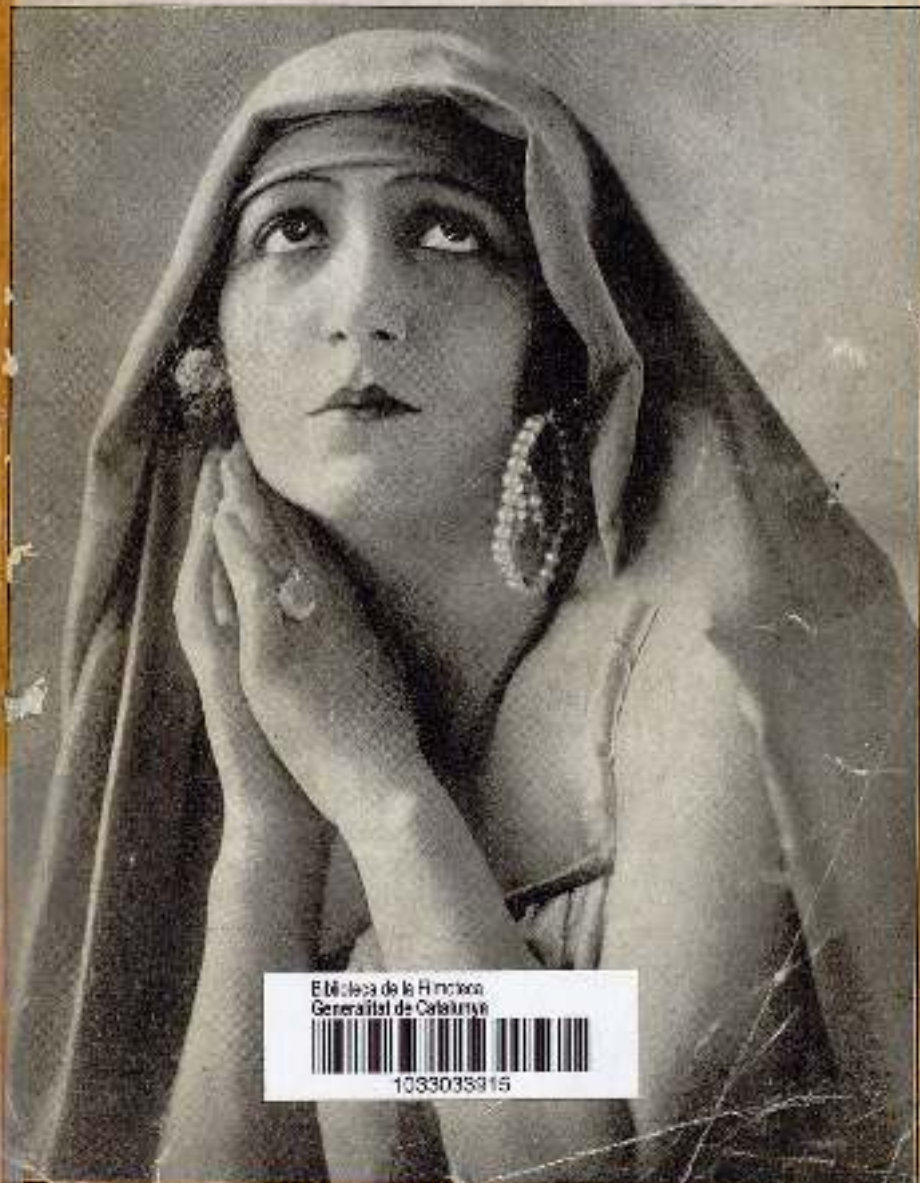


ALFREDO SERRANO

LAS PELÍCULAS ESPAÑOLAS

(Edición ilustrada)



Biblioteca de la Función
Generalitat de Catalunya



1033035915

EXEMPT DE
PRESTEC

25
N.º

LAS PELÍCULAS ESPAÑOLAS

Fotografía de la portada:

EUGENIA ZUFFOLI

*la bellísima y popular tiple de zarzuela, en un momento de su
interpretación del film nacional "Los Gnapos o Gente brava"
editado por "Atlántida" S. A. C. E.*

R71 (1460) Ser

ALFREDO SERRANO

Las Películas Españolas

Estudio crítico - analítico
del desarrollo de la producción
cinematográfica en España

Su pasado, su presente y su porvenir

EDICIÓN ILUSTRADA

1925
BARCELONA

EXEMPT DE
PRÊTEC



Filmoteca

*Es propiedad
Queda hecho el depósito
que marca la Ley
Copyright by:
Alfredo Serrano, 1925*

AL LECTOR

Al fin, después de haber planeado el presente libro hace ya algunos meses, un corto paréntesis en mi labor literaria encauzada por el sendero de la novela, mi género predilecto, me ha permitido darle forma, trasladándolo a las cuartillas, y de éstas, por el mérito del impresor, a las páginas del actual volumen, proporcionándome el íntimo regocijo del proyecto que se ve convertido en realidad, regocijo mayor todavía si, como en este caso, se trata de un deseo acariciado durante mucho tiempo.

Quiero y debo hacer constar, toda vez que éste es el principal motivo de estas breves líneas de introducción, que la idea de escribir "Las Películas Españolas, no ha sido engendrada con más objeto que con el de contribuir modestamente, y en la medida de mis fuerzas, al progreso de la industria cinematográfica nacional, labor a la que he dedicado buena parte de mi tiempo y de mi peculio, luchando como un esforzado paladín desde las páginas de "El día Gráfico" y de cuantas publicaciones me han brindado el honor de un hueco en sus columnas.

"Las Películas Españolas" no es otra cosa que la herencia de mis campañas y de mis luchas, con la ventaja de que el libro que lleva este título me permite hablar de cosas que en la Prensa no he podido mencionar para no perjudicar intereses creados que cohibían

mi libertad de crítica. Es una obra seria. Puedo afirmar —y este es mi mayor orgullo— que es el primer libro que aparece en España, en el que se trata del arte del silencio con la seriedad, la alteza de miras y la noble crítica que se le debe brindar a esta maravilla de los tiempos modernos que se llama cinematografía y que por el exceso de noticias en las que la más absurda de las fantasías y la consideración a verdaderas nimiedades casi ridículas, establecen su trono, ha perdido un poco de su auténtico valor como arte y como industria de importancia.

Reciba, pues, el amable lector, con la benevolencia que de él espero, la obra que hoy le ofrezco, y vea en ella —y lo mismo pido a aquellas personas más o menos directamente aludidas, a quienes censuro o critico sus procedimientos artísticos o comerciales, sin ánimo de molestarlas, con el de señalar los defectos para obtener el beneficio de la perfección—, sin apasionamientos, con imparcialidad, el noble deseo que la ha inspirado a través de una experiencia y detenido estudio de la cinematografía española cuya prosperidad vaticino y anhelo sinceramente.

Alfredo Herrero.

Barcelona, junio de 1925.

CAPITULO PRIMERO

El invento del Cinematógrafo

El cinematógrafo es, indudablemente, uno de los mayores adelantos de la Humanidad. Entre los mil maravillosos inventos que el pasado siglo y la parte en curso del presente nos han legado, tiene merecidamente adquirido uno de los primeros lugares. Figura dignamente al lado de la telegrafía sin hilos, los rayos X, el aeroplano, el submarino, la lámpara incandescente, la turbina de vapor, el automóvil, el teléfono, el radiu, la linotype, el telequino y los transformadores eléctricos.

Es, realmente, importante. Su invención supone un gigantesco paso dado por la Ciencia, que en él, precisamente, ha hallado el mejor medio de divulgación, aplicado ya hoy con enorme éxito a la enseñanza, en la que sus resultados son prodigiosos.

Gracias al cinematógrafo, una respetable cantidad de millones de personas conocen con mayor exactitud que aprendido en los libros de texto, por resultar más ameno y fácil a la comprensión, las características geográficas, de costumbres y políticas, de muchos pueblos, cuyos aspectos eran has-

ta ahora, a la generalidad de las gentes, naturalmente, totalmente desconocidos. Lo mismo ha difundido el cinematógrafo los más variados conocimientos de zoología, arqueología, química, botánica, mineralogía, historia, etc., etc.

Como la guerra europea, ha llevado a las masas populares el perfecto conocimiento étnico y geográfico de las regiones en las que se han librado las mayores batallas del mundo y el dominio de curiosas estadísticas, hechos históricos anteriores, de guerra y de Estado, y un numeroso contingente de datos de interés, así también el cine ha brindado notables enseñanzas, no ya sólo en su aspecto educativo, concentrado en Universidades y escuelas, sino en el de espectáculo, ofreciendo en las escenas de sus producciones bellos paisajes, industrias notabilísimas, ciudades, costumbres y tipos de todas las partes del globo.

La cultura popular ha recibido un extraordinario refuerzo que se debe, pues, al titulado con razón hoy, pero no mañana, Arte Mudo.

Su evolución, desde sus comienzos, ha sido tan grande y tan rápida, que esta constante transformación maravilla a los que presenciaron sus primeros balbuceos a poco de celebrado el Congreso de las Sociedades Fotográficas de Francia, en el que fué ofrecido como espectáculo por su definitivo inventor M. Luis Lumière.

El contraste entre el cine de entonces y el de nuestros días es tanto mayor cuanto más se ahonda en su proceso histórico, curioso como el de pocos inventos, que da idea del esfuerzo humano por lograr un estado de más adelante que nos lleve a una relativa dicha que, según cierto filósofo muy en boga en otras épocas, "puede conseguirse en la mayor comodidad y perfección de la Vida misma, que los hombres lograrán para obtener una relativa felicidad".

Principia la historia del cinematógrafo en el año 1665, en el que un jesuita alemán, Anastasio Kirscher, inventa la linterna mágica. Este invento produce tal revuelo, que le vale a su autor una celebridad a la que todavía no había llegado y que más tarde se completa al idear una máquina de escri-

bir interesantísima, si bien no alcanza la importancia de su linterna mágica, perfeccionadora de las antiguas "sombras chinescas". En 1746, un hombre de ciencia, llamado Charles, modifica favorablemente la linterna mágica. Sesenta y ocho años más tarde, en 1814, Janssen, sabio astrónomo francés, fotografía las fases del paso de Venus ante el Sol, constituyendo ello una base a diversos estudios realizados después y relacionados directamente con el cinematógrafo. El doctor Roget estudia, en 1825, diversas ilusiones ópticas de transcendental importancia. En 1826, Fisson, al que se le ha llamado primer ascendiente del cinematógrafo, inventa el "Tautomatopie", consistente en un hábil juego de figuras vistas a través de varias varillas que, por su especial posición, permiten la ilusión del movimiento, aun cuando existen fundadas suposiciones de que fué precedido en su invención por Balguy y Herschell. De 1828 a 1831, tres sabios, Faraday, Wheatstone (ingleses) y Plateau (belga), efectúan activísimos estudios acerca del valor cronométrico de la luz. En 1832, el propio físico Plateau, inventa el "Pneumatistis" o "Pneumatistrophe", y Stamper, en Alemania, y Plató, en Francia, un año más tarde, en 1833, dan la sensación del movimiento continuado por medio de un ingenioso aparato, bautizándose el ideado por Stamper con el nombre de "Straboscope". En el mismo año se nota un gran esticulo en los estudios encaminados a precipitar el definitivo invento del cine y se presenta el aparato "Homer", perfeccionado luego, y titulándose "Zoostropo". Se ofrece, también, otra perfección del aparato de Stamper, realizada por un oficial austriaco, el barón Uchatius, que le da el nombre de "Stroboscopio".

En 1849, Plateau intenta instantáneas fotográficas sobre movimientos, ensayando con una máquina en marcha y con un hombre andando. Cuatro años después, en 1853, Horner hace ensayos con una lámpara móvil, con éxito. Casi al mismo tiempo, el barón Uchatius, en Viena, consigue perfeccionar el aparato para proyección de los discos estroboscópicos y Horner le precede con su "Dédalo", aparato en el que el disco se reemplaza por un cilindro que origina el "Bioscopio".

En 1859, Dumont inventa distintos aparatos con ligeras ventajas. En 1860, Devignes también hace diversos trabajos satisfactorios, que dan un notable avance a todo lo ejecutado hasta entonces. En 1861, Dumont sigue sus experimentos y perfecciona el aparato "Plenaslikopio, de Plateau. En 1863, amplía considerablemente los estudios de Devignes. Un pintor llamado Seguin inventa en el mismo año el primer aparato a focos múltiples y obtiene una regular proyección sobre el lienzo. En 1864 surge, originada por el invento de Seguin, la feliz idea de la proyección fija de fotografías de cristal, precursora de la película y debida a Ducos. Este descubrimiento inicia el verdadero camino en lo que afecta a la proyección y se da como más fácil el perfeccionamiento de todo lo realizado. En 1872, merced a la perfección de la fotografía, que permite tomar instantáneas, el inglés Muybridge, en California, fotografía el movimiento de un pódenco al trote, valiéndose de veinticuatro cámaras fotográficas. En 1879, el mismo Muybridge inventa el "Zoopriscopio", de luz oxhi-drógeno. El año 1880, Marey, prestigioso hombre de ciencia, inventa el revólver fotográfico, descubrimiento que produce enorme sensación y que motiva que M. Janssen imagine y M. Demeny construya, un fusil fotográfico, con el que llegan a obtener 28 clichés por segundo, lo que supone todas las fases del movimiento. La cámara, situada en el cañón, permitía a cada percusión del funcionamiento del obturador, la impresión de una imagen. Siguiendo estos felices ensayos, en 1880, a últimos, Aleandre inventa la fabricación de la película flexible, con objeto de sustituir al cristal, lo que constituye uno de los pasos más decisivos y valiosos.

En 1882, Marey logra un apreciable adelanto en su invento. En 1885, comienzan a fabricarse tiras de varios metros de película flexible de Journod. Entonces, Ottomar Auschitz estudia la Cronografía. En 1888, Leprince dispone ya de aparatos y faros múltiples para películas. Marey sigue sus investigaciones y consigue perfeccionar más su invento. En 1889 se presentan unos nuevos aparatos de Friese Greens, Donis-

thorpe y Cropt, y Marcy, ayudado por Demeny, los afina y perfecciona notablemente. De 1890 a 1893 Marcy patenta sus aparatos, llamados "Photocronográficos" o "Cronotográficos", a un solo objetivo, que actúan sobre película. Durante este período, Edisson patenta su "Kinetoscope", que ofrece a la Ciencia en 1894. En este año surge el definitivo inventor del cinematógrafo, Luis Lumière, que, basándose en la misma idea de Donisthorpe, cuyo éxito fué muy relativo, inventa, después de abrumadores trabajos en su retiro de Lyon, la exposición gráfica de los cuerpos, proyectada sobre un lienzo, originada por un aparato óptico que, haciendo pasar por la presión de unas garras, muchas imágenes fotográficas en una película flexible, de celuloide, produce la sensación perfecta del movimiento, o sea de la fotografía animada.

Los hermanos Lumière de Lyon son los verdaderos inventores del cinematógrafo, y, más que los hermanos Lumière, uno de ellos, el llamado Luis, que contó con la colaboración de su hermano, pero, en realidad, el único inventor, que, pocos meses después, el 13 de febrero de 1895, patentaba su magna obra, de la que dió cuenta con una pública presentación el 22 de marzo del mismo año, en la "Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale", de Francia.

El 10 de junio, a la salida del Congreso de la "Unión Nacional de las Sociedades Fotográficas de Francia, celebrado en Lyon, Luis Lumière tomó el mismo una vista del vapor en que los congresistas realizaron un viaje de placer a Neuilly-sur-Saône, que se proyectó al día siguiente, mientras se ocupaba de una conferencia sobre sus primeros films: Salida del personal de la fábrica Lumière, "La plaza de la Bolsa" y algunas pequeñas escenas cómicas.

A Lumière le precedieron otros inventores, que, girando alrededor de su aparato, en sus ideas, tomaron diversas patentes, sin lograr superar el invento del fotógrafo lyonés.

Según datos fidedignos, tanto como los que me han servido para trazar esta relación histórica, en Francia se habían concedido, en 1896, ciento treinta y tres patentes de invención o perfeccionamiento de aparatos cinematográficos.

Después de exponer el proceso histórico del desenvolvimiento de la cinematografía hasta su exacto nacimiento, no carece de interés conocer por qué se llamó Cinematógrafo.

La idea de dar este nombre o su invento la concibió su autor porque se deriva—prescindiendo de la parte etimológica exacta de la palabra—de "cinemática", nombre que comprende la parte mecánica que estudia el movimiento en sus condiciones de espacio y tiempo, dejando a un lado la idea de fuerza.

Por la ley de etimología, dividiendo la palabra "cinematógrafo" en "cinema" y "grafo", dos voces griegas, resulta la aclaración de "cinema", derivación de la voz griega "kinema", que quiere decir movimiento, y "grafo", que es "graphé" en griego, significativo de la línea o graphien, describir o descripción. No siendo el Cinematógrafo otra cosa que la "exposición gráfica del movimiento de los cuerpos", el nombre no puede ser más ajustado.

Como es natural, a la confirmación gloriosa del maravilloso invento siguió la inauguración de los primeros locales en los que había de explotarse como espectáculo, locales que optaron por titularse lo mismo que el aparato ideado.

El primer cinematógrafo del mundo se inauguró en París, en los sótanos del Gran Café, en el boulevard de los Capuchinos, el 23 de diciembre de 1895. El segundo fué inaugurado el 30 del mismo mes, denominándose "Bioscope", y el tercero lo fué en Lyon, en un almacén de la calle de la República, el 25 de enero de 1896.

El entusiasmo que despertó en las gentes el nuevo espectáculo aseguran que fué extraordinario, sin bien no llegó al grado a que hubiese llegado, en proporción lógica, en el caso de presentarse el enorme valor que iba a adquirir en tan pocos años.

Muchos son los que, al profundizar en los datos que se poseen acerca del descubrimiento del excelso perfeccionamiento fotográfico, niegan a Lumière como el definitivo inventor, concediendo ese título a Edison o a Marey. Ya por aquella época en que se mostró el notable invento, diversas personas, en-

tre ellas algunas de carácter científico, sostenían la creencia, totalmente equivocada, de no corresponder al fotógrafo lyonés la gloria de un alumbramiento científico como aquél.

Pero el tiempo, que remedia todos los males, y es el único que da patente de certeza a las cosas, bien pronto sentó el principio de legitimidad, atestiguando la verdad, bien clara desde los primeros instantes. Lumière es, por consiguiente, el verdadero inventor del cinematógrafo y a él se aproximan, siendo dignos de aplauso y de gloria, Marey y Edisson, cuyos trabajos se acercaron mucho a los de Lumière.

Como todas las grandes cosas, el cinematógrafo, al que hoy se denomina más por el nombre de cinematografía, más amplio, ya que comprende su arte, su industria y su comercio, fuera de los límites de estrechez del primitivo "aparato", tiene también sus detractores, y no en corto número, que por mil distintos motivos, bien fútiles por cierto, procuran vejarlo y hacerlo aparecer como un medio de perversión de las buenas costumbres cuando no como un espectáculo de pésimos efectos para la vista, basándose en los dictámenes de algunos médicos y sin reparar en los emitidos por otros, en que se asegura que no existe tal perjuicio en la proyección cinematográfica.

Pero en lo que más arremeten estos enemigos del cine es en lo de la inmoralidad.

—¡Oh, no me hable usted del cine! ¡Cuánta inmoralidad! —exclaman aterrados—. Vaya unas costumbres que va infiltrando en nuestra juventud. Sólo sirve para fomentar el crimen a lo *Fantomas*, el robo, el rapto y la prostitución más desenfrenada. ¡Pero si no ve usted más que besos, y qué besos, señor! Escenitas de amor, de adulterios, divorcios, asaltos a Bancos y la pornografía más descarada.

Después de estos lamentos, agregan con suspiro de cocodrilo:

—¡Y tan instructivo como podía ser! La historia, la geografía, la química, la Ciencia toda ¡en fin!, podía ser divulgada por medio de las películas. Es lástima que sólo se re-

presente en ellas lo que no debiera, lo truculento, lo irreal y lo que pervierte a los jóvenes.

Y los que así se expresan lo hacen sin meditar, mejor diríamos sin raciocinar, porque no reparan en que esa inmoralidad a la que aluden no es otra cosa que el reflejo de la vida misma, a lo que todo arte ha tendido siempre. El teatro, ¿no expone la vida tal como es? La novela, ¿no ofrece el estudio de las más raras coincidencias de la vida? Un cuadro de un desnudo, ¿no es el arte de la realidad? ¿Y es posible censurar a lo más sublime de la Humanidad: al Arte?

La inmoralidad que creen ver en el cine es totalmente ilicita. Absolutamente incierta. No hay tal enseñanza de malas costumbres ni tal acicate de la prostitución. La mayor prueba que se puede aducir es la ofrecida por la propia Historia al hablarnos de la antigua Roma.

Durante el imperio de Julio César, Marco Antonio y Nerón, la brillante ciudad italiana, la que simbolizaba todo un mundo y un poder omnipotente, la Roma augusta, mantenía en sus entrañas la más descenfrenada prostitución y, según sus estadísticas oficiales, contenía más de 8.000 lupanares y más de 35.000 mujeres públicas. Estos datos, absolutamente ciertos, que corroboran con sus citas varios autores al hablar de las orgias y extralimitaciones de Agripina, la madre de Nerón, ponen de relieve la corrupción de una época que luego no se reproduce ya con tanta intensidad en el resto de la Historia, hasta nuestros días.

¿Se puede creer en que aquel estado de relajamiento sexual de la Roma de los Césares fuera debido al cine?

Si no existía forzosamente había de ser otra la causa. Pero, fuere la que fuere, es lo cierto que la situación perniciosa era un hecho debido a causas que muy bien pueden influir actualmente motivando esa inmoralidad, esa lamentable corrupción de costumbres, que tanto se respira y que no ocasiona, precisamente, el cinematógrafo.

En lo que se refiere a los robos, crímenes y asaltos en cuadrilla, cuyo aumento se achaca también a la influencia de la película, me permito recoger un acertadísimo juicio del culto

periodista Mario Aguilar, expuesto en uno de sus famosos "Ecos" diarios de "El Día Gráfico".

Dice el notable cronista:

"Es muy posible que la criminalidad parodie procedimientos de aventuras cinematográficas, pero nos parece que con el cine vuelve a reproducirse el pleito de los fósforos de Casrante. Nada nuevo hay bajo el sol, y no hay, en esos robos extraordinarios, otros cambios que los de la "mise en scene". Donde antes había un caballo hoy aparece un automóvil. Las diligencias que antes conducían los valores y que eran robadas en los caminos reales, hoy son ferrocarriles. Los postillones se llaman maquinistas; y, en cuanto a los trabucos clásicos, se acortan, convirtiéndose en pistolas automáticas.

Recordemos la teoría de Anatole France, en "El jardín de Epicuro", sobre la permanencia de las cosas, que se le hacía ver en los cascos de la guardia republicana, los de los antiguos Hoplitas. Por eso, el cine, no ha servido de ejemplo, sino que, recogiendo la vida, tal vez acentuándola, ha exhibido las nuevas tácticas del crimen. Si el cinematógrafo hubiese sido descubierto cuando por el mundo corrían diligencias y caballistas, éstos fueran los reproducidos en la pantalla. El robo armado tuvo siempre por característica el ataque súbito y la huida diligente, y el cine no va a exhibir ladrones a caballo porque el público sería el primero en expresar su asombro al ver que no cogían un auto."

El razonamiento de Mario Aguilar no puede ser más lógico. Y con razones de tanto peso como éstas se puede ir derumbando cuantas sacusiones del cariz de las indicadas se le dirigen al arte mudo, injustamente a todas luces, por aquellos que se niegan a ver lo que representa en realidad.

No tiene, pues, perjuicio alguno y sí muchas ventajas, que, a pesar de haberlas ya mencionado al principio de este capítulo, es justo que me ocupe más extensamente ahora.

El cine constituye, bajo todos los aspectos, un notable adelanto, que no hay que olvidar que no ha llegado todavía, no obstante su enorme desarrollo, al grado de perfección al

que llegará, y del que es buen augurio, y más que augurio, afirmación contundente, los ensayos verificados por el ingeniero inglés J. L. Baird, en virtud de los cuales en breve las proyecciones cinematográficas podrán hacerse a distancia por el mismo procedimiento de la telefonía sin hilos, valiéndose de las ondas sonoras espaciales. De este sensacional invento, dada la extensión que requiere por su inmenso valor, me ocupo en otro de los capítulos de este libro con la mayor atención.

En la actualidad, la función educativa de la cinematografía ha alcanzado en Francia, Inglaterra, Alemania y América un éxito tan grande que, de día en día, aumentan las instalaciones cinemáticas en toda clase de centros docentes, convencidos sus directores de los resultados asombrosos que proporciona en la enseñanza.

Ya no son sólo las Universidades, Institutos y escuelas las que la han adoptado por disposiciones oficiales; son los conferenciantes, los escritores, los artistas, los hombres de ciencia, las Academias particulares, los centros recreativos, los clubs y hasta los trenes y vapores.

Hace unos dos años, aproximadamente, que un operador arriesgado impresionó a doscientos metros de profundidad, en el cráter del Vesubio, una interesantísima película, en la que aparecen en sus más mínimos detalles los sorprendentes fenómenos naturales de un volcán. Este operador, que no temió las consecuencias de su valerosa empresa, dió ocasión una vez más, a la cinematografía, de ofrecer al mundo y a la Ciencia el inmenso tesoro de datos preciosísimos de un lugar hasta entonces no fotografiado.

Las impresiones cinematográficas de excursiones al Polo, por entre témpanos de hielo, teniendo que sortear infinidad de obstáculos de carácter técnico y científico, erizadas de peligros, y las efectuadas en el interior del África virgen, forzados los operadores a obtener una temperatura fresca, artificial, para poder revelar el negativo impresionado que luego ha mostrado a los sabios y a los públicos las más ignotas bellezas de la Naturaleza y las más extrañas costum-



Elisa Ruiz, la simpática y bella rival del Ketna Victoria, reciente encantadora "zumbella" cinematográfica de primera magnitud, Manuel Noriega, el experto y culto "metteur en scene", y el notable operador José Martín, momentos antes de filmarse una escena de "Vampiros del mar" de "Atlántida" S. A. C. R., en un paraje marino de Mallorca

bres, como la caza auténtica, en la selva, de fieras de todo género, muestran hasta la evidencia el poder educativo del invento de Lumière.

Es casi seguro que si a muchas señoritas de nuestra buena sociedad, que sólo piensan en divertirse, en flirtear y en ejecutar al piano, pésimamente, a Beethoven o a Saint Saens, les hubiésemos entregado un libro descriptivo de los usos y costumbres de cualquier pueblo del interior de Africa, después de aceptárnoslo por educación y hacer una fingida mueca de agrado, apenas llegadas a su casa, lo hubiesen lanzado a un rincón o regalado a la criada, sin preocuparse más. Pues estas señoritas, que tratándose de un libro no habrían hecho el menor caso, acudieron apresuradamente a uno de nuestros principales salones de cine para ver en la Pantalla un film de las regiones del Africa salvaje, y durante muchos días el local era insuficiente para contener el numeroso y selecto público que asistía, y del que una buena parte había de regresar a su casa sin lograr una localidad. Y esto mismo ha sucedido y sucede continuamente en París, en Londres, en Nueva York, etc., etc., con este género de películas.

¿Qué prueba ello? Que el cine puede más que el libro de texto o descriptivo de curiosidades y viajes. La exposición gráfica tiene mayor fuerza que la escrita. Y la Pantalla es, en este caso, la píldora dorada.

Luis de Toledo dice:

"La Cinematografía es el elemento educativo e instructivo llamado a intervenir en la vida de los pueblos, no sólo para auxiliar al maestro en su escuela o al catedrático de especialidades científicas en su cátedra, sino como medio de intensificar y afirmar la educación ciudadana, de laborar sobre las ideas de patria, civismo y derecho político de las masas."

Así es, en efecto, y ya algunos políticos extranjeros utilizan la máquina de impresionar para mostrar el abandono de una región o las ventajas de una moderna construcción, al pueblo, que así comprende mejor la conveniencia de la obra, constituyendo este aspecto una ventaja más del cine.

Además de la parte educativa esencialmente, existe la de

la producción cinematográfica en general, la del espectáculo, en la que los progresos alcanzados son increíbles.

La grandiosidad de las obras cinematográficas modernas es asombrosa. Al recordar las primeras películas, de unos veinte metros, de perforación central, que oscilaban lamentablemente al proyectarse sobre el lienzo, y cuyos argumentos eran sencillos e infantiles, realizados o "puestos en escena" de un modo burdo y "primitivo", no se puede por menos de reconocer, haciendo la comparación mental con las películas de hoy.

Los directores técnicos, verdaderos artistas, base de las Empresas editoras de nuestro tiempo, nos muestran con todo detalle, en sus producciones, magníficos estilos arquitectónicos que se reproducen al presentar ciudades enteras de pasadas épocas, como en "La mujer de Barán", "El alcalde de Zalamea" y "Monna Vanna"; miles y miles de hombres que se baten bravamente en escarpados montes o inmensas llanuras que parecen desiertos de la vieja Caldea o Siria, y se hallan a un kilómetro de Berlín o de Los Angeles, transportando nuestra imaginación a los remotos tiempos bíblicos, de épicas grandezas; bellos efectos de luz entremezclados con las aguas mansas y poéticas de ríos y de lagos caudalososísimos, trazados y hechos en los mismos terrenos de los Studios; emocionantes escenas aéreas modernas y otras no menos emotivas desarrolladas en el fondo del mar; selvas vírgenes a semejanza de las auténticas y aun en las naturales, y trucos ingeniosísimos, que alternan con los ejercicios reales de peligrosa ejecución.

Hoy, la mayoría de las producciones son verdaderas obras de arte y de técnica, que cuestan gigantescos esfuerzos y fabulosas sumas de dinero. Podría citar infinidad de nombres que corresponden a obras cinematográficas cuyo coste ha excedido de un millón de dólares. Baste una, el del film americano "Esposas írvolas", en el que se invirtió más de un millón de dólares, y llamado por ese motivo "el del millón".

Ya los detractores del cine no tienen más remedio que ir rindiéndose a la evidencia. Es hora.

CAPITULO II

Aspecto técnico y artístico del Arte Mudo

Es conveniente, antes de profundizar las causas de la constante decadencia de nuestra industria del film, hablar del conjunto de valores que precisa reunir toda producción y, por tanto, del aspecto técnico y artístico de la moderna cinematografía, con mayor extensión que en el capítulo anterior.

La producción la caracterizan tres factores "superiores", que pudiéramos llamar, en su parte artística. Estos tres factores son: Dirección, artistas y Laboratorio.

Estos tres valores encierran sus naturales ramificaciones, como son la presentación escénica, de decorado, mobiliario y vestuario, el "arte" o la manera de trabajar ante el objetivo, de los artistas, su comprensión natural y su cultura, además del tipo y la técnica del operador impresionando y utilizando todos los secretos del laboratorio que embellicen un film.

Claro está que estos tres factores nada harían sin un argumento, lo que significa que el valor del autor literario es crecidísimo, y que si nos atenemos a lo que podríamos llamar base fundamental del espectáculo, éste es lo más importante.

Este valor, desgraciadamente hasta ahora, poco se ha te-

nido en cuenta y han sido los americanos los que, preocupándose de que los films tengan la mayor originalidad en sus argumentos, han celebrado continuos concursos y se han atraído los mejores escritores del mundo, a los que pagan sumas verdaderamente fabulosas. Kipling, Wells, Blasco Ibáñez, Maeterlinck y tantos otros colaboran activamente en la cinematografía, escribiendo asuntos para ser filmados exclusivamente, contribuyendo al engrandecimiento del nuevo arte.

La cinematografía italiana y la francesa, más atentas a la adaptación de asuntos históricos y obras teatrales, han descuidado mucho este aspecto, que hoy, obligados por los americanos, empiezan a atender.

En realidad, así debe ser, toda vez que, siendo el cinematógrafo un arte tan elevado como el del teatro, debe también como él tener autores propios, aunque esto no implique que se continúen adaptando obras de reconocido prestigio.

La dirección de una película es el "sumun" que todo lo abarca y que supone la total responsabilidad de todo. El director escénico debe reparar hasta en los mínimos detalles del film que va a producir y, si una vez hecho, hay en él serios defectos o simplemente ligeros, sean los que sean, él será responsable absoluto.

Su talento debe ser mayor que el del artista y el del operador precisamente porque ha de preverlo todo. Porque ha de hacer la adaptación del argumento muchas veces, y especialmente, si se trata de una obra teatral; porque ha de cuidar del buen maquillaje del actor, del perfecto estado y exactitud de la clase de vestuario; porque ha de disponer el curso de las escenas, escogiendo los lugares y dando disposiciones a los escenógrafos para el decorado de interiores y también de exteriores; porque debe vivir el argumento, dominándolo en sus partes más insignificantes, y ha de conocer profundamente la estética, solventando cuantos problemas se presentan para los efectos de luz y movimiento de masas, si las hay; porque necesita, en fin, una enorme cantidad de conocimientos. Debe dominar la Historia, la Filosofía, la Física, la

Estética, el Arte, la Literatura, la Psicología, la Fotografía, la Geografía, los Deportes, la Electricidad y muy a fondo los sentimientos humanos y las costumbres.

Sólo así puede un director ser un buen director. No hay que olvidar que el "metteur en scene" hace al artista en muchas ocasiones.

Porque poseen esa cultura han triunfado como directores de primera fila D. W. Griffith, titulado con razón "el mago de la cinematografía", Abel Gance, B. Cecil de Mille, Luis Feuillade, J. de Baroncelli, Richard Oswald, Rex Ingram, Won Stroin, Henri Roussel, Ernest Lubisch, Marcel L. Herbiere, etc., etc.

Hasta hace muy poco el nombre del "metteur en scene" no era solicitado por el público y casi apenas reparaba en él la Crítica. Pero hoy, cuando el público va a ver una película, quiere, se informa de quién la ha dirigido y el solo nombre de cualquiera de los mencionados directores ya le basta para saber que va a ver algo bueno.

El director cinematográfico ha de ser eminentemente más capaz que el de teatro porque, por la razón de que el cine es más vasto y complicado que la escena hablada, necesita realizar trabajos que no son posibles sin poseer determinados conocimientos que en el campo teatral están completamente de más.

En "La mujer del Faraón", por ejemplo, el director tuvo que remontarse en un globo cautivo para dirigir desde él la batalla principal de la película, que se impresionaba por tres operadores a la vez, situados en distintos lugares cada uno. La dirección de las masas de soldados, en número de más de seis mil, se realizó por medio de telégrafos de espejos. Es forzoso, para salir airoso de semejante empresa, conocer algo la estrategia militar y haber montado un magnífico servicio de subdirectores con objeto de garantizar la ejecución de las órdenes enviadas desde el globo. Y como este caso hay mil, en la moderna cinematografía, de dificultades perecidas.

He aquí una muy curiosa, que ofrecía el "studio", incapaz

de permitir al director salvarla, dentro de él, según la describe una importante revista:

"En la última producción de la Metro Film, "Camille", o "La dama de las Camelias", hay una escena que ha motivado el comentario de todos los técnicos del nuevo arte: una tempestad de agua y viento, hecha a la orden del día, es decir: una tempestad de agua y viento realizada en una de las más desiertas calles de los Angeles.

June Mathis, al hacer la adaptación de la obra de Dumas para el cinematógrafo, pedía en su libretto una tempestad y el director del film encontró la imposibilidad de poderla hacer dentro del "studio" de la Metro, a pesar de su gran capacidad; entonces decidió hacerla en la calle, como en las tempestades de verdad, y, al efecto, previo permiso de las autoridades, se posesionó de una gran parte de la vía pública, instaló una poderosa planta eléctrica, llevó agua en abundancia a tanques expropiados, puso potentes ventiladores y realizó la obra portentosa de fabricar una tempestad con tales visos de realidad, que tanto los que han visto la película como los que vieron la escena fotografiada, aseguran que no tiene nada que envidiar a las tempestades naturales."

No le va muy en la zaga a la importancia del director, la del artista que encarna la acción del drama o comedia cinematográfica.

Si cultura ha de menester el "metteur en scene", cultura ha de menester también el actor o actriz.

En nuestra cinematografía de hoy, lo mismo que en el teatro de todos los tiempos, la figura del artista adquiere un relieve considerable. Muchas películas se colizan más por el nombre de la "estrella" que en ellas tiene el "rol" principal, que por el propio asunto. Incluso, comercialmente, se habla de "una Mary Pickford", "un Sessú Hayakawa", "un Charlot" o "una Raquel Meller", en lugar de "una película buena".

Una parte no muy pequeña del triunfo de los films americanos se debe a haber sabido acreditar y divulgar a sus artistas, inundando el mundo de retratos y de formidables reclamos.

Una actriz o actor norteamericano a quien la Empresa editora paga 50.000 dólares por una sola interpretación supone un rendimiento mínimo de 100.000 dólares. Lo mismo ocurre con los directores, Griffith y Cecil de Mille han cobrado verdaderas enormidades. Es que una película hecha por Griffith o interpretada por Mae Murray tiene en el mercado mundial, mucho más valor que realizada o interpretada, respectivamente, por directores y artistas de inferior calidad.

En lo que afecta al artista, actor o actriz, nadie ignora que cuanto mayor instrucción poseen mejores artistas son, pues, teniendo que interpretar los más encontrados sentimientos humanos y vivir los más opuestos ambientes sociales, forzoso es tener de ellos un gran conocimiento.

Debe, en primer término, disponer de un gran temperamento artístico, lo que no todo el mundo tiene, y saberse adaptar con facilidad y acierto a los papeles que debe representar, a veces, difícilísimos por la extraña psicología del personaje. ¡Es tan distinto el artista cinematográfico del artista del teatro, en donde la acción de la palabra facilita sin esfuerzo la exposición de las ideas y sentimientos!

Petry dice:

"La acción del actor cinematográfico debe ser lo más parecida posible a la que se acostumbra generalmente en la vida real, salvo a tener en cuenta ciertas normas que por razones técnicas es imprescindible observar.

La exteriorización de las sensaciones interiores, según su causa determinante, debe ser hecha de modo natural y espontáneo, teniendo en cuenta que como la acción es muda, es menester que la expresión y el gesto sustituyan la palabra y digan al público lo que con la palabra, en la vida real, podríamos explicar."

El hecho de que nuestros artistas del teatro hayan fracasado ruidosamente al pretender trabajar en la escena muda, jactándose de su talento artístico, demuestra que, en efecto, el "metier" en el cine es bastante más difícil.

Simplemente, un gesto mal hecho o fuera de lugar puede complicar y variar por completo el fondo de un asunto, ha-

ciendo que el público no interprete fielmente lo que el autor ha expresado en el argumento. En el teatro, aun cuando también supone un serio defecto, se atribuye a una distracción del actor u otra ligera causa—a veces pasa inadvertido—y la acción no pierde su valor porque los continuos diálogos exponen suficientemente el fondo de la trama. En la película no ocurre lo mismo porque no existe la fuerza del diálogo y sucede en ocasiones que, pasado inadvertido o mal leído un título, nos encomendamos directamente al gesto, y si este no representa lo que ha de ser, el perjuicio irrogado para nosotros es regular, en detrimento de la película y de nuestro natural deseo de comprender lo que vemos.

Por la expresión, por el gesto, más que por otra cosa, ha triunfado de una manera insospechada, en el "écran" francés, aseverando lo indicado, nuestra eximia "estrella" de variedades, nuestra genial canzonetista Raquel Meller, que en el patito solar no obtuvo éxito alguno al interpretar el principal papel de "Los arlequines de seda y oro".

Claro que ello no significa que entonces la artista de "los grandes públicos" fuese menos artista que hoy, ni que dominase menos la expresión. La causa es otra: la diferencia de director. Raquel Meller, artista ideal para la Pantalla, ignorante de sus condiciones, no halló al director que, descubriendo en ella cualidades, supiese explotarlas, y su labor resultó nula, insuficiente. Su esfuerzo no descubrió el tesoro oculto.

Henri Roussell, el notable "metteur en scene", vio esas condiciones de Raquel, y con su habilidad, con su arte, encauzó el valor artístico de la célebre canzonetista española, "haciendo" a la artista. Es uno de los varios casos en que el director "hace" al actor o actriz, que, desde luego, encierra cualidades especiales.

Este dominio del gesto de Raquel Meller, es su galardón como "vedette" de la Pantalla. Realizó una sola película, "La rosa de Flandes", y ya su fama escaló el más alto lugar, colocándose al lado de los principales astros de la constelación del arte mudo para seguir luego su brillante carrera

con "Violetas Imperiales" y, ahora, con "La tierra de promisión".

Mary Pickford, por ejemplo, es una de las artistas que más dominio tienen sobre el gesto y, por eso, una de las más célebres. Mae Murray, Genevieve Feliz, Mabel Normand, Gina Palerme, y en actores: William Farnum, Toom Moore, Conrad Weid, Sessé Hayakawa, René Navarre, etc., etc., deben su éxito, muy particularmente, a la ductibilidad de las facciones de su rostro.

Expuesto a grandes rasgos el valor del artista, para no ser pesado, ya que la materia es extensísima, veamos el que representa el Laboratorio, cuya cabeza o jefe es el operador que impresiona el film y después realiza o dirige los trabajos de completar y hermosear técnicamente la película, labor más difícil de lo que a simple vista parece.

Se dice que un director está satisfecho cuando lleva un buen operador en su compañía. En efecto, hay motivo para ello, pues de la buena fotografía y de los admirables efectos de luz depende a menudo el éxito de un film.

El operador ayuda poderosamente al director en toda producción que se filma, orientándole o aconsejándole el lugar, a su juicio, más a propósito, para que el objetivo recoja mejor las escenas y les de la realidad o carácter que el "metteur en scene" desea. Nunca el uno se inmiscuye en el campo del otro y, dueños ambos de sus conocimientos, se ayudan mutuamente. Es necesario, porque si bien uno y otro conocen lo que es dirección artística o escénica, y dirección fotográfica o de laboratorio, no poseen, como es natural, dominio absoluto de ambas.

Por la poderosa razón de que las dos direcciones no pueden recaer en una sola persona, en tanto que el director cuida de sus artistas, decorados, lugar de acción, argumento, época, situación escénica, vestuario y caracterización, el operador se ocupa de la situación del terreno, para el efecto fotográfico que el director desea, de la hora, si es durante el día, de las distancias a situarse los artistas, de los trucos escénicos, de los efectos de luz, contraluces y montajes, apari-

ciones o desapariciones, de las posiciones de la máquina para maniobrar fácilmente y de la absoluta claridad fotográfica. El es el llamado a calcular la luz necesaria diurna o nocturna, para los efectos que se pretenden.

El operador es para el "metteur en scene" lo que el buen revólver para el tirador hábil. Aun que el tirador sea bueno, si el arma no ofrece seguridades, éste va vendido adonde quiera que se dirija con ella. Por eso, por muy bueno que sea el director, a él consulta para multitud de detalles y, a veces, cuando le aconseja que una escena no se desarrolle en el lugar imaginado, por la inseguridad de obtenerla "bien" fotográficamente, desiste y busca el lugar de común acuerdo.

Otras veces, la acción de los artistas, sus movimientos con relación al sitio en que se encuentran, son admirables, desde el punto de vista de la escena y del argumento, pero de pésimo resultado para el objetivo que ha de recogerla, y es preciso seguir el consejo del operador, que se ha percatado del caso antes que el director.

Muchos trucos se realizan al rodar la manivela, o sea, al impresionar, utilizando la llamada "caja de retruco" adherida al objetivo, pero otros se hacen en el laboratorio al estampar los positivos. También en el laboratorio se hacen los tintajes y otro sin fin de pequeñas curiosidades técnicas. En los títulos que hoy se efectúan con sumo cuidado, artísticamente, es necesario que en el laboratorio se hagan las combinaciones de negativo y positivo para los títulos ilustrados y de superposiciones y montajes.

El buen laboratorio, y el buen laboratorio lo hace, también, el buen operador, es el perfeccionamiento, el complemento de un film. Alguien ha dicho que "el trabajo del laboratorio es el cincuenta por ciento del que le corresponde a una película".

No se filma una gran producción ni en Alemania, ni en Francia, ni en América sin un "as" de la máquina.

Dirección, artistas y operador o laboratorio, tres factores "superiores" de la industria del film, constituyen, pues, como he dicho, la parte esencial de la moderna cinematografía, a

cuya parte se unen, como valores inmediatos, los autores de argumentos originales—éste, más que inmediato, casi del mismo nivel—o adaptadores competentes, y los titulistas o redactores de títulos, a los que Griffith concede tanta importancia, que dice se suponen "el treinta por ciento del valor de un film", si se escriben bien los títulos encargados.

Intervienen luego, claro es, una serie de factores de suma importancia que supeditados a la dirección básica de los tres principales, completan el conjunto de la producción actual, cada vez más divulgada y apreciada.

De estos, puede considerarse como esencialísimo, la electricidad, en varias de sus aplicaciones.

Nadie ignora que en nuestros días, la mayoría de las películas se impresionan en los "studios" o teatros de "pose", de noche, utilizando luz artificial. La ventaja que este sistema, sustitutivo del antiguo en virtud del que todo se hacía a pleno sol, reporta a los directores, es considerable, porque les permite en primer lugar, trabajar en cualquier momento que sea preciso sin tener que preocuparse de si el sol se habrá ya ocultado o no, ni de si el tiempo de lluvia constituye un impedimento. La labor durante las horas de la noche o fuera de las del sol, evita a los artistas la molestia del calor, en medio del que no es posible trabajar a gusto.

Gracias a las potentes baterías instaladas en los "studios", y a los proyectores de rayos ultra violeta, se obtiene una claridad diáfana y poderosa que se dispone a libre antojo, realizando cuantas combinaciones son necesarias, combinaciones imposible con la luz solar.

La intervención de la luz eléctrica en la producción, es asombrosa. Cuando se ha permanecido por espacio de semanas enteras en un "studio", viendo a diario las más extrañas, a la par que excelentes combinaciones de efectos luminosos, en todo género de escenas, simulando la más exacta realidad de lo que no puede estar más ajeno a serlo, se comprende la grandiosidad de la cinematografía.

Otro factor de considerable valía, desde hace muy pocos

años, es el decorado. Hoy se pinta muy raramente el llamado "telón de fondo" que se sustituye por la realidad, si se trata de escenas de calle o jardín, en obras modernas; y en general la decoración de interiores y de exteriores se ejecuta en relieve, o sea, sin simular columnas, ni salientes, con lo que resultan verdaderas habitaciones y edificios.

Da grima ver en un "studio" con la facilidad con que desaparece un hermoso "hall" para transformarse a los pocos minutos y en el lugar más opuesto a que estaba, a bastantes metros,—porque las "galerías" americanas, francesas, alemanas y algunas italianas, no son tan reducidas como las nuestras—en el interior de un trasatlántico o de una parte de sala de espectáculos.

Tanto se ha progresado en este aspecto de la cinematografía que no hay gran empresa que no tenga perfectamente montados sus talleres de decorados y construcciones, en los que trabajan multitud de carpinteros, ebanistas, decoradores, tapiceros, etc. Los yankees y especialmente los alemanes, llevan en ello la supremacía. Construyen con suma facilidad enormes edificios, grandiosas salas, rocas gigantescas, montañas, y hasta árboles. ¡Ya no cabe más!

No menos interesantes resultan las máquinas de hacer aire, que se utilizan para formar tempestades, la organización para simular los incendios con perfectos aparatos, aunque, en ocasiones, éstos se producen de veras para darle más realce y realismo al asunto, y los aparatos-piscinas y de "fruco pequeño", para simular una escena dentro del agua.

El vestuario ocupa a centenares de operarios, entre confecciones nuevas y reformas continuas de los trajes de carácter histórico, ya usados en otros films.

La armería lo mismo. La tapicería y los objetos de adorno, requieren una sección aparte, a propósito, y así determinadas cosas de menor cuantía utilizadas en la edición.

Unido a todo esto las cantidades formadas por millares de comparsas que se utilizan continuamente en diversas películas, el conjunto de valores reunidos, como factores com-

ponentes, de esta industria floreciente, hacen que el aspecto ofrecido hoy por el arte mudo sea de lo que realmente es: un arte mundial superior que avanza a pasos de gigante por la senda del progreso.

CAPÍTULO III

La organización industrial y comercial del film

La organización industrial y comercial del film, tal como está establecido en las principales naciones productoras, es en extremo interesante.

En todo negocio o industria, y en éste caso concreto, el cine no podía apartarse de este aspecto, toda vez que industria y negocio es a un tiempo, la organización o sea la forma de desarrollarlo, constituye una de las bases principales, base que por no tenerse como tal, entre nosotros, ha significado una de las causas mayores del ostracismo de esta formidable fabricación, en España.

El lado comercial de la cinematografía supone el afianzamiento de las empresas editoras. Si sus métodos son defectuosos, aún disponiendo de una buena producción, los resultados económicos, son tan poco brillantes que llegan a determinar la bancarrota, porque en el sabio encauce de los esfuerzos comerciales estriba el triunfo de toda sociedad.

No basta producir con arreglo a las modernas reglas del arte mudo, ni al gusto de los públicos, es preciso, disponer de una organización potente en los mercados, para asegurar la venta de lo producido.

Fundada una entidad productora, su primer cuidado, casi

antes de contratar los elementos artísticos, que hoy en el extranjero abundan y por tanto no suponen complicación de ninguna clase, escriba en "situarse" debidamente o sea con las mayores garantías y ventajas posibles, en el mercado mundial. Para ello su primer providencia es orientarse acerca del "material" en curso de las otras manufacturas, sus proyectos, su capacidad; gustos de los públicos de los diversos países a los que va a exportar, pues no en todas partes las gentes tienen una idéntica preferencia por cierta clase de asuntos y es conveniente, para evitar gastos poco productivos, optar por todo aquello que coincida en ser igualmente apreciado por el mayor número de personas, así por ejemplo las "series" hoy ya en baja en los principales países, si son de carácter aventurero y "pugilístico", y solo aceptadas en tres o cuatro naciones, constituyen para la nueva casa, una labor sólo correspondida en pequesísima parte, porque al no quererlas la infinita mayoría de públicos, como es natural, el beneficio no puede ser igual al que dejaría una producción aceptada por todos; averiguar las transacciones corrientes de los diversos géneros de asuntos; tipos de los aranceles en vigor y cuantos gravámenes existan sobre las películas importadas; formalismos comerciales para la presentación de los films en prueba, cuestión ésta, de carácter fundamental; sistema adoptado por los demás para el funcionamiento de las sucursales, y lugares convenientes para establecerlas; estudio de la selección de un personal competente, y en suma, de todas las costumbres de cada país en la vida cinematográfica.

Impuesta perfectamente de todo esto, la entidad naciente comienza sus funciones, sin olvidar un aspecto interesantísimo, que es la propaganda, sin la que toda lucha sería estéril. En el mercado del film la "reclame" es esencial y se emplea como en centenares de negocios, casi me atrevería a afirmar, que como en ninguno.

Existen varias capitales denominadas "centros del mercado", y éstos son París, Londres, Nueva York, Berlín, Buenos Aires, y con menor importancia Viena. Pero de to-

das estas ciudades sobresale y es, indiscutiblemente, la principal, París, llamada "el centro comercial del mercado mundial cinematográfico".

Su valor es tal, que toda empresa editora cuida, en primer lugar, de establecer allí su agencia que la represente. Se puede contar como una verdadera excepción la manufactura que no ostente su representación en la capital de Francia. Y de esas excepciones, desgraciadamente, España, lleva la palma, sin ver el daño que le causa.

La ostentación, el lujo de las instalaciones representativas, es mayor del que nos imaginamos. En cinematografía, como en cualquier otro orden de la vida, la presentación es también "el todo" o casi "el todo", y en el foco del mercado de las películas, no es posible prescindir del conocido aserto "preséntate bien y habrás ganado el cincuenta por ciento de lo que te propones".

Así, sucede que siempre que una Compañía productora presenta un nuevo film de algún valor, las calles de París, se inundan de "afiches", y los diarios y revistas, anticipadamente, publican páginas y más páginas de anuncios, para preparar el terreno de la futura venta.

Cuando se llega al acto de presentar el material, éste reviste todos los caracteres de un acontecimiento. Se celebra en el local propio a veces, si la sala de pruebas es grande y elegante y se trata de un soberbio edificio en una de las mejores calles, o en el Gaumont Palace, Sale Mirabeau, el Majestic, el Capitole, u otro cinema de los de primera fila, con toda pompa, invitando al acto, a la prensa, que en Francia tiene más importancia que aquí o mejor dicho, se le concede, a las autoridades, a los actuarios del comercio del cine, empresarios, representantes, alquiladores, productores, artistas, literatos, etc. No falta la nutrida orquesta y el pequeño "lunch" o el "vermouth de honor".

Los alemanes que a causa de la guerra, no poseían apenas sucursales en París, una vez terminada ésta, al reemprender las relaciones de comercio, comenzaron a invadir el "centro" con su edición y, en tanto establecían sus agencias, en-



Vista de uno de los suburbios decorados exteriores construidos en el estudio de "Film Española S. A." de Madrid, para la película "Curro Vargas", construcción que no tiene nada que envidiar a las que utilizan los extranjeros.

viaban gerentes o representantes llevando las grandiosas películas que tanto les caracterizan y en las que son homéricos colosos. Estos agentes portadores tenían todo el aire de embajadores diplomáticos, y su entrada en París era aparatosa; autos, criados, gran hotel, entrevistas de prensa, visitas y hasta banquetes.

Así inundaron de nuevo la capital cinematográfica del mundo y así vendían lo que llevaban que, desde luego, no era malo.

Es natural que si las películas que se han de ofrecer al mercado, no valen, no son buenas, apesar de todas las grandes presentaciones habidas y por haber, no se venden o cuesta gran trabajo colocarlas. Pero, innegablemente, esa manera de instalarse y de presentar los films, contribuye poderosamente a conseguirlo y a dar la sensación de que se trata de grandes compañías. Algo de lo que pretendemos en España y muy a menudo en cualquier negocio, pero escatimando hasta la última peseta, con lo que la apariencia que queremos dar, resulta más ridícula que grandiosa.

En la parte comercial de que trato, las empresas no escatiman el dinero, como no lo escatimian en la edición, porque saben que las cosas bien hechas — y así, cuestan dinero — dan siempre buen resultado.

Relacionada debidamente, una compañía productora halla con facilidad el medio de colocar su material, pues el mercado es etensísimo y aun cuando se produce mucho, sus exigencias son mayores.

Existen diversas combinaciones de venta: la venta en exclusiva; la cesión para la explotación al tanto por ciento; la explotación propia, adquiriendo locales, y el arriendo a tanto alzado.

Hoy suele predominar — y esta tendencia se va acentuando — la explotación al tanto por ciento. Los editores ofrecen sus películas y conciertan con una agencia concesionaria la cesión para el alquiler mediante el 40 % para ella, de cuyo porcentaje debe la agencia pagar los gastos de propaganda — esto se concierta, también, de común acuerdo, a

abonar entre ambas partes—, servicio de acarreo, de repaso del film, de presentación, y otros pequeños gastos, abonando además el importe íntegro de cuantas copias se le envíen, valor que sólo se ciñe al precio franco del metro, y pagando la adaptación de títulos al idioma del país.

La película es de la exclusiva propiedad del editor y el concesionario que la explota no posee sobre ella ningún derecho. Todos los meses se efectúa la liquidación y la agencia entrega a la sociedad propietaria el 60 % que le corresponde por los ingresos del alquiler. Y esto, establecido con agencias de categoría, se extiende hasta con varias naciones en las que ellas poseen sucursales. Indudablemente rinde más que la venta en firme, ahora que el ingreso es más lento.

Venta en exclusiva es la cesión de la cinta a un precio determinado y en firme, por un plazo de tres años (en España es de cinco), pasado el cual se pierde el derecho de explotación. Esta pérdida no ocurre nunca porque, en primer lugar, no pasa de ser un formalismo de contrato la caducidad de derechos, y en segundo lugar, porque en ese tiempo ya está sobradamente explotada una película. No obstante si se solicita se prorroga el plazo, de común acuerdo comprador y vendedor.

Las copias se pagan al precio de coste, importe relativamente pequeño, y la sobreprima que supone la exclusiva, es el auténtico valor de la película, valor potestativo, claro es, de los editores. De todas maneras para este valor rige un término medio en armonía con los precios acostumbrados en el mercado, y, según el tipo de film.

El arriendo a tanto alzado, supone concesiones parciales y es el que menos cuenta tiene, salvo una oferta especial.

La explotación adquiriendo locales, motiva el envío al país de que se trata, de un agente de la casa, si en él no hay sucursal, cuyo individuo, de plena confianza, o acompañado de algún consejero, realiza una tournée, casi siempre provechosa, si se trata de una producción excepcional para la que es necesaria una propaganda intensísima. Los resultados suelen ser magníficos, pues constituyéndose en em-

presario, se percibe el beneficio directamente del público y por lo tanto más crecido.

En los Estados Unidos, todos los productores han tendido a establecer salas de cine, por su cuenta, lo que les permite un enorme rendimiento, ya que muchas empresas como la Universal y la Fox Film, que poseen más de cien locales cada una, amortizan en su "propia casa" el coste de muchas de sus cintas. En Europa ya se empieza a imitarles, y Pathé Consortium Cinema, Gaumont, Phocéa Film, U. F. A. de Berlín, y otras sociedades, adquieren cada día más locales, que aumentan la seguridad del negocio. Realmente el plan americano no es despreciable.

Otro plan tampoco despreciable, es el de establecer en los países en los que se desea introducir lo producido, cuantas sucursales son necesarias, realizando así, la explotación del alquiler, directamente. El medio es bueno, pero exige una vastísima organización muy costosa que solo se pueden permitir las grandes compañías que disponen de suficiente material para salir continuamente a una regular clientela de empresarios. Últimamente lo acaban de hacer en España, la Universal y la Fox.

Lo corriente, es la venta rápida por el procedimiento de la exclusiva, y la explotación al tanto por ciento en inteligencia con los concesionarios. Algunos de nuestros actuales del alquiler, lo hacen ya con las manufacturas extranjeras, especialmente francesas.

Hablando de este aspecto de la industria, no es posible pasar por alto el momento de la creación de las grandes sociedades, que tiene una fundamental importancia.

Como he dicho antes, la materia "elementos artísticos" en la que entran directores, artistas, operadores, asesores técnicos, constructores, comparsas, laboratorios, etc., no implica en Francia, Alemania y América, grave problema para una empresa naciente, porque en breves días halla lo que necesita. Todo estriba en pagar bien, en saber buscar y en tener exacta noción de lo que en esa "materia" representa un valor cotizabile.

Toda sociedad que quiere entrar de lleno en el negocio de la industria del film, procura, como en las presentaciones, no escatimar el dinero, y como para ello es preciso en regular cantidad, porque el montaje de un "studio", unos laboratorios, unas oficinas y unas sucursales, no es cosa barata, ha de contar con suficiente capital antes de lanzarse a la obra.

Las ventajas de poseer buen "studio", y cuanto es necesario para la impresión de películas, son mayores de lo que parecen y quedan demostradas con decir que nadie en el extranjero prescindiría de esto. No obstante, diré detalladamente el por qué.

Si para una determinada película, la primera por ejemplo, es necesaria la utilización de ciertos focos, más potentes que los ordinarios o más baterías especiales, como también un determinado decorado que lo mismo que los focos se toma en arriendo—medio no barato—para evitar el tenerlos que adquirir en firme y ahorrar dinero, en la creencia de que después ya no será necesario en algún tiempo, ocurre que el gasto que la película ocasiona en luz y decorado, es infinitamente más elevado que el ocasionado a las otras empresas, en un film del mismo tipo. Esto ya supone una situación inferior comercial, un medio menos de competencia. Luego, como hay que seguir editando, se reproduce el caso, tal vez, no a la segunda película, pero sí a la tercera y aún a la cuarta, y ¡en fin!, a varias más, resultando que lo que ya estaría amortizado y constituiría una propiedad más y medio gratuito para las sucesivas ediciones, no está todavía comprado. Y lo mismo que a los focos y al decorado, puede aplicarse el hecho a otras mil necesidades, como a la película virgen que, adquirida en grandes partidas no es tan cara como en escasa cantidad, de lo que resulta que las películas editadas por la Fox, por ejemplo, ocasionan un gasto relativamente escaso, toda vez que nada nuevo hay que adquirir para estas producciones en las que se usan decorados ya amortizados en otras, baterías eléctricas, mobiliarios, y siendo de época hasta los trajes. Pero si por sistema

de ahorro, la Fox no tuviera esas "propiedades", no sería así.

Las sociedades compran lo que necesitan, construyen de una vez, adquieren lo material en abundancia, organizan bien el servicio de venta, se someten a una seriedad absoluta y a una administración intachable, y de esta manera, recuperan pronto lo invertido y producen ventajosamente.

CAPITULO IV

Proceso histórico de la producción cinematográfica en España

El cinematógrafo se introdujo en España casi al mismo tiempo que apareció como espectáculo, haciendo prever este hecho, que iba a desarrollarse extraordinariamente entre nosotros, lo que más tarde ha sido desmentido, desgraciadamente, por el tiempo.

He aquí el proceso histórico expuesto someramente, sólo como consignación de nombres y de fechas, toda vez que en el próximo capítulo he de ocuparme con más detenimiento y en sentido crítico:

La primera película que se filma en España, la constituye una actualidad: Un desembarque de tropas llegadas de Cuba, al final de la guerra, en 1898. No existen datos concretos sobre la persona que la filmó: Desde luego, fué más un ensayo de carácter instructivo, de un "amateur", que una base de espectáculo.

En 1903, se presenta ya la primera película con carácter de espectáculo y de industria, editada por un tal Chomón, y titulada "Los guapos del Parque". El editor y operador, primer operador español, años más tarde, aparece en Italia, y por cuenta de la Itala Film, de Turín, realiza va-

rias grandes producciones, entre ellas "Cabiria" que le da justa fama.

En 1905, en Valencia, un activo comerciante don Antonio Cuesta, funda la empresa "Films Cuesta" con el exclusivo objeto de impresionar películas de carácter comercial, para propaganda de su propia casa, pero sin proponérselo comienza a editar en serio y produce, en primer lugar, una reproducción en funciones, del "Tribunal de las aguas" de Valencia, de 90 metros, que alcanzó tal éxito, que incluso se envió al extranjero. Después le siguieron "El ciego de la aldea"; "El pastorcillo de Torrente"; "El león de la Sierra"; "Los siete niños de Eclja" y "La barrera número 13". En estas producciones se inicia como director J. M. Codina. Animado el señor Cuesta por el éxito alcanzado, decide continuar y edita "La lucha por la divisa" y "El Cain moderno" a más de algunas corridas de torros. Conviene advertir que estas producciones se realizan con determinados intervalos, en el curso de unos ocho años. Luego comienza la marca a decaer y sólo edita alguna que otra corrida.

En 1906, nace la "Hispano Films", creada por los señores Marro y Tarré, que se unen a don J. B. Turull. Su éxito, que promete ser extraordinario, no llega al grado imaginado, y en una segunda etapa, cambia la razón social, ingresando el señor Baños, que forma con Marro solo. En estas dos etapas produce: "Locura de amor", "Don Juan de Serrallonga", "Don Pedro el Cruel", "Carmen o la hija del bandido", "Magda", "Rosalinda", "Su mismo juez", "Los polvos del ratero", "La fuerza del Destino", "Los amantes de Teruel", "Un drama en Aragón", "Don Juan Tenorio" y "Entre naranjos".

Surge una tercera etapa y la "Hispano Films" continúa editando, y da al mercado producciones como "Diego Corrientes", "Alexia", "Los misterios de Barcelona", primera y segunda serie, "Elva", "La secta de los misteriosos", "Las víctimas de la Fatalidad" y "Los ladrones del gran mundo".

Ricardo Baños edita por su cuenta poco después: "El idio-

ta", "Juan José", "La cortina verde", "Puerza y Nobleza" y "El judío polaco".

En el mismo año aparece "Films Barcelona", creada por don José M. Bosch, y edita: "Los guapos del Parque" (el mismo título del film de Chomón), "Los Quicos", "Cerveza gratis", "Guzmán, el Bueno", "La Dolores", "Tierra Baja", "Los Calzoncillos de Toni", "Montserrat", "Industria corcho-taponesa", "El moscardón", "El amor que mata" y "Luchas de corazones", algunas bajo la dirección de Codina.

En 1909 y 1910, la "Hispano Films" toma las acciones más importantes de la Campaña de Marruecos, consiguiendo un triunfo. A raíz de esto, surge otra marca, la "Iris Film" que lanza al mercado una sola película: "Don Alvaro o La fuerza del Sino", dirigida por el prestigioso fotógrafo señor Cuyas.

En 1913, se crea la manufactura "Zaragoza Films", en Zaragoza, que se dedica exclusivamente a editar corridas de toros y films documentarios.

La empresa "Film d'Art Español", constituida con importantes elementos italianos y españoles, aparece también en ese año y produce una buena producción que es aceptada con aplauso.

Otra sociedad bajo el nombre "Gelavert Films", queda constituida por esa época, y produce una película.

En 1913, se habla en Madrid del proyecto de una sociedad titulada "Santa Olaya y Gaspar" que no pasa de proyecto.

En 1914, se funda en Barcelona la "Cabot Films" que, entre otras películas, edita "La intrusa", "En pos de una ilusión" y "La mejor venganza". Aparece también la "Barcinógrafo, S. A.", que produce "La gitanilla", "El Alcalde de Zalamea", "El calvario de un héroe", "Fridolino", "Los cabellos blancos", "Misterio de dolor", "Linito se hace torero", "El nocturno de Chopin", "Alma torturada", "El beso de la muerta" y "La Reina joven", serie de Margarita Xirgu, la eximia actriz.

Desaparece la "Film d'Art Español" y le sucede la sociedad "Tibidabo Film", que edita muy poco.

Aparece entonces la "Segre Films", que ofrece, entre otros asuntos, "El soldado de San Marcial", "La pescadora de Tolosa" y "Los muertos viven".

En 1915, queda constituida la "Condal Films" y realiza "Pasionaria", "El signo de la tribu" y "Pacto de lágrimas". También nace la "Falco Films" y produce escasamente.

Al poco tiempo y en el mismo año se funda la "Studio Films" que por su crecido capital y sus elementos entre los que figuran J. M. Codina y J. Solá, promete un gran triunfo que sólo consigue en parte.

Lanza al mercado durante su actuación: 10 películas tituladas "Cuentos baturos" (serie); "Serie excéntrica" (10 películas), "A la pesca de 45 millones", "Calvez y Gedeón, detectives", "Pasa el ideal", "La duda", "La razón social Castro y Ferrán", "Un ejemplo", "Las joyas de la Condesa", "Amar es sufrir", "La loca del monasterio" (uno de sus mayores éxitos), "Corrida de toros en Toledo", "Los saltimbanquis", "Regeneración", "Humanidad", "Corrida de toros, beneficio de la Asociación de la Prensa", "La herencia del Diablo", "Corrida de toros, beneficio de Ballesteros", "El tío de América", "El asistente del coronel", "Apache de Londres", Serie de películas naturales "España pintoresca", 50 números de la "Revista Studio" (actualidades), "Codicía" (serie), "Mefisto" (serie), "Corrida y ferias en Valencia", "El protegido de Satán" (serie), "La dama duende" (serie), "El botón de fuego", "Las máscaras negras", "Mátame" y "El león", de la serie de las ediciones Aurelio Sidney.

Casi al mismo tiempo que aparece la "Studio" se crea la "Excelsior Film" que edita: "Como aquel día", "Flor de otoño" y alguna más. Y otra casa la "Arg'os Film" presenta "La danza fatal". También nace la "Alhambra Film" que produce una sola película.

En Bilbao, nace la "Bilbao Film".

En Madrid, la casa Armando Pou, edita una película y se decide a continuar.

En 1917, Drosdner, realiza su film de carácter monumental "Cristóbal Colón".

En 1918, la "Argós Films" se convierte en "Sanz, S. A.", y presenta "Voluntad que vence". Otra casa, "Dessy Films" produce "El Golfo", por Ernesto Vilches.

En Madrid, casi al mismo tiempo, surge la "Cervantes Films", dirigida por Armand Guerra y fundada por los señores Estirabís Hermanos, que edita uno o dos films.

"Salvador Films", también de Madrid, ofrece "La España trágica", que consigue un regular éxito y luego, más tarde, entre otras, "Por la Patria".

Blasco Ibañez, el insigne escritor, presenta la adaptación de su famosa obra "Sangre y Arena", y en Barcelona, "Armando Films", edita "Perfidia".

En la villa y corte nace "Nacional Film" y una manufactura titulada Soto y Soler, que también lanza al mercado unas ediciones. Le sigue la "Cinematografía Española", y en 1919, la sociedad santanderina "Cantabria Cines", edita "Los intereses creados", de Benavente, y éste nos brinda, además, "La madona de las rosas".

En Barcelona se constituye la "Mediterránea Film" y edita "El Expósito". Aparece entonces la "Lotos Film" con "Sueño y Realidad"; "El Rey de las montañas", "El oprobio", "Tenacidad" y "Buitres de aldea".

Ricardo Baños impresiona "La malquerida" y funda la "Royal Films" que produce "Los arlequines de seda y oro", por Raquel Meller, y "Don Juan Tenorio" (nueva edición).

En Madrid la "Patria Films" presenta algunas películas que gustan.

En el mismo año 1919, aparece la "Regia Art Film", en Barcelona, constituida por capital americano. Más tarde se transforma en sociedad española y produce "La virgen bruja" y "Noche de Estreno".

La "Nick Film" se constituye, pero no llega a filmar. En abril, se funda la "Onomo Films" de la que es director artístico, Ralph Allén, y produce "Loló" y "El perro del hortelano".

Nace otra marca, la "Roxan Film", que edita "La márdi",

por Remedios Villalonga. Es director artístico y comercial D. Prudencio Xandri.

En 1920, en Madrid, la "Patria Films" se transforma en "Atlántida", S. A. C. E. y edita varias películas de éxito, entre ellas "La inaccesible", por Helena Cortesina, "La verbená de la paloma"; algo después, "La reina mora", "Carreteras", "Dolores", "Los guapos o gente brava", "Alma de Dios" y "Venganza".

En Barcelona se presenta la "Excelsa Films", que edita un solo film: "Las delicias del campo".

A últimos de 1921, surge la Empresa "Edición Elena Cortesina", que realiza "Flor de España", interpretada por la bella artista. En Barcelona aparece la "Good Silver Films", aunque de nombre inglés, entidad española que edita "Lillian", bajo la dirección artística de J. Palljá y la comercial y general de D. Lorenzo Ban Bonaplata.

Poco después queda constituida la "Mediterráneo", que, según todas las características, viene a realizar grandes proyectos, que despiertan el entusiasmo de los actuados y del público, pero que por causas ignoradas no llega a trabajar.

Una nueva Empresa, la "Principal Films", edita "Pobres años", "Militona", por James Devesa, y "Pedrucho", todas de gran éxito, bajo la dirección de Henry Verias.

La Cooperativa de Artistas Cinematográficos Españoles, dirigida por Lorenzo Petri, comienza a producir el prólogo de "La historia de Cataluña" y, algo más tarde, la "Narciso Films", lanza, dirigido por Petri, un film titulado "Aventura de estudiante".

En 1922, en Madrid, queda fundada la potente Sociedad "Film Española" y presenta "Rosario la Cortijera", de gran éxito; "El pobre Valbuena", "Curro Vargas" (en dos jornadas), "Mancha que limpia", "La medalla del torero" y "La hija del Corregidor".

En Barcelona aparece la "Peninsular Film" y edita "El primer combate", por Lydia Bottini. La "Robur Film" ofrece un pequeño poema, "La sardanista", con música de Morera.

Nace la casa "Producciones cinematográficas Castillo", que presenta "La ninfa del río".

A últimos del año, otra casa, titulada "Canigó", edita un film: "Nido de águilas". Más adelante produce "El padre Juanico", adaptación de una obra de Guimerá.

El Repertorio M. de Miguel se convierte momentáneamente en editor y ofrece "La dama de la flor", hecha por algunos elementos americanos.

En Madrid aparece la "Victoria Films", que, bajo la dirección artística de H. Vorins, realiza la adaptación de "Maruxa".

En 1923, en Valencia, nace de la anterior "Aguila Films", una Empresa titulada "Producciones Artísticas Cinematográficas Españolas", que produce "La bruja" y luego "La Dolores" y "La alegría del batallón" (recientemente), dirigidas por Maximiliano Thous.

En Madrid, aparece la "Madrid Film", que lanza la adaptación del drama de Alfonso Vidal y Planas, "Santa Isabel de Ceres", y más tarde (recientemente), "Madrid en el año 2.000".

En 1924, surge otra Sociedad en la corte, que adapta "La mala ley", de Linares Rivas, dirigida por M. Noriega, y que se propone producir en abundancia. Es director comercial J. Vilá Vilamala.

Jacinto Benavente, el gran dramaturgo, crea una manufactura que se titula "Benavente Film" y que edita "Para toda la vida", original del eximio literato.

La "Atlántida" se fusiona con una casa francesa y pasa a ser "Atlántida-Cinegraphic", editando, dirigida por Marcel L'Herbier, el gran director, una importante película, "La barraca de los monstruos". Más tarde, "Atlántida" sola, lanza (recientemente) "Los chicos de la escuela".

En Barcelona se constituye la "Serano y Andreu" (Madrid y Barcelona), Empresa de carácter patriótico que se propone, con la autorización y aprobación del Directorio, ya obtenida, impresionar una película extraordinaria de la España monumental, social e industrial, para llevarla a América, mos-

trando a los ojos de los americanos y de nuestros compatriotas el valor de esta hermosa tierra.

Y también en Barcelona, bajo la dirección de Enrique Santos, se filma "El martirio del vivir", interpretación de Paquita Arroyo.

Ya en 1925, en Valencia, aparece la "Film Artística Valenciana", que ofrece "La trapera", filmada en Madrid y Valencia.

En Madrid se crea "Troya Film", fundada por D. Alejandro Pérez Lugín, y edita "La casa de la Troya", adaptación de la célebre novela del ilustre escritor, película que obtiene el mayor triunfo de la cinematografía nacional, repisándose varias veces en muchas poblaciones. Es protagonista Carmen Viance.

También en Madrid surge "La Nacional", bajo la gerencia de D. Juan Vila Vilamala, y edita "El señor feudal", la conocida obra de Dicenta, con éxito.

Se funda la Empresa "Goya Film" y lanza la adaptación de la popular zarzuela "La Revoltosa", por Josefina Tapias, Montcayo y J. de Orduña, del teatro Fontalba.

Y en Valencia y Barcelona, respectivamente, se ultiman por Maximiliano Thous (P. A. C. E.), "Noche de alborade", y bajo la gerencia de Arturo Carballo (Condal Films", que parece resurgir), "Luis Candelas", serie en 8 jornadas. En Madrid, "Currito de la Cruz", de Pérez Lugín, y bajo su dirección comercial, y por "Atlántida", una o dos películas más. "Goya", "Benavente" y otras Empresas preparan también magníficas producciones.

Aquí termina, en el momento actual, la parte histórica—y, por tanto, cronológica—, de nuestra producción cinematográfica.

CAPITULO V

Cómo se ha desarrollado la industria de la película española

Siendo España uno de los primeros países del mundo en el que, tal vez, por la proximidad de Francia, se introdujo el cinematógrafo, apenas inventado por Lumière, resulta casi incomprensible a primera vista que su desarrollo industrial no haya seguido en la ascendente progresión que prometiera al editarse "Los guapos del Parque".

Bien es verdad que no han sido nuestros Gobiernos, precisamente, los que más se hayan preocupado, a semejanza de los de Francia e Italia, por la prosperidad de una industria que tantos beneficios podría reportarles en concepto de impuestos, además de la riqueza que supondría para el país.

Existen multitud de motivos por los cuales no ha prosperado, motivos que iré exponiendo en el transcurso de este libro.

Siempre que un "metteur en scene" extranjero ha venido a España, para filmar algunas escenas, se ha preguntado extrañado: ¿Pero cómo teniendo un cielo tan azul y una tierra tan rica en belleza y en obras de arte, no editan los españoles centenares tras centenares de películas al año?

Henry Verins me decía un día, antes de comenzar la edición de "Militona":

—No comprendo por qué en España, con el inmenso caudal literario que poseen ustedes y las excelentes condiciones de la raza, artista por temperamento, permanecen inactivos perdiendo una serie de millones y un timbre de gloria que en los mercados mundiales les aguarda. Es lamentable, ¡créame!, amigo Serrano.

—En efecto—le respondí—. Es muy lamentable. Pero es que aquí existe un pánico horrible a exponer el capital en un género de empresa que no se domina por completo. Y para este pánico, que los que amamos el séptimo arte, combatimos continuamente, no deja, en realidad, de haber fundados motivos, es decir, fundados hasta cierto punto, pero que retrasan el desenvolvimiento próspero de nuestra cinematografía.

Andando el tiempo, Henry Vogles, el experto director francés, de "Pathé Consortium" y de la "Phocsa", venido a España para editar diversas películas bajo la marca "Principal Film", de Barcelona, ha podido comprender y conocer las causas de ese ostracismo vergonzoso. Cuando, después, hemos hablado del problema, me ha expuesto su queja amarga, su dolor, porque él es un entusiasta hispanófilo que siente a España, que la quiere con toda su alma, y se lamenta de que en este suelo hermoso que tanto se adueña del corazón de sus coterráneos Próspero Marínée y Teófilo Gautier, cantores de nuestra ideal belleza, que recorriendo este solar sintieron en el alma y en la inteligencia la influencia decisiva y el encanto de un pueblo sublime y grande, artista y noble, con nobleza legendaria de hidalgo, la más hermosa de las manifestaciones artísticas que constituyen un espectáculo, la cinematografía, no tenga el auge que requiere el trono que esta nación le brinda.

El "ecra", que necesita un cielo puro, nítido y azul, para las impresiones exteriores y para otro sinnúmero de cosas, lo tiene aquí en demasía casi. La hermosura de los campos y de las montañas, la poética belleza de los ríos y de las costas marítimas, el encanto de los jardines, el modernismo de las grandes ciudades, el valor legendario de arte y de sa-

bor de las poblaciones antiguas, el atractivo de las más típicas costumbres, el sentimiento artístico del hijo de la tierra y el hechizo de la belleza árabe de las mujeres, graciosas y risueñas siempre, son méritos tan grandes para el cine que hacen de España el país ideal para su reino.

Esta belleza, esta superioridad sobre los Estados Unidos, Alemania, Francia, Inglaterra, que en este aspecto poseen nuestra patria, es un hecho ya aceptado y reconocido desde hace años. Cuando en los principios del cine, Cuesta laboraba en Valencia, pareció que esa importancia iba a hacer de nuestra España, la primera nación cinematográfica del mundo. Pero... no fué así. Y todo lo que entonces creyeron muchos se vino abajo poco a poco, en tanto que Francia e Italia lucían sus bellezas por las cinco partes del globo.

El desarrollo de la edición entre nosotros ha sido y es muy vario. A saltitos. Como un niño que empieza a andar y cuando cae tres veces consecutivas no se atreve a mover un pie en ocho días.

De 1903 a 1906 sólo trabajó Cuesta en Valencia, y aun cuando desde esa última fecha la producción no fué muy intensa porque puede decirse que sólo existía una Empresa, la "Hispano Films", el ambiente y el entusiasmo se incubaba, dando por resultado que en 1914 dieron en surgir Sociedades como por arte de magia y hasta 1920, o sea en un período de seis años, la producción casi estuvo en auge, editándose bastantes películas.

El desenvolvimiento ha sido lentísimo, pasando épocas hasta de seis y ocho meses sin producir un solo film.

Se dice que no editamos en España por falta de capital, porque éste ha sido siempre raro a semejante clase de negocio, y esto no es cierto. Buena prueba de ello es que, salvo raras excepciones, todos los hombres que se han propuesto establecer una manufactura, lo han hecho sin capital propio, por carecer de él, y les ha sido forzoso buscarlo en personas ajenas al asunto que, entusiasmadas, han accedido a invertir. Luego no ha faltado el capital.

En muchos casos, recientes algunos, el técnico se ha visto



Una escena exterior, realizada con decorado montado en el estudio de "La Reina Mora", de "Atlántida" de Madrid

obligado a buscar un nuevo capital para terminar la película empezada, al hallarse ésta a medias, gracias a sus malos cálculos, y, por regla general, lo ha encontrado según sus deseos. Lo que sucede es que el capital ha visto defraudadas sus esperanzas por las varias causas fundamentales culpables de este estancamiento y cuantos más fracasos se han sucedido más se ha ido alejando él.

Pasada la labor de "Films Cuesta", que no fué, precisamente, de las que quedan, la "Hispano Films", iniciada y guiada con relativa pericia por el señor Marro, realizó un trabajo que, dada la época, no era lo que se dice "del todo malo", y lo que significa que también hubiese podido ser mejor. No obstante, en proporción al momento, reanuda más valor que algunas películas hechas en los últimos tiempos, lo que pone de manifiesto claramente que nuestros editores no han seguido, a medida que el tiempo avanzaba, la evolución mostrada en el arte mudo.

"Don Pedro el Cruel", "Don Juan de Serallonga" y "Los amantes de Teruel", que recuerdo las vi en la desaparecida Sala Merced, de la Rambla de los Estudios, no ofrecían un mal conjunto. En la edición de estos films intervino ya Don Ricardo Baños, uno de los directores-productores principales que más han trabajado en España.

Al lanzar al mercado "Barcelona y sus misterios", la "Hispano Films" consiguió su mayor triunfo, debido, más que a otra cosa, al aspecto panorámico de Barcelona que ofrecía la película. Se comentó muy favorablemente esta producción que, sin embargo, no carecía de defectos, facilísimos de subsanar, como casi todos los de la mayor parte de las películas españolas, defectos de dirección más que de otra cosa.

El entusiasmo creció de punto, y sin dirección ni operadores y, por tanto, con artistas de pura cepa, pero sin pulimentar, sin el necesario adorno, continuó la producción en marcha ascendente.

Siguió Baños editando, perfeccionándose un poco ahora para recoger en el defecto más tarde, y produjo algunas cosas regulares, que, como todas las ediciones de entonces, se

recibían por el público y especialmente por los empresarios con más hostilidad que hoy.

Codina, que había dirigido las películas "Films Cuesta", tomó relieve en la "Barcelona Films" y trabajó mucho, pero sin aceptar los aires renovadores que soplaban de Francia, defecto de casi todos los directores nacionales que no se han ajustado al tiempo, caso bien patente en la última edición de "Don Juan Tenorio", de la "Royal", en la que aún se han usado los telones de fondo para un cielo estrellado en el que aparece una luna "soberbia", a la que sólo le faltaba sacar la lengua para disculpar su aparición, para ofrecer la quinta de Don Juan y todavía dos más mostrando un cementerio y un buque. Pura labor de quince años atrás.

La "Barcinógrafo S. A." lanzó con bastante asiduidad unas cuantas películas, entre ellas la serie de Margarita Xirgu, que no rayó en el cine a la misma altura que en el teatro.

Los elementos italianos que vinieron a España para crear el Film d'Art Español", cuya vida fué relativamente corta y luego se sucedió por la Sociedad "Tibidabo" Film", lograron remover el ambiente y estimularnos algo, lo que se notó en la aparición de "Cabot Film", "Condal Film", "Excelsa Film" y la "Segre Films".

Hasta aquí toda la producción hecha no tuvo lo que se llama "las puertas abiertas" en el extranjero y bien saben los editores los mil trabajos llevados a cabo y los mil fracasos obtenidos al querer introducir en París lo editado. Ya Francia había avanzado mucho en comparación con nosotros y el arte italiano era el "sumúm", lo que hacía doblemente difícil la colocación de material español, a excepción de las corridas de toros, que se vendían bien por su género atractivo y porque los extranjeros no las editaban, ni les era esto posible en sus respectivos países, pero que no podía constituir en manera alguna un medio de vida para una manufactura.

En nuestra historia cinematográfica puede considerarse a la "Studio Films" como la manufactura que más ha producido y la instalada con más solidez, no obstante los momen-

tos críticos por que atravesó y que, gracias a la decisión y a la energía y cariño demostrados siempre por el arte del silencio, de D. José Solá y el señor Codina, se conjuraron y salió de cada uno de ellos más pujante. 120 películas constituyen su registro. Entre ellas le dieron mayor fama "La loca del monasterio", "Codicia", "El botón de fuego", "Mátame", y "El león", las dos últimas. La "Studio" reunió la Compañía más numerosa, en la que figuraban Lula Paris, Blanca Valoris, Rosarito Calzado, Ramón Cuadreny, Aurelio Sidney, entre otros, como Aguiló y Mateldi. Valores estos muy estimables.

Sin embargo, doloroso es confesarlo, pero es cierto, la "Studio" no tuvo grandes triunfos y más bien puede decirse que tiró el dinero por la ventana en la mayor parte de sus ediciones, en las que abundaban los defectos, también esta vez de dirección y de fotografía, que solía ser oscura.

Solá no me pareció nunca un buen operador, a pesar de haber filmado bien "La verbena de la Paloma", de Atlántida, de Madrid, días antes de su muerte. Era más un impulsador entusiasta que realizó cuanto pudo por la prosperidad de nuestra cinematografía y que si no hubiese hallado ciertas trabas en su camino, con seguridad que su labor aún fuera mayor.

El instante feliz para la "Studio" se reveló con la llegada de Aurelio Sidney, pues, al hacer sus dos películas, bien pronto patentizó lo que valía y el nuevo rumbo que iba a imprimirle a la sociedad, si él, que era un verdadero técnico y un artista, tomaba en sus manos las riendas del negocio. Pero la muerte, siempre inoportuna, le privó de sus deseos y pocos meses más tarde la "Studio" agonizaba lentamente.

Tanto "Mátame" como "El león" pusieron de manifiesto otra dirección, otra la labor artística y otra fotografía más perfecta. La presentación estaba más cuidada, y y cuando se ofrecieron al público el éxito más lisonjero coronó su labor. Y la venta no fue mala.

"Patria Film" y "Nacional Film", de Madrid, hicieron algo bueno, mostrando un ligero cambio de orientación en su tra-

hajo de conjunto, más superior que el de las casas barcelonesas. "Salvador Films" también, en 1918, realizó "La España trágica", producción que consiguió un señalado éxito por sus bellezas de paisaje y por su conjunto, formando con las dos películas de Sidney el tríptico de la renovación.

En cambio, los dos films de D. Jacinto Benavente obtuvieron un triunfo muy escaso.

Siguieron en esta época apareciendo más manufacturas y la "Regia Art Film C.", Sociedad de carácter americano, al frente de la que llegaba a Barcelona nuestro paisano D. J. Gaspar, que más tarde se convertía en Anónima Española, aunque conservando su condición de corresponsal gráfica de la Goldwin Manufacturing C." Ltd., de Nueva York, editó dos producciones de éxito no muy grande, no obstante vislumbrarse en ellas una magnífica actuación futura, porque se advertía otro tecnicismo muy particularmente en la fotografía. La dirección y los artistas no respondieron como debían, más por culpa de la citada dirección que de ellos mismos. Gaspar, buenísimo operador, realizó diversos trabajos y quedó tan acreditado, que hoy podemos decir, sin temor a equivocarnos, que es el mejor de los operadores españoles. Su trabajo en la "Goldwin" le ha capacitado suficientemente.

En medio de la aparición de estas Empresas no dejaron de surgir en todo tiempo y últimamente más que nunca, pequeñas corporaciones de aficionados que efectúan trabajos sueltos, esperanzas ilusorias de gente de buena fe, desconocedoras de las más elementales reglas del arte y de la industria, que suponen continuos fracasos, a pesar de que algunos pongan de relieve meritorias labores y hasta cualidades.

Esto, más perjudicial a la industria patria que ventajoso, se aumentó notoriamente después de los éxitos que obtuvo la manufactura madrileña "Atlántida", aparecida en 1920, de la desaparecida "Patria Films". Con dos buenos elementos al frente, Oscar Ormeara como director comercial y José Buchs como "metteur en scene", presentó películas interesantes y bien realizadas como "Carceleras".

Buchs, hombre de gusto y de talento, opuesto a la tenden-

cia alemana de los tonos oscuros en la presentación y partidario de un arte propio español, acierta en la elección de los artistas y las producciones de "Atlántida", nacida mucho después, como ya he dicho, que la "Studio", y otras de Barcelona, superan a las de esas casas, en todo y por todo. Firme en su línea trazada, acredita a José Montenegro y a Elisa Ruiz, entre otros artistas de prestigio. Pero adolece este director del excesivo cambio del personal. Esta "manía" no es benéfica, muy particularmente en lo que toca al propio director, porque se ve obligado a estar enseñando continuamente, no asegurando en su celebridad a los mencionados actores y actrices.

La táctica americana, al parecer, no la acepta Buchs. Y lo raro es, mejor dicho, lo que prueba que es un buen director, estriba en que, a pesar de las variaciones de personal, los artistas nuevos trabajan como si durante muchos años lo hubiesen hecho.

A la labor de Buchs se debe el período que siguió a la "Atlántida", de resurgimiento nacional, el más firme de todos, porque, en realidad, no sólo formó ambiente, sino que hizo pensar en la natural evolución y en los ensayos incluso, de edición, aparecidos después, palpita un poco de evolucionismo sano que ha marcado, en definitiva, el principio del fin del marasmo de la producción.

Elena Cortesina, la bella actriz, fundó una editorial en 1921, en Madrid, y lanzó, interpretada por ella, que ya en "Atlántida" obtuvo un triunfo, una película titulada "Flor de España", que, salvo cierta pesadez de la exposición-prólogo, está bien, y al estrenarse, mereció un éxito franco.

En Barcelona, la "Mediterráneo", precedida de gran propaganda que hizo concebir grandes esperanzas, preparó nutrida compañía, en la que figuraban el elegante James Devèsa, notable actor americano, Tina de Jarque, José Rogés, Inocencia Alcubierre y Alberto Allán Kardec. Durante unos meses toda la Prensa se ocupó de la estupenda Empresa, formada por personalidades de nuestro mundo cinematográfico y con capital exclusivamente español, animando extraordinariamente

el ambiente. Pero, por motivos ignorados, no llegó a filmar y se dispersaron sus elementos, de los cuales el actor James Devesa ingresó en la "Principal Film", creada por entonces con buenos elementos y fuerte capital. José Rogés pasó de nuevo a la "Atlántida" y Alberto Allán Kardec ingresó en la casa "Canigó", filmando "La dulce paz" (Nido de Aguilas).

La "Principal Films" editó "¡Pobres niños!", "Millóna" y, más tarde, "Pedrucho", dirigidas todas por el director francés Henry Vorins e interpretadas por Paulette Landais, James Devesa, José Durany y el matador de toros "Pedrucho". Los tres films, impecables en dirección, presentación, fotografía (realizada por Gaspar) y ejecución por parte de los artistas, lograron un triunfo resonante y en París adquirieron popularidad bien merecida. Pero al fallecer uno de los dos propietarios de la Empresa, ésta se vino al suelo y desapareció uno de los principales factores de nuestra moderna época productiva.

Orneman y Buchs, disidentes de la "Atlántida", pudieron formar otra Sociedad con un crecido capital y siguen trabajando bajo el nombre de "Film Española S. A.", presentando en primer lugar "Rosario la Cortijera", cinta cinematográfica que llegó al público entre ovaciones y que se vendió para toda América, "El pobre Valbuena" y, últimamente, "Curro Vargas" (en dos jornadas), película de época que casi merece el calificativo de la mejor producción española, junto con "La medalla del torero" y "La hija del Corregidor".

La corrección en la presentación, en la labor del artista y en la fotografía hacen de este film algo notable. Su coste pasó de doscientas mil pesetas.

Con elementos americanos acaudillados por un experto director americano y bajo la marca "Repertorio M. de Miguel", se realizó "La dama de la flor", que obtuvo un triunfo por su admirable conjunto, en el que formaron también artistas nacionales. Es una cinta magnífica.

Ya en este momento parece completamente iniciada la fase del progreso más rápido en la industria del fims hispano, y

aunque no con mucha asiduidad, lo que se edita se hace más perfecto y, al nacer en Valencia la P. A. C. E., en la que figura como director artístico Maximiliano Thous, da la sensación de una manufactura a la moderna que ha de amoldarse al tecnicismo del día. Produce primero la adaptación de "La Bruja" y defrauda un poco las esperanzas, porque no saca Thous todo el partido que podía de la obra y además el conjunto, en particular de la interpretación, dejan mucho que desear. Pero, indudablemente, advertido del error, se corrige notablemente y presenta luego "La Dolores", admirablemente desarrollado el argumento, bien presentada, de típico sabor aragonés, con una interpretación ajustada, y con una fotografía insuperable, motivos que le valen al ser estrenada los honores de una justa crítica favorable.

Pérez Lugón, al adaptar al cine su obra maestra "La casa de Troya", sigue brillantemente esa fase de progreso, en asombrosa progresión ascendente que queda acreditada con el resonante triunfo de la película estrenada en toda España con un éxito inigualable. "La Casa de la Troya" viene a constituir uno de los jalones más esplendrosos de nuestro arte cinematográfico.

He aquí con lo expuesto, como se ha desarrollado en España la industria del cine.

De una manera lenta, incierta, y "a saltitos", como ya he dicho. Sin una seguridad de continuación y sin un cauce de energías. Sin un trazado recto, sin método. Y con poco dinero salvo las excepciones de la "Studio Films", "Atlántida", "Principal Films" y "Film Española, S. A."

Puede constituir un resumen de mi exposición acerca del desenvolvimiento editorial, y por eso lo transcribo, el siguiente juicio de P. P. Requena, que comparto, salvando lo de "producimos mal", sustituido por "produjimos mal":

"España—dice—no ha seguido a sus hermanas latinas Francia e Italia en la labor cinematográfica. El capital español se ha mostrado perezoso siempre, miedoso y hasta ruin. Desde 1905 en que se inició aquí la producción de películas comerciales, salvo raras excepciones, se malogró todo

y se aprovecharon mal el pequeño capital, el suelo, la luz, el mar, las condiciones artísticas de la raza y la afición, significada desde 1903. La producción española ha sido escasa siempre en orden a la que el país necesita. Somos, para vergüenza nuestra tributarios del extranjero, que envidia las naturales circunstancias favorables en que vivimos. No hemos sabido producir, pero tampoco hemos sabido comerciar con lo poco producido. El comercio, salvo alguna excepción, aunque ésta quizás sin la necesaria fe, no ha querido o no ha sabido opinar respecto de nuestras obras hechas, o por hacer, a tal punto, que, a mi juicio, su labor, la del comercio de films, la de los distribuidores ha sido negativa.

Las consecuencias son que producimos poco y producimos mal, y que, como se ha dicho tantas veces, de España sale todo el oro que vale el espectáculo, porque ni tenemos máquinas, ni películas, ni pantallas siquiera.

Es que, en realidad, en España no hay organización industrial, es una anarquía en donde cada cual hace lo que se le ocurre, y esto es que, para establecer una manufactura creen que basta contar con un argumento, o lo que como tal quiera ser, una "amiga" y un "amigo" con unas pesetas y "hágote" manufactura. Así, en estas organizaciones se trabaja sin método alguno, porque sobre malos principios no caben métodos."

CAPÍTULO VI

Causas de la vida precaria de nuestra producción cinematográfica

Como dice muy bien Requena, aquí se ha trabajado sin método alguno, en completa anarquía, en cuantas manufacturas se han creado a excepción de las últimas, por lo que se hace necesario hablar en sentido de "pasado", ya que el "presente", por fortuna, ha cambiado, y el "futuro" espero que será de perfección absoluta, en lo que cabe.

Por esa falta de método u organización que tanto es necesaria en la parte comercial, como en la artística, se han producido los demás desórdenes que, en determinadas ocasiones pueden tacharse de inmoralidades, causantes del estado continuo de postración de nuestra industria cinematográfica.

El análisis de estos desórdenes, causas de la inercia y estancamiento nacional en la materia que nos ocupa, no es tarea fácil que sea posible realizar en dos cuartillas, antes por el contrario, requiere efectuarse por partes y no en un solo capítulo, aunque hay tal abundancia en el tema, que de hacerlo con toda la extensión debida, me serían precisos varios libros como el presente. Procuraré, pues, ciñéndome a la verdad y a los hechos, efectuarlo en el estrecho límite de estas páginas.

En primer lugar, la producción, en el aspecto artístico, no ha sido como debía ser, resultando muy inferior a la francesa y a la italiana. En segundo lugar, la organización comercial ha sido nula y por este procedimiento no se ha podido vender lo que, aun no bueno, de haber estado competentemente establecidos, se habría vendido mejor o peor, como fuese, porque es indudable que los extranjeros también producen films defectuosos, no obstante su pericia, y, sin embargo, logran colocarlos en el mercado.

Veamos una parte de esas causas de nuestro atraso, que radica, principalmente en el aspecto artístico:

Casi todas las sociedades editoras se han constituido a base de un señor sin capital, que ha logrado convencer a uno o más capitalistas, ajenos por completo al negocio, para que formasen la entidad que había de realizar, según él, magníficos ingresos, gracias a las fabulosas ganancias de esta bella industria.

Formemos con todos los casos, salvo excepciones honorables, claro, el caso general y... típico, y ya tenemos a un señor, cuya pericia en estas materias todo el mundo ignora, o que ha filmado una película que no se llegó a estrenar, o que, si se estrenó, pero como hasta entonces en España hemos sido "así" y el capitalista se marchó al Paraguay... convertido en director técnico, artístico y comercial de la fluyente empresa.

Este señor—conste que no en todos los casos—que escribe virtud con b, y honra con dos erres, y que ha estado en París cuarenta y ocho horas, sin conocer los estudios de Gaumont, ni de Pathé, pero que ha visto muchas películas, claro está, que le tiene afición, y que ha reparado en que Pathé está instalado en la rue Favart núm. 14, y que al ir a esas oficinas a pedir precios de una máquina de impresionar, ha tropezado allí, a madame Robine o a León Mathót, y ha charlado con uno de los dos, se dispone a editar la primera producción para la que ya posee un argumento, que podía ser mejor, si en lugar de ofrecer por el 50 pesetas, hubiese dado 500, en menoscabo, natu-

ralmente, de sus ingresos, que, en principio están cifrados en un bonito sueldo de 1.500 pesetas por mes y un tanto por ciento de los beneficios.

Se alquila la "galería" o "studio" o se construye (esto para el caso es lo mismo, es decir, no es lo mismo ¡caramba!, porque construyéndola aparece un medio más de ingreso), y se forma la Compañía. En ella es preciso que figure, en primer término, la señorita Nita, que debe ser la protagonista, porque si el señor Martínez ha accedido a dar unas pesetas, es con la condición de que esta señorita, su "amiga", se dé el gustazo de verse en la Pantalla. La citada señorita, muy "graciosa y bella" para su "señor", no reúne grandes condiciones para el séptimo arte, pero el director pasa por ello. "Es necesario—se dice—. No hay más remedio". Y principian los ensayos del personal, que duran días y más días. En éstos, se cambian los actores con frecuencia porque no resultan al poco de adquiridos o porque logan recomendaciones que ponen en un grave aprieto al director. Próximos ya a empezar la filmación se advierte que todavía falta un actor y ya con premura no hay más solución que aceptar otro recomendado. Eso sí, viste muy bien y hasta tiene tipo. El director comienza a dirigir en serio. El operador que es Ricardito o Pedrito, lo mismo da, asiste, como es lógico. Este señor es un consumado técnico al que da gusto oír. "Los mejores efectos se obtienen así—nos dice—. Ve usted esto, es totalmente inútil. A fulano, de Gaumont, se lo indiqué yo". En resumidas cuentas, como también hemos oído a los principales artistas, entre ellos, la señorita Nita, y todos lo hacen muy bien, no titulándose "eminencia" por un natural sentido de modestia, que admiramos (no falta el inteligente director) suponemos un éxito completo.

El ensayo está fijado para las ocho de la mañana (se trata de ensayos ya "efectivos" o sea anteriores a las escenas, que se filman inmediatamente). Los primeros en llegar lo hacen a las nueve menos cuarto. El director, a quien le agrada mucho la actriz Gloria, en su honor se calla, por-

que ella es de las que llegan a las 10. Y se da comienzo a las 11. Los que no aparecen durante una escena, se sientan alrededor o hacia un rincón de la "galería" y hacen sus comentarios, que principian en voz baja y acaban en alta, sus guiños de ojos y provocan la risa del vecino continuamente o critican lo que ven. El director absorbo en la escena que se filma no repara. Además él no ha pensado todavía en la disciplina del "studio". Su autoridad por tanto es nula, pero para dar la sensación de lo contrario, que halaga mucho a la actriz Gloria, a la que no se dirigen nunca esos gritos, vocifera como un energúmeno. Esto viste, da hábitos de gran director.

Antes de terminar las escenas, llegan los capitalistas que quieren ver los primorosos secretos del arte mudo, según dicen, para disimular su deseo de ver "lo que se pesca" en el río de artistas del teatro de pose. Observan y al cabo quedan convencidos. Será un film estupendo.

A la puerta del "studio" esperan varios autos que se utilizan para el regreso a la ciudad.

Cuando ya se han filmado cinco escenas, se celebran con un champán de honor; cuando se han filmado diez, se hace lo propio. Se giran varias visitas de inspección a bellos lugares, para elegir los mejores.

En unas escenas se ha ensayado con exceso, en otras, apenas para no cansar a la señorita Nita y a la actriz "amiga" del director, y al fin, se concluye la película. Entonces fiesta general por todo lo alto. Merece la pena. El acontecimiento no puede ser mayor. Los capitalistas se frotan las manos de gusto, pues, ven próximo el momento de resarcirse del dinero empleado. El director, en realidad, podía haber hecho el film con un mes menos de tiempo, pero él ha pensado que ello suponía 1.500 pesetas menos, y ha optado por invertir los dos meses, sin atreverse a invertir tres, porque no ha hallado una excusa acertada.

Se efectúa la prueba y todo va bien. La película ha salido mejor de lo que se esperaba. Entonces se comentan las inevitables anécdotas. El director se muestra satisfecho. Los

capitalistas también. No ven ningún defecto, aunque los hay mayúsculos. Y luego la Prensa se ocupa con magníficos elogios para todos, director, artistas, operador, empresa y hasta público.

En este momento surge la lucha ruda, más ruda que la artística y es la de vender el film. Los concesionarios oponen reparos, lo encuentran caro, no les interesa ya al saber que era español no pusieron buena cara. Por fin, alojando bastante, se venden tres copias para España. Ha supuesto poco: Unas ocho a diez mil pesetas a lo sumo. ¡Ah!, ¿pero queda París? ¿Y París? ¡El mercado de todo el mundo! Y el mismo director presupuesta el gasto del viaje, con el que no contó al principio, porque eso no tiene importancia, y se va a París, con una copia debajo del brazo. Llega a la capital de Francia y entonces recorre un verdadero Calvario. No hay "reclame", no hay anuncio. Nadie ha oído hablar de la casa que no tiene sucursal, ni agencia, ni nada. Los artistas no están a la altura, ni son conocidos. Si el asunto es de carácter típico, les gusta algo más y pasando por encima, aunque no en lo que afecta al precio, los malos detalles de técnica, ofrecen una cantidad. ¿Y tan distinta es, a la que el flamante director había pensado! ¿Qué hacer? ¡Venderla! Y, en efecto, se vende.

Al regresar, el director piensa, en su departamento de lujo del expreso: "¡Bueno! De todos modos han sido dos meses a razón de 1,500 pesetas de sueldo, en total 3.000, mas más ahorros de decorados, viajes, sueldos de artistas, etcétera; en conjunto unas 10.000. Además, yo no he fracasado—se dice ufano—; la película se ha vendido, y esto es ya un éxito."

Los capitalistas han perdido en la película 20.000 pesetas. Aún no ha sido mucho. Hay un momento de vacilación, un poco desanimados estos señores, y se piensa en cerrar la casa. Pero el director intenta convencerlos de que no deben hacerlo. Le han dicho en París, que si editan tal o cual cosa el triunfo será ruidoso. Se debe tener también en cuenta que las primeras de cambio nunca son muy buenas. Y la

casa sigue o se deshace, en cuyo caso, el director conquista a otros señores y otras señoras que acceden porque la película editada se vendió en París con éxito y ganaron no mucho, pero algo. Lo sucedido es que (y entonces aparece lo del Paraguay), como "aquí somos así", pues... Y la catástrofe continúa produciéndose hasta desacreditarse el director o hasta—siendo un croquis de carácter general lo expuesto—que no hay ya confianza, escamado el capital, y los que de buena fe y con pericia quieren hacer algo como es debido, con organización y tecnicismo, no encuentran el dinero que necesitan.

Se han dado otros casos con algunas diferencias del mencionado, aunque muy parecidos. Los de entidades constituidas con un capital reducido en la proporción de las necesidades, que ha obligado al director a tener que prescindir de cosas imprescindibles, por sistema de economía, perjudicando a la producción. Este hecho se ha repetido mucho. En escenas en las que debía librarse una batalla, o se ha suprimido ésta, por completo, o se ha celebrado con veinticinco comparsas para evitar el gasto de trescientos, que eran los precisos para representar un momento interesante, lleno de brillantez e intensidad dramática. De esta manera, el hecho de armas ha sido tan ridículo como inverosímil.

Por sistema de economía, también, un director cuyo nombre no citaré, pero no de los más desconocidos entre los nuestros, filmaba un día una escena, pretendiendo un efecto de luz sobre un rostro, para un primer término, con el reflejo del sol proyectado por medio de un espejo colocado sobre una silla. Le pregunté que por qué no lo hacía valiéndose de focos eléctricos, y me respondió que él obtenía por este procedimiento efectos mejores que los eléctricos, asegurándome que nadie, en el extranjero, había podido descubrir en sus películas, si éstos eran de sol o eléctricos. Me sonreí y no queriendo entablar una polémica, tal vez enojosa, me limité a admirarme de su "ingenio".

El efecto producido por un reflejo de sol, vertido por con-

ducto de un espejo, no puede ser más diferente al de un foco de rayos ultra-violeta, que entonces ya se usaban.

El rayo de sol, infinitamente más vivo, más luminoso que el de la electricidad, hiere con exceso el objeto que baña, y por la brillantez de la luna del espejo que lo recoge sin casi disminuir su intensidad, produce un efecto de tono crudo y brillante, feo, que advierte a la legua y más en cinematografía, su procedencia, proyectando aguas sobre el rostro al que se dirige. En cambio, el rayo ultra-violeta, blanquecino e igual, sin aguas de ninguna especie, que se gradúa y maneja como se desea, produce un efecto de luz clara, que podríamos llamar "mate", que no altera ninguna tonalidad. Es decir, lo propio, lo ideal para el cine. Por algo se usaba en los estudios como medio fútil y mejor de proyectar la luz. Si el director aludido, en lugar de valerse de un espejo hubiese buscado su efecto de sol por mediación de un proyector liso de plancha de madera recubierta de tela blanca de hilo, el resultado, aun cuando no sería igual al obtenido con reflectores eléctricos, se diferenciaría notablemente del conseguido con el espejo, superándolo. De esta forma se suele utilizar, cuando, según el paraje, no es posible o supone un enorme trabajo, llevar hasta el un camión con dinamo, productora de fuerza.

Otro error de los cometidos por economía, que como se verá ocasiona mayor gasto, es el de montar decorado para ciertas escenas de interior que podrían hacerse al natural, en hermosas fincas, que en España poseemos en abundancia, con espléndidos salones y jardines. Este material decorativo que no es como el extranjero, en "relieve", altera el viso de realidad que debe tener la escena y resulta más caro, porque cuestan mucho menos unos focos Júpiter y un camión con dinamo, para iluminar un interior natural, que el escenógrafo que se necesita para cada escena y para cada película. Naturalmente que esto no significa que los decorados no sean precisos y se deba prescindir de ellos. En general, se necesitan; pero parcialmente, es conveniente en multitud de ocasiones la utilización de un interior propio, cosa faci-

ísima disponiendo de baterías eléctricas tal como se hace frecuentemente en Hollywood o en Vincennes.

Durante la impresión de una película nacional, no hace mucho tiempo, charlando con el director, se me ocurrió preguntarle:

—¿Por qué en lugar de instalar esa esquina de calle con esa escalinata de tipo medievoal, aquí en el "studio", por la que por cualquier descuido o cedimiento de clavos y visagras, pueden precipitarse en el vacío los artistas al subirla, no ha pensado usted en realizar la escena en ciertas calles de la ciudad vieja, que conservan su sabor del siglo XVI, y que, por tanto, le darían al drama más valor, más realismo?

—¡Hombre, qué pregunta!—exclamó, mirándose como a un bicho raro.

Yo creí, en efecto, haber dicho una inconveniencia, a juzgar por la mirada que me lanzó. A buen seguro que si no llego a ser periodista deja mi pregunta sin contestar. Pero era forzoso atenderme. Se trataba de un crítico. Y me dijo:

—Ustedes los periodistas que son críticos de arte, desconocen las interioridades técnicas del "métier", aun cuando no lo crean así y claro! no ven el porque, de ciertas cosas que se critican fácilmente, pero que no se resuelven lo mismo. Esta escalera y esquina de calle, que yo he mandado pintar y construir, me ofrece la ventaja de situarla a mi gusto donde me place, lo que no puedo hacer con una auténtica, que, además, por la estrechez de la calle en la que puedo hallarla, o sea en esa parte vieja de la ciudad de que usted me habla, me privaría de la suficiente luz para filmar. Si dispusiese de elementos para ello, como focos potentes, ya sería otra cosa. Con la luz de una de esas calles no saldría nada en el negativo, sobre no poder manobrar con la libertad y amplitud con que lo realizo aquí. ¿Comprende usted ahora por qué lo hago así?

Confieso que la explicación no me convenció, y le repliqué:

—Perdone mi obstinación, señor director, en insistir en



Interesante momento de la película "Mancha que limpia" editada por "Film Española S. A."
de Madrid, recientemente

que es más práctico y más artístico esa naturalidad de la calle en vez de este decorado que se nota a una legua que lo es. Si esta discusión técnica, entablada gracias a su benevolencia, no le molesta, yo le sostendré que hecha la escena donde yo le indico, claro en parte, que con focos que muy bien puede usted disponer haciéndole ver a la Sociedad su ventaja, tendría otro carácter bien distinto lo impresionado. Además, si según usted me ha dicho la escena ha de ser de noche, o sea, que se ha de tintar o virar, ¿qué más da la escasa luz de la calle estrecha? Tomada a las doce, a la hora cenital, el rayo de sol que baña una parte del lugar de esa acción, al virar y tintar de azul, puesto que su potencia es escasa y casi no llega a herir el suelo, ¿no será la luna reflejada? Y los focos sobran.

Iba a responderme y sin darle tiempo agregué:

—Aun cuando la escena no fuese nocturna, yo me comprometería a filmarla en la calle más estrecha que hallásemos, con tal de que fuese a la hora del mediodía, sin necesidad de focos eléctricos de ningún género, asegurándole a usted de antemano que la fotografía obtenida sería excelente y que la escena tendría una suave tonalidad, algo oscura, naturalmente, al estilo alemán, que encantaría admirablemente al ambiente de misteriosas concomitancias y pendencias de la época de capa y espada, en que tiene lugar el argumento.

Se me quedó mirando con cara de extrañado y, seguramente, para no dar su brazo a torcer, me rebatió insistiendo en que yo no me daba cuenta exacta de la luz que se precisa para impresionar un negativo. Me dijo que cuando los demás reparan en una cosa, ya el director ha pensado mil veces en ella y si no la subsana, es porque no hay forma posible.

En vista de su testarudez, acabé por darle la razón, cambiando de charla.

Disponiendo de baterías eléctricas se hubiese ahorrado el gasto de aquel decorado, que dicho sea de paso, al proyectarse la película, pude advertir que se movían ligera-

miente las paredes por efecto del aire, denotando su construcción de tela, y sin dichas baterías también, puesto que como le dije, a las doce del día, puede impresionarse en una calle por estrecha que sea, cualquier película, no con la clara luz de un jardín o campo abierto, pero sí con una luz lo suficiente clara para que se vean los objetos y los personajes.

Este buen director al terminar la película había invertido cerca de cien mil pesetas, después de nueve meses de labor y haber sucedido algunos incidentes repentinos, de los que, justo es decirlo, no era culpable él. ¿Y con ese dinero no pudo adquirir una batería de lámparas "Júpiter" ultravioleta que le hubiese costado en Alemania unas 12.000 pesetas, incluido el derecho de aduanas, y a favor de la situación del marro, en aquel entonces?

Siendo necesario realizar viajes para tomar determinadas escenas en lugares adecuados por su belleza y situación, se ha llegado a desistir por no gastar y se han hecho las escenas "en casa" de cualquier manera, restando al film el sabor que debía tener.

Y que diremos de ciertas alteraciones, mejor dicho, simulaciones como la que apareció en una escena de la adaptación de "El Otro", de Zamacois, tan mal actor como buen escritor, efectuada por la Studio Films, en la que aparece el interior de un coche de primera que se supone, como es lógico, de la línea de Andalucía, puesto que los protagonistas realizan un viaje de Málaga a Madrid, y al moverse de su sitio, el personaje Juan Enrique Halderg (en un segundo término, casi primero, para que se vea mejor se advierten las grandes letras de la puntilla-respaldo del asiento, que dicen "Norte"). ¿Cuándo la Compañía de los ferrocarriles del Norte, ha explotado una línea en el Sur? ¿Acaso no son aquellos coches los de la Compañía andaluza?

El defecto no es pequeño. Y la película se estrenó y así se quedó. El caso tiene la siguiente explicación: la manufactura residente en Barcelona, al tener que hacer esta escena no pensó en ir a Andalucía, ni siquiera a Madrid, y

se dijeron los directores "En cualquier coche de la línea del Floral o de Sabadell o sea del Norte", y, en efecto, en la línea de Sabadell se impresionó, pensando, tal vez, que las gentes no entienden mucho de geografía, ni de compañías ferroviarias. Pero valía la pena de arrancar el respaldito norteño, aún qué quedase el asiento sin respaldo o con algo parecido, llevado a prevención. Estos pequeños detalles son importantísimos y en ellos es donde se revela un buen director.

La "Noche del estreno", presenta una escena en un reservado de un cabaret o restaurant de moda, en el que los personajes centrales viven un instante de bacanal. Visten de "frac" unos, y de "smokin" otros, como gente del gran mundo y uno de ellos, un personaje importante calza zapatos bajos corrientes, de calle. ¿El director desconocía que en sociedad cuando se llevan prendas de talle, como el "frac", se usan zapatos bajos de lazo?

En "Don Juan Tenorio" (última edición), aparece Doña Inés, en su celda del convento, con zapatos blancos tipo Luis XV, de tacón alto. ¿Jamás vi una monja con zapatos de última moda, ni blancos ni negros? ¿En qué pensaba el director? En la misma película, en las escenas del cementerio se ven moverse estatuas o, mejor dicho, sus mantos, al compás impulsivo del aire. ¡Y simulan ser de mármol! Como éstos forman legión los casos que se pueden citar.

Culpa es de los directores, poco versados en conocimientos esenciales de sociología y de historia. El caso económico, el de los ahorros, es tanto de ellos como de los capitalistas, porque en su afán de hacer la película o películas, no han reparado en pintarlas a los dueños del capital lo "baratillo" que puede resultar con sus procedimientos contrarios a toda dilapidación. El capitalista, por regla general, se ha dicho. "¡Hombre! No está mal. Este señor es entendido en la materia y no me va a tirar el dinero por la ventana. ¡Adelante, pués!", y se ha fiado. Pero más tarde las facturas han marcado números y más números en total oposición con las afirmaciones de economía del brillante director. Y es que

se ha ahorrado en lo que era indispensable gastar; en unos zapatos, en ciertos viajes, en el argumento, en el sueldo del artista, en una lámpara de mesa, en unos focos eléctricos y en cosas que parecen pequeñeces y no lo son, porque en cinematografía no hay nada pequeño, y en cambio, se han invertido estúpidamente enormes sumas de pesetas en "juergas", paseitos en auto, champans de honor, metros de negativo que se han consumido con exceso por el pésimo modo de dirigir y por carecer de lo necesario, y en regalos y ostentaciones sin sentido práctico.

Las "queridas"—perdónese la frase, pero es la verdadera que le corresponde al caso—, que significan favoritismo y galantería, ajeno a toda seriedad de un "studio", han tenido no poca culpa del vergonzoso estado de este país como productor cinematográfico.

El capricho de una noche de cabaret ha sido, muchas veces, la base sobre la que se ha alzado una manufactura, y esto, sobre ser poco digno en negocios y en arte, más que por el hecho en sí, por la forma como se ha desarrollado, ha sido forzosamente la desmoralización coercitiva de toda prosperidad, de toda buena marcha.

Cuando no ha sido el dueño del dinero, ha sido el director, el que saltando por encima de toda conveniencia artística, ha impuesto a la actriz cuyas pésimas condiciones no ha visto, cegado por la pasión o el capricho. Así, se han dado casos vergonzosos en los que artistas de reconocido mérito han sido relegadas a segundo término, hasta a papeles secundarios, en ocasiones, confiando los de protagonistas a quienes no era posible que saliesen airoso de su cometido, debido a su falta de preparación o sencillamente, a su escaso talento artístico.

Después, el desconocimiento de las más elementales reglas de la Estética y Ética, y la poca profundización psicológica de los directores, ignorantes—pongo por ejemplo—de las filosofías de Shopennahuer, de Nietzsche y de Tolstoy, desconocedores de Stendhal, Víctor Hugo, Balzac, Dante y hasta de Cervantes, los grandes maestros en conocimientos

humanos, en el dominio de las pasiones de los hombres, del corazón y de la inteligencia, ha hecho que los artistas capaces de interpretar maravillosamente cualquier personaje, por sus condiciones de actor o de actriz, lo han realizado pésimamente, salvo algunas excepciones, faltos de la orientación del "mettre en scene".

El desorden en los "studios", no ya durante las horas de trabajo, sino a cualquiera de ellas, no ha podido ser mayor. En los "studios" franceses o americanos, nadie chista, como vulgarmente se dice, durante las horas de labor, a excepción del director. Hay seriedad, hay disciplina. Entre nosotros esa disciplina y esa seriedad no ha existido jamás, y ¡cuantos! se han lanzado a editar, por verse entre mujeres bonitas, de fácil conquista, fomentando con su actitud equivocada, esa propia indisciplina, causa de la inmoralidad.

Uno de los pseudo-directores que hemos padecido, probaba a las artistas que a él llegaban, recomendadas o de improvisao, haciéndoles interpretar una escena que llegó a hacerse famosa por lo repetida y que consistía en una exposición simuladora de un corto cuadro de familia en el que la solicitante, en funciones de hija del director, que se adjudicaba el papel de padre, avanzaba desde la puerta de la estancia, hacia el lugar en el que estaba sentado el papá, radiante de alegría, por cualquier motivo, y dando casi saltos de júbilo, se echaba en brazos del autor de sus días y le acariciaba con el mayor mimo, besándole en la frente y en las mejillas, y no sé si, también en los labios, aunque es impropio, pero como también es impropio el procedimiento de prueba, todo cabe. El director-papá recibía con muestras de satisfacción aquellos besos y seguramente la "estrecharía" entre sus brazos con la misma o mayor efusión. Este hecho no puede hablar con más elocuencia.

En ocasiones se ha recurrido a las actrices del teatro, sucediendo lo mismo con los actores, para darles un "rôle" principal, creyendo que por el solo hecho de ser artistas más o menos eminentes en la escena hablada iban a salir airoso en la Pantalla. Pero el error crasísimo se ha manifestado

bien pronto y se ha manifestado primero por la natural razón de que el teatro es diferente al cine y la actuación ante el objetivo, precisa de una dirección acertada, de un estudio profundo, y segundo por que no es posible que un artista que a las dos de la madrugada se ha retirado del teatro, cansado de trabajar, y que hasta las tres o más, no ha logrado todavía dormirse, se levante a las siete de la mañana siguiente, para soñoliento y malhumorado, acudir al "studio" a interpretar su "rôle" trabajo, que, por ser inacostumbrado, le resulta más molesto. Puedo citar el caso de Margarita Xirgu, la eximia actriz, que tenía que trabajar exactamente en esas condiciones en una de sus películas, por lo menos. Como es natural, ante un salario poco remunerador, no podía prescindir de su contrato teatral. Su labor era imposible que fuese buena y sin embargo, la actriz se esforzaba por conseguirlo. ¿La culpa era suya? No. Era del aborreo. Si se le hubiese pagado bien, la artista le habría dedicado un mes a la película y sin cansancios agobiadores, su interpretación ya sería mejor, no obstante la carencia de una dirección precisada por un artista de teatro, al actuar en un film.

Relativamente reciente está el caso de una empresa editora de escasa importancia—sólo produjo una película y apenas terminada quebró—que utilizaba a varios elementos de un teatro de los más renombrados de Barcelona, aprovechando sus "bolos" en Sabadell, Tarrasa, Manresa y otras ciudades, toda vez que se filmó la película en verano, época en que las Compañías teatrales, realizan frecuentes salidas de la ciudad. Si la Compañía actuaba un día en Manresa, el director y sus reducidas huestes, se trasladaban rápidamente desde Barcelona, en automóvil, al punto en que trabajaba, sumándose a ella, y efectuando alguna escena. Regresaba de nuevo a Barcelona, para a los dos días o al siguiente reunirse con la Compañía en Tarrasa o en Igualada, y... otra vez lo mismo. Según mis datos confidenciales, la película costó más de 20.000 pesetas, y sólo constaba de dos partes, no muy largas, tratándose de un asunto sencillísimo en el que la mayoría de sus escenas eran campestres. ¿Podían

los artistas teatrales trabajar como es debido en esas condiciones?

Los laboratorios tampoco han sido montados a la altura que la época exigía, y careciendo de buenas máquinas, la labor no ha podido ser notable. Por si esto fuera poco, los operadores, han tenido lo menos posible de operador, salvo contadísimas excepciones en las que se pueden incluir los nombres de Gaspar, Sánchez, Baños, Maristany y tal vez uno o dos más que no puedo recordar.

Ha bastado que un fotógrafo mediocre o un discípulo de fotografía se decidiese a convertirse en operador, para que, después de rodar unos metros, cosa que no es muy difícil ya que es suficiente con darle a la manivela, lo que sucede es que luego sale el film como sale, se le aceptase en una casa editora o se le fuese a buscar a su casa, por la razón poderosísima, según el director, de que costaba mucho menos que costaría un operador extranjero, no obstante garantizar la actuación de éste un perfecto tecnicismo fotográfico en la película a hacer. Es que la cuestión no ha sido hacerlo bien, sino gastar poco.

Ni los operadores, ni los directores, ni los artistas, han seguido la evolución del arte cinematográfico, siendo este un motivo principalísimo de su decadente labor.

Viajes a París y a Italia han efectuado muchos. ¿Por qué no estudiaban entonces las características, los nuevos derroteros de la cinematografía, para venir aquí con mayores conocimientos y laborar mejor? Si se hubiesen imbuido del avance, del progreso de Francia e Italia, y una firme voluntad de adelanto, les hubiera animado, los motivos del ostracismo que lamentamos, no se habrían producido, seguramente.

La organización comercial, tan importante como la artística, también habría variado.

Resulta molesto tener que confesar que nuestros editores no han sabido vender.

La organización de la venta la han relegado al último término, pues según ellos, lo primero es producir la película. No

puede haber un segundo piso antes que un primero, se han dicho. Y este es en parte un error. Por que la organización para vender se puede establecer antes de producir, como se indica en el capítulo tercero al hablar de este aspecto, en general. No voy, pues, a repetir lo dicho.

Al terminar las películas, que ya entre nosotros han tropezado con el poco o nulo desco por parte de los alquiladores y empresarios de apoyar la producción nacional, se han tomado bajo el brazo y de esta manera se ha llegado a París, a presentarlas en el mercado. Este no es modo. Poco aceptables que eran ya en su mayoría, y ofrecidas con ese carácter de pobreza, que más título de ensayo les daba que de producción formal, se han rechazado sistemáticamente o no se ha dado por ellas, lo que, de haber cuidado algo este paso comercial, se hubiese abonado.

En nuestras casas editoras no ha existido, salvo la "Studio", "Atlántida", "Film Española" y "Principal", una sección bien montada de relación de comercio, y el propio director, ha cuidado de la venta.

Establecer una sucursal en París. ¿A qué? Esto suponía un horrible gasto. "Si la película gusta, lo mismo la comprarán", se han dicho todos. Pero no ha sido así. No puede serlo. Los negocios, las industrias, como todo, tienen sus leyes fundamentales y no es posible alejarse de ellas. Si los extranjeros no precisaran de las sucursales o de esa organización, prescindirían inmediatamente de ella.

He aquí a continuación una nota aparecida en una importante revista con el título de "La industria cinematográfica alemana y su concentración" que revela la importancia del aspecto comercial y como cuidan de él los extranjeros, formando trufs o concentraciones favorables a su desarrollo cinematográfico, porque no basta producir, como ya dejo dicho, hay que asegurar la venta del material y el rendimiento del negocio.

"Si se considera la industria cinematográfica durante los últimos años, lo primero que salta a la vista es el gran aumento de concentraciones que han habido durante estos

años. Las casas productoras y alquiladoras, y los cinemas, son los que ante todo han demostrado grandes deseos de unirse en trusts y después hay el hecho de que Berlín se ha desarrollado más y más como centro de la producción y el comercio cinematográfico alemán.

El desarrollo de la industria del film lo demuestra claramente las siguientes cifras.

El número de productores de films ha sido en los años 1912, 1914, 1918, de 11 25 y 130, respectivamente, y actualmente se calculan en doscientas cincuenta las casas productoras de películas, entre ellas doscientas en Berlín.

Las casas alquiladoras eran en 1912, 1914 y 1918, de 85, 91 y 204, respectivamente, y actualmente son unas trescientas.

De los 3750 cinemas que hay en Alemania, pertenecen ciento cincuenta, que son los más grandes y lujosos, a los grandes trusts.

El motivo de las concentraciones arriba indicado han sido, sobre todo, el deseo de aclarar todos los beneficios que se pueden sacar de los diferentes ramos de esta industria. Además, las grandes sociedades quieren tener un campo seguro para la colocación de sus producciones en las oficinas alquiladoras pertenecientes a ellas y estas oficinas, a su vez, en los cinemas a ellas agregados. A estos motivos hay que añadir las ventajas de una dirección única y el ahorro de gastos.

Este movimiento de concentración aún no ha terminado y últimamente han tenido lugar algunas fusiones importantes y otras están en perspectiva.

Otro motivo importante para la formación de trusts es la necesidad de enormes capitales que constituye una particularidad de la industria cinematográfica. Las exigencias, respecto a calidad, de las películas, aumentan de día en día y sobre todo la producción alemana necesita cada día mayores capitales para poder competir con el extranjero. El reembolso de las sumas gastadas exige más tiempo que en otras industrias y sobre todo en las casas alquiladoras los reembolsos se efectúan a plazo muy largo. Así se explica

la necesidad en esta industria de grandes y nuevos capitales sobre todo teniendo en cuenta la gran escasez de material y la continua depreciación de la moneda alemana.

Aunque es muy difícil calcular el dinero invertido en la industria entera del film alemán, incluidos los cinemas, se calcula esta suma a diez mil millones de marcos. El capital en acciones de las grandes casas era en enero de 1921, de unos 98 millones, subiendo hasta fin del mismo año a 400 millones y actualmente debe haber llegado a 800 millones a causa de continuos aumentos de capitales y fundación de nuevas casas."

Como es natural, no cabe entre nosotros ese desarrollo comercial en escala tan elevada, ¿pero quién asegura que hoy no lo poseyeseamos si desde su principio se hubiese andado por ese camino ajustándose también, claro, al arte de filmar?

Hoy ya los alquiladores y los empresarios van aceptando la producción que antes rechazaban a ojos cerrados, porque han ido viendo que el público se interesa ya por las películas españolas y porque éstas, también, son ahora mejores. Pero no falta tampoco entre ellos quien todavía se muestre reacio, como no falta el que labore asiduamente por facilitar el triunfo de ella, amante del arte patrio y de la belleza de España. Entre estos casi héroes, dentro del ambiente de hostilidad que se ha respirado por todos los motivos expuestos, es digno de mención D. José Pagés, infatigable propulsor de la cinematografía española, que desde largos años labora con envidiable constancia y tesón alquilando "lo español" por todas partes y además... ¡potizándolo! que es lo verdaderamente difícil. Merece Pagés que se le cite en una obra como ésta y yo no dejo de rendirle este modesto homenaje. ¡Son tan pocos a los que se les puede rendir!

Lo merece la memoria de Solá, el infatigable director de la Studio, y también se lo rindo a Buchs, a Muntafola, concesionario hasta hace poco de los films nacionales, y a Armando Pon, Horneman y Noriega.

Con el tiempo han llegado a suponer un serio obstáculo

al desarrollo de la producción, los continuos ensayos que, gentes de buena fé, modestos aficionados, más llenos de ilusiones y deseos que de dinero y conocimientos, realizan con manifiesto perjuicio para sus propias ilusiones.

Algunos críticos consideran que esta actuación constituye un estímulo para los capitalistas, ajenos a imaginar que, en realidad, es todo lo contrario, porque los modestos films que estos grupos de aficionados realizan con notable esfuerzo, son tan defectuosos y pobres de presentación, que hasta entre nosotros resulta difícil venderlos.

Conozco ininidad de sucedidos de este género de cosas, hechas en los que gira como principal factor el entusiasmo de siete u ocho muchachos y muchachas procedentes de alguna Academia, y con capital básico de cinco o seis mil pesetas que como es lógico no llega ni para empezar, y el "director" ¡qué director, señores! tiene que buscar el medio para que las escenas sean al aire libre, evitando el decorado y reduciendo en todo lo posible el mobiliario, gastos de menos, que de lo contrario, no sería factible realizar.

Sin enseñanzas de ninguna clase, ni nociones de nada, y menos todavía, comerciales, estos aficionados llevan a cabo sus proyectos llenos de contento. Invierten sus economías y al terminar la película pasan por el doloroso trance de ver como sus ilusiones se desmoronan poco a poco, como se marchitan las hojas de una flor, porque nadie quiere comprar el film, malo de por sí.

Censurando esos intentos vanos con sobrado fundamento, Damián Molino, el inteligente crítico, dice:

"Cada vez que coto la pluma para tratar de esta cuestión quisiera entrever de una manera categórica la solución de este problema; quisiera que estuviese ya definida nuestra intervención en el mercado de la película, por una actuación grande, floreciente, activa, que fuese el fruto de tantas y tantas tentativas y tantos descalabres sufridos.

Nos duele ver el esfuerzo de esos grupitos de buena fe que se lanzan a editar contando sólo con el ahorro personal de sus componentes, esfuerzo que se desvanece lentamente

dejando tras sí amarguras y desilusiones. ¿Por qué no una unión de todos? Si efectivamente el ideal que se persigue es filmar, déjense rivalismos y rozamientos, váyase a una unificación de ideas y recursos, mirando solo el problema de producir algo bueno, algo que sirva de ejemplo a los que vengan después y que enfoque la nueva industria, que creo ha de surgir en España. Lo contrario es sembrar recelos y desconfianzas y atrasar más y más la producción española.

Nuestras columnas estarán siempre dispuestas para toda labor que quiera realizarse en ese sentido y seremos los primeros en aplaudir una actitud por la cual se unan los elementos dispersos que quieren actuar lanzándose a filmar, con muchos deseos, con mucha voluntad, pero también con mucha falta de preparación y con muy poca dosis de sentido práctico.

Preferible es que de seguir por el iniciado camino, lo tomen a broma y hagan sus excursiones a título de pasar un día en el campo, sin necesidad para ello de abrogarse esos títulos relumbantes de casas editoras, que llegan al público y que pueden destrozar alguna iniciativa seria o dificultar que algún amante de la cinematografía invierta en ella capital y entusiasmo."

Las intenciones de casas productoras, de grandes proyectos de los "amateurs" de que hablo, constituyen una barrera opuesta al desenvolvimiento de la producción nacional por que los Bancos y los capitalistas confunden lo que se puede hacer, con lo que hacen esos señores, y forman un lamentable criterio de nuestros valores.

Y eso; los errores de la dirección; el ambiente de favoritismo immoral; la carencia de operadores y de laboratorios; la falta de artistas bien enseñados y dirigidos; el sistema de ahorro por una parte y gasto desmesurado por otra; la apatía de los empresarios y alquiladores; la ausencia de toda organización comercial, y el exceso de ensayos infructuosos y ridículos, como la mala influencia de las academias de enseñanza, de que me ocupo más adelante, es la causa principal de la vida precaria que azota a la producción cinematográfica española.

CAPITULO VII

La mala influencia de las academias de enseñanza artística

He aquí un punto que tiene más trascendencia en el tema que me ocupa, de lo que da a comprender: la mala influencia de las academias de enseñanza artística.

En París, y como en París, en los Estados Unidos, el desarrollo evolutivo de la cinematografía ha traído consigo la existencia de las academias, que en realidad no carecen de importancia porque su acción educadora y preparatoria para el arte mudo, es necesaria. No todos nacen educados y aptos para ingresar en un "studio" y trabajar. La academia, al enseñar al artista, le evita molestias al director de escena y además le proporciona un elemento útil, reconocido como tal desde el momento en que se le expide al correspondiente certificación acreditativo de sus facultades y conocimientos.

Genoviève Félix, la célebre "étoile" francesa, declarada reina en un reciente concurso de belleza en Francia, procede de una de esas academias y como ella, otros varios artistas que sería prolijo enumerar.

La "Paramount" hace aproximadamente un par de años que inauguró su academia de enseñanza, magnífica institución que se considera como la primera en su clase en el mundo. De ella salen y saldrán, valiosos elementos que la propia empresa utiliza para sus producciones. En ella tie-

nen cátedra los mejores directores y los más prestigiosos técnicos.

Esta escuela, fundada por Adolph Zukor, el renombrado director, funciona mediante el cambio recíproco de conocimientos entre sus alumnos dirigidos por competentísimos maestros que enseñan las distintas fases de los varios ramos de la producción cinematográfica con arreglo a las demostraciones mejores de la experiencia. Los directores son Cecil B. De Mille, George Fitzmaurice, Perlin Stanlaws, John S. Roberston, George Mciford Irvin Willat, Sam Wood, Joseph Henabery, James Cruze, Alfred E. Green, Paul Powell y Philip E. Rosen.

Preguntado a raíz de la creación de su escuela sobre su formación, Zukor, dijo que la organización de esta universidad cinematográfica, como él la llama, solo tiene un objeto: mejorar la cinematografía.

A cuantos directores y personalidades de prestigio del mundo de los negocios cinematográficos de América, pidió Adolph Zukor su criterio sobre la academia creada, les pareció una institución admirable de positivos resultados que había de rendir una manifiesta utilidad al arte de la Pantalla, como así se ha podido comprobar en estos dos años de su funcionamiento.

Esto prueba evidentemente que las academias sujetas estrictamente a su fin con medios y con elementos o sea con un profesorado competente como lo es el de la escuela de la "Paramount" son necesarias y por tanto llenan una importante función social en el arte mudo, lo mismo que en el aspecto general de la vida lo llenan la escuela primaria, el instituto y la universidad.

En los países en donde la industria del cine es grande, está justificadísima la existencia de esas altas escuelas que pulen el brillante en bruto del ciudadano que siente el arte y reúne condiciones para ello. Pero en los países en donde no existe apenas, no es tan justificada esa existencia y sucede que precisamente en esas naciones, como la nuestra, pongo por caso, es en donde más abundan.

Y no es lo peor que abundan, sino su categoría, su situación equivoca como tales centros de enseñanza.

En España y especialmente en Barcelona, se han desarrollado a semejanza de una plaga de langosta y con sus perniciosos efectos sobre el campo de la cinematografía patria, a medida que la industria se ha ido formando, ocurriendo que la industria en algunos momentos casi ha dejado de existir, en tanto que ellas todavía han tomado mayor incremento.

En todas o en casi todas nuestras academias ha latido el engaño más manifiesto. En la "reclame" que han lanzado a los cuatro vientos se ha dicho siempre que el alumno ingresaba para filmar una producción ya preparada, que sólo vivía en la mente del aprovechado fundador y director de la academia.

Da grima pensar en la crecida cantidad de muchachos de buena fe que en todo tiempo asisten a esa clase de centros de los que si se pudiera decir, con pruebas en la mano, sus immoralidades, tendrían las autoridades que intervenir y estoy seguro que alguien daría con sus huesos en la cárcel.

Esas academias ya desde su aparición constituyeron más que un medio de enseñanza en pro del arte, un medio de vida para su director, persona por regla general, completamente ajena a la escena muda, ignorante de la más sencilla labor social, y desconocedor por consiguiente de todo tecnicismo cinematográfico.

El alumno, aficionado clifado por el cine, ha acudido con los ojos vendados por el velo de la ilusión, y animado por las palabras halagadoras del director, que le ha retratado como futuro artista y eminencia del arte con los más vivos colores, le ha abonado religiosamente todos los meses sus tres, cinco u ocho duros, cuyos periodos de tiempo han llegado hasta constituir años, en espera del soñado día de ser ya apto para tomar parte en algún film y en el mejor caso marcharse a Nueva York, avalado por el documento expedido con rimbombante membrete y en cuyo "papel" dice en una parte sobre poco más o menos: "Certifico que Don

N. N. "abentajado" alumno de esta Academia, es "hapto" a "descharrollar" sus condiciones cinematográficas y artísticas..."

A mis oídos han llegado casos asombrosos y yo mismo he tenido ocasión de comprobar algunos.

Bien es verdad que según aquel viejo adagio "Medio mundo se burla del otro medio" si los burlados en este caso fuesen un poco menos tontos, los vergonzosos hechos, dignos de lamentación, no hubiesen ocurrido, ni continuarían sucediéndose.

Alumno ha habido, que no sólo ha pagado su mensualidad, sino que, ilusionado por los alientos del director, ha llegado a entregarle una cantidad regular, para un fondo común establecido con objeto de editar una película, película que pasados unos meses no se ha realizado y cuando el interesado escamado y en defensa natural de sus intereses, ha pretendido una explicación o la devolución de su dinero, le ha salido al paso la respuesta del director diciéndole que precisamente había trabajado en silencio para agradablemente sorprenderle, y en efecto, al día siguiente darían principio a la primera escena. Vuelta la confianza al ánimo del alumno y lo mismo a la de los demás que, como él habían puesto dinero en ese fondo común, satisfecho ha acudido al otro día para dar comienzo al film, interviniendo como personaje,—como personaje real,—en la escena sucesora a la de la desaparición del ilustre director que ha emprendido el vuelo con cinco o seis mil pesetas en busca de nuevo terreno para sus "enseñanzas". Y está, un día y otro día.

Después, la labor de esos directores desconocedores de toda estética, educando pésimamente, cometiendo barbaridad tras barbaridad, no ha podido ser más funesta. ¡Qué de sandeces, qué de bestiezas sin cuento! La presencia de un ejercicio de estudio de cualquiera de estos señores, causa la más franca hilaridad y da lástima ver con la abnegación y con el interés con que los discípulos se sujetan a sus cursos.

Si rebuscamos en el fondo de estos antros pomposamente



Emocionante escena de conjunto de la soberbia producción cinematográfica "Cuatro Vargas", una de las mejores de nuestra edición nacional y obra de "Film Española S. A."

marido o el amante oficial, originándose una escena terrible de lucha desmedida o de cambio de tarjetas, seguido del llanto cocodrillesco de la perversa sirena. La vuelta al hogar paterno, del hijo pródigo, por regla general más joven que el padre. Y otras escenas de parecido trazado, de carácter "oficial" en la escuela, tan en desuso como estas, de antiguo arte italiano, más por su "manera" que por su esencia.

Cada vez que estos ensayos dan término y el alumno los ha realizado bien a juicio del flamante director, éste con gesto paternal y olympico, le felicita y aprueba ante el orgullo del futuro astro cinematográfico.

Poco importa que en la actualidad la producción de Barcelona no se vea por porte alguna. Las academias funcionan igual. Lo mismo llenan su misión social, que misión y social, es, sostener a un semejante.

El negocio es lucrativo y por ese motivo se ha extendido tanto. Hasta un simple zapatero remendón ha sido director de una de esas brillantes academias. ¿Qué podía saber, qué dominio podía tener este hombre que meses anteriores todavía había remendado zapatos viejos en un portal? ¿No era vergonzoso el caso?

Los que de la academia han logrado llegar a impresionar algo, merced a los modestos ahorros de sus discípulos, no han podido hacerlo peor, debido a su ignorancia supina. Así por lógica ley, el fracaso ha supuesto el fin de su obra.

Entre los asistentes a las academias, desde luego en muy reducido número, figuran personas de una regular posición social, en particular entre el elemento femenino, que acuden por distracción y que se contagian pronto de las ilusiones de los demás y resultan las más explotadas por el experto director "experto" en comprender a quien puede conquistar para filmar unos metros y ganar unas pesetas.

El director de academia que logra filmar una vez ya tiene asegurado un año de clase. Es un reclamo formidable que surte su efecto casi inmediatamente. En cuanto los aficionados saben que ha editado una película acuden como moscas a la miel.

No afirmaré que haya, pero sí que ha habido academia—y esto es lo más sensible—que ha significado un lugar abyecto de corrupción, en el que más de una mujer decente ha tenido que sentir su ingenuidad que ha supuesto para ella triste consecuencia irremediable.

En alguno de esos centros se ha probado a las aspirantes a artistas, hasta en cueros, so pretexto de ser necesario conocer su formación para ciertas "póses" artísticas. El hecho bien premeditado, ha tenido lugar no de buenas a primeras, sino al cabo de unos días, cuando el ambiente de la academia ha sujetado más a la aficionada, que en aras de su pasión por el cine, ha terminado por acceder, relegando a un lado su pudor de mujer y su dignidad.

La autenticidad de todo esto está demostrada en las veces que en la prensa han aparecido llamamientos a las autoridades para corregir esos abusos intolerables, que pervierten el ambiente cinematográfico y fomentan la inmundicia que ha hallado en este procedimiento un nuevo campo de acción.

Pero, las autoridades, que yo recuerde, salvo en un caso concreto motivado por la desaparición de una joven de su domicilio, no han intervenido dejando de tomar en consideración esas denuncias, que algún fundamento tendrían cuando se hacían.

Como en todo hay excepciones, es justo consignar que la academia moral y seria ha existido entre nosotros y existe. ¿Cuántas? Es tarea brevísima. Cosa de milésimas de segundo, el contarlas. ¡Si serán pocas! ¡Buena, tal vez, lo de pocas ya es decir demasiado! Una, últimamente, la de Lorenzo Petri, podía considerarse como decente. Petri, hombre de reconocida inteligencia y conocimientos cinematográficos, podía ser una relativa garantía, pero aún así y todo, ¿qué beneficio práctico ha ofrecido su escuela? Ninguno.

Si la producción no se desarrolla ¿de qué sirve que haya artistas? y sobre todo el género de artistas elaborado por las academias.

Lydia Bottini, la excelente artista italiana y distinguida periodista cinematográfica, entusiasta de nuestra industria

del film y que siente a España, como a su patria, ha tratado mucho en briosos artículos el aspecto de la enseñanza cinematográfica y acostumbrada a la buena influencia de la academia extranjera, seria, competente, dice:

"Una infinidad de gente se entusiasma por la cinematografía convencida de que para actuar en ella, no son necesarios ejercicios ni preparación alguna.

Muy pocos después de una prueba incidental, consiguen sostenerse, revelando sus aptitudes y requisitos necesarios. Esto demuestra que el camino no es tan fácil como parece.

La mayoría de aspirantes al arte mudo tienen ideas ingenuas, quemando sus alas a la luz de sus ilusiones pagadas muchas veces por melancólicos desengaños.

Hay que dar las gracias si entre los muchos se salvan algunos, y con el valor que realmente demuestran, tienen derecho al nombre de "artistas", justificando el fervor y el conocimiento que se logra a su alrededor.

¿Cómo se reclutan los artistas de la Pantalla? En los principios de la invención del cine se prestaban únicamente a impresionar películas, los artistas del teatro. Pero las exigencias del arte mudo son bien distintas de las del teatro. ¿Cuántos actores y actrices de teatro poseen los "requisitos" físicos adecuados para que su máscara corresponda armónicamente al objetivo y puedan ser buenos intérpretes de los cine dramas?

Esto puede ocurrir acostumbrando sus gestos a la acción filmística, por la cual las palabras no son "dichas", sino "expresadas", en un lapso de tiempo más breve.

Lo que no se comprende es que muchos se improvisen intérpretes del cine, no teniendo otra base que su guardarrropa o su bonita figura."

La opinión de Lydia Bottini no carece de lógica y de fundamento, pero reza admirablemente ante un régimen extendido de academias serias, tal como deben ser. Ante las de aquí, no.

El centro profesional de enseñanza para la Pantalla hubiese podido surgir en España, lo mismo que en Francia, en

América y en Italia, y entonces su actuación hubiese dado frutos excelentes. Como se ha implantado, bajo un disfraz de egoísmo personal, de miedo de vida rufinaria, con directores zapateros o vinateros, que distan mucho de saber quien fué Leonardo de Vinci, Praxiteles, Miguel Angel, Moliere o Tirso de Molina y que sólo han visto seis películas de Charlot, tres de la Bertini y dos de Mary Pickford no caben buenos resultados.

Su influencia es terrible en el ambiente, y es culpable de contribuir a fomentar el letargo de la producción. La inmoralidad diseminada, su pésima obra educadora, y los engendros de ensayos inútiles salidos de su seno, han traído una desconfianza increíble en el presente y aún en el porvenir.

Si desaparecieran y solo las substituyesen una o dos bien instaladas, bajo la dirección de un "metteur en scene" que pueda acreditar sus conocimientos, con todos los adelantos modernos y un régimen de seriedad artística, habríamos ganado mucho en nuestro medio-ambiente y existiría un obstáculo menos al progreso del film nacional.

CAPITULO VIII

La Prensa

El "cuarto poder" propulsor de las fuerzas humanas y divulgador por excelencia de las más bellas manifestaciones de las Ciencias y de las Artes, no podía ser ajeno a la acción cinematográfica y reconociendo en ella un positivo provecho para el mundo, no sólo la ha divulgado, sino que desde que dió cuenta del sensacional invento de Lumière, colocóse decididamente a su lado, como poderoso paladín.

Poco después que en Francia surgió en España, la Prensa cinematográfica profesional, que desde entonces, sin decaimiento de ninguna especie, más bien adquiriendo cada vez nuevos bríos, ha defendido brillantemente el séptimo arte, contribuyendo a su difusión y a su fomento, en la medida de sus fuerzas.

Su labor, en este sentido general, digna de todo encomio, ha sido ardua y dificultosa, tropezando con las innumerables dificultades que supone un ambiente virgen a la invasión de un nuevo arte.

Pero, poco a poco, ha ido venciendo y ya hoy tiene una verdadera personalidad, un prestigio adquirido en noble lid que la coloca al nivel de cualquier otro sector de la Prensa en general.

La primera revista, que todavía existe, y actualmente con más vida que nunca, es "Arte y Cinematografía", fundada en 1910, que con razón se la puede llamar decana de la Prensa cinematográfica española.

Su nacimiento fué pobre como el de la mayoría de las publicaciones de 15 años atrás. Desarrollóse lentamente, aunque desde su aparición gozó de una cordillísima acogida.

Le precedió, con escasa diferencia de tiempo, "La Cinematografía Española", que tuvo tan poca vida que al año dejó de existir.

En 1911, o sea un año después de su nacimiento, "Arte y Cinematografía" tuvo el feliz acierto de enviar un delegado a París, de acuerdo con los actuarios del comercio e industria, para representar a la actuación española en el primer Congreso Internacional de Explotadores de la Cinematografía. Su gestión fué por demás benéfica y acertada, constituyendo un señalado triunfo de la ya acreditada revista.

Poco más tarde, entró a formar parte de su cuerpo de Redacción el distinguido periodista D. P. de la Mota, que en 1912 pasó a ser redactor jefe.

En 1911 se inicia una nueva e importante publicación, "El Mundo Cinematográfico", dirigido por D. J. Solá Guardiola, que adquiere pronto gran relieve y llega a ser de las de primera línea, aunque hoy ha perdido mucho, tanto en presentación como en contenido. No obstante, ha vivido una vida espléndida durante los momentos de auge de la producción nacional en Barcelona.

En 1912, fundada por D. Lucas Argilés y dirigida por el mismo, nace otra revista, titulada "El Cine". Se desarrolla prósperamente y alcanza cierta notoriedad. Pero "El Cine" tuvo desde su principio un defecto como semanario cinematográfico: ocuparse excesivamente de teatros, variedades y toros. El periódico exclusivo de la cinematografía no debe mezclar en sus páginas aquello que no sea del arte del silencio. Supone un perjuicio para él, y así sucede que en nuestra época, después del cambio de dirección y traspaso de propiedad a nombre del culto periodista D. R. Barangó Solís, y

luego a nombre de Editorial Pegasso, ha llegado a su máximo tiraje. Posee sucursal en Madrid y representación general en Buenos Aires.

Hacia últimos de 1912 ingresa en "Arte y Cinematografía" su actual director propietario D. J. Preixas Sauri, como director artístico, que unos años más tarde unió su labor a la del señor De la Mola, ascendiendo a director literario.

El número consagrado a los actuarios del comercio cinematográfico aparecido en 1913, como extraordinario de esta revista, merece un caluroso elogio que alienta a la publicación a seguir en su brillante labor, siempre rompiendo lanzas en pro del arte de la Pantalla.

"Vida Gráfica", aparecido unos meses antes, evoluciona notablemente en contenido y presentación, dirigida por el señor López de Castilla, que se esfuerza en defender los intereses de los comerciantes del film y del público, con el aplauso de todos.

Luego surgen algunas publicaciones más de escaso éxito. En 1920 intenta aparecer "Vida Artística", sin lograrlo.

En 1917 se publica en Madrid "Cinema", notable revista y en Barcelona "La Película", bien presentada y de mejor contenido, muy parecida a "El Cine", tanto por su formato como por ocuparse también de variedades y teatros. Figura como redactor jefe el prestigioso periodista Serrano Victori. Tuvo dos etapas de pocos meses, hasta que desapareció.

En 1912 vio la luz "Cine Popular", revista semanal amena e interesante que se abre camino con facilidad y triunfa, hasta desaparecer recientemente.

Casi al mismo tiempo aparece "Cine Revista", bien escrita y mejor orientada, de carácter popular, que aparece semanalmente.

En 1922 nace una importante revista quincenal, órgano de la Oficina de Información cinematográfica, llevando por título "Boletín de Información Cinematográfica", dirigida por los señores Masanas y Jané, inteligentes actuarios y periodistas que hacen de su revista una publicación curiosa y de mérito.

Y, finalmente, en 1923, aparecen "Películas", revista men-

sual, dirigida por Damián Molino, y en Zaragoza, "Film Español", de carácter popular.

A las revistas pueden unirse las secciones de cinematografía de los diarios más importantes, aparecidas algunas hace años y dotadas de elementos que las conducen por la senda del éxito.

Debo citar en primer lugar "El Noticiero Universal", de Barcelona, el más antiguo que cultiva este ramo del arte. Sus páginas cinematográficas de todos los jueves constituyen una especie de gaceta oficial de la actuación española, que llega hasta la más apartada provincia. Actualmente las dirige el competentísimo redactor Sr. Balansó, persona distinguida que goza de justo renombre en materia de cinematografía.

Puede decirse que le sigue en importancia al popular diario de la noche "El Diluvio", con sus páginas de todos los viernes, interesantes siempre, debidas a la pulcra dirección de Damián Molino.

"El Día Gráfico" tiene también adquirida merecida fama en sus páginas de "Arte cinematográfico", que cultiva desde hace cuatro años. Anteriormente aparecieron, pero sin fortuna. Al encargarme yo de esta sección, luego de mi trabajo periodístico en otros diarios, ya que el periodismo (no profesional del cine) es, ha sido y será mi profesión, aparte de mi labor independiente, cultivando el género de la novela, se inició un período de brillantez, del que me congratulo por hallarme atendiendo su dirección entonces, tal vez inmerecidamente, dada la importancia del diario. En la medida de mis fuerzas y de mis conocimientos ha procurado contribuir a su prosperidad, que logré, por fortuna, hasta el momento de cesar en mi cargo de redactor.

En "La Publicidad" se ha editado también una página de cine, redactada por el distinguido periodista madrileño don Ricardo F. Blanco.

Actualmente publican, además, una sección de arte mudo "La Veu de Catalunya", "El Radical", "Diario del Comercio", "La Vanguardia", "La Tribuna", "La Prensa", "El Li-

beral" y alguna que otra revista como "Gran Mundo". También Las Noticias" y "La Noche".

En Madrid han ofrecido páginas de esta sección a sus lectores los diarios "El Sol", "La Libertad", "La Opinión", "El Imparcial", "El Heraldo" y otros de menor importancia.

Todas las revistas y diarios que se ocupan de cinematografía han mencionado a menudo el problema de nuestra producción, aun cuando no todos lo han hecho en el mismo sentido, ya que sus pareceres difieren bastante unos de otros; no obstante, su unánime deseo de lograr una prosperidad envidiable en esta industria patria.

Hablando del problema, unos han opinado, y así siguen manifestándolo, que nuestra producción es tan pobre y mala, que sería preferible no hacerla, en tanto los más dicen que cada vez se coloca a mayor altura, siendo digna de todo elogio y apoyo.

Algunos periódicos, como "El Diluvio" y "Películas", se han preocupado constantemente de la cinematografía nacional y alentando a nuestros industriales y capitalistas a fomentarla, ha efectuado una depurada labor de crítica acertada y noble, de crítica necesaria, que, según a qué productores que no han comprendido el espíritu progresivo y de justicia que anima en Damián Molino, uno de nuestros primeros críticos, no ha gustado mucho.

Pero Molino, entusiasta de nuestro arte, no ha reparado en ello y ha continuado en su meritoria obra censurando lo censurable para conseguir que la labor crítica surta su efecto en los directores, operadores, artistas y capitalistas.

Copiar los numerosos juicios del redactor de "El Diluvio" y del director de "Películas" sería tarea penosa por lo extensa. En uno de los capítulos anteriores he transcrito ya uno, y ahora voy a hacerlo de nuevo copiando un fragmento de artículo muy reciente que retrata el espíritu de patriota y perfeccionador de su autor. Dice así:

"Afortunadamente, hoy parece que en el horizonte de nuestra industria se vislumbran ciertos aires de prosperidad y en-

grandecimiento, pero lo hecho no es bastante, ni mucho menos.

Es intolerable que después de tantos años como hace que está implantada la cinematografía, seamos nosotros un factor cero en el mercado mundial y nuestros cineas tengan que confeccionar sus programas a base de cintas extranjeras. Tan contados son los casos en que se exhiben obras nacionales, que casi no merece la pena reseñarlos.

El secreto para triunfar en el campo de la producción cinematográfica puede resumirse en una sola frase: ¡millones! Con ellos podríamos ir a todas partes. ¿Qué razón existe para creer que nosotros no somos capaces de hacer lo que hacen los demás?

Dadme un punto de apoyo, decía Arquímedes, y levantaré el mundo. Que se establezca entre nosotros una Compañía con medios y veremos si no hacemos también lo que hacen otros.

Producir películas, dada la afición que el público siente por el séptimo arte, es un negocio pingüe y seguro."

Freixas, en "Arte y Cinematografía", ha realizado un trabajo meritísimo en pro de la producción nacional y asimismo su antecesor en la dirección, Sr. De la Mota.

En general, pues, toda nuestra Prensa, se ha ocupado con cariño de la industria filmística de España, lo que ha contribuido a fomentar su desarrollo y subsanar en parte los defectos. Pero algo hay digno de censura en esa Prensa, que yo mismo he realizado, impelido por los poderosos motivos que lo originan, y que son los que, aunque sea ligeramente y a título de apunte, quiero tratar: el elogio excesivo, la falta de crítica.

Salvo señaladísimos casos, la crítica verdad no existe en nuestros periódicos. Todo es bueno en cinematografía. Nada hay malo. Los mismos adjetivos diferentemente colocados sirven para reseñar el estreno o la prueba privada de esta o de aquella película nacional o extranjera.

En las críticas de teatro existe lo malo y lo bueno, el exceso imaginativo del autor y la falta de realidad del trabajo

del artista, la pesadez en el diálogo y la brillantez y justeza de los tipos; pero en la crítica de cine sólo surge el elogio lo bueno, lo admirable. No hay nada mal hecho. No hay una mala "mise en scene" ni un actor ridículo o inadecuado a su papel. Y esto que ocurre en el orden general sucede también con la producción española, que es lo que en este caso yo lamento.

Yo mismo, en muchas ocasiones, no hubiera elogiado cosas que no lo merecían y que elogiarlas resultaba en perjuicio de lo que se defiende y se desea que prospere, porque de la crítica justa proviene la perfección.

Ante las cuartillas en que debía ocuparme de la prueba privada de "Don Juan Tenorio", película editada por la "Royal Films", vacilé largos minutos sin saber qué partido tomar. Me habían impresionado tan mal y producido tal disgusto los defectos mayúsculos de este film, defectos de que me he ocupado en otras páginas, que me sentía incapaz de un elogio injusto y contraproducente a todas luces. Pero no podía tampoco decir claramente mi opinión porque hubiese tenido que asestarle un "varetazo" al "mettre en scene". Opté, pues, por quedarme entre Pinto y Valdemoro, y sólo dije que "era un buen film".

Y veamos ahora el por qué de esta parcialidad perjudicial, de esta falta de crítica de la Prensa.

Las revistas y diarios que se ocupan de cinematografía tienen por base de vida el ingreso de los anuncios insertados de las casas concesionarias y productoras. Restados estos anuncios, jardiós, páginas de cine, y jardiós! la mayor parte de las revistas que viven de ese medio en lugar de vivir del público, en cuyo caso gozarían de una libertad que hoy no tienen.

Siendo el anuncio su medio de subsistencia, es claro que lo necesitan y que han de procurar a todo trance que no les falte, más bien que aumente el número. Para esto, el elogio es un factor. Séneca decía: "Halaga y te colmarán de mercedes". El redactor cinematográfico que se entrevista con el director o encargado especial de la sección de Prensa de una

casa concesionaria se ve obligado a decir y ponderar, a colocar por las nubes la última película presentada, y de la que solicita directa o indirectamente, con su sola presencia, el anuncio. ¿Qué ocurriría si este señor, al llegar a visitar a un concesionario, le dijese: "¡Hombre!, qué película más mala. Es de lo peor que he visto. No tiene ni pies ni cabeza. Falta argumento, dirección y fotografía. Al público, presumo que no le va a gustar, ni con mucho. Ha hecho usted un mal negocio"? Pues que luego, al decir: "¿Qué anuncio quiere usted?", le responderían: "Ninguno. No pensamos anunciarla puesto que es tan mala".

Los periódicos diarios y alguna publicación que ya cuentan con un público numeroso y una suscripción suficiente pueden prescindir del anuncio y ocuparse del cine como lo hacen del teatro, libremente, sin trabas de ningún género, diciendo la verdad. Pero en éstos el egoísmo les priva de establecer una crítica justa que su público agradecería mucho y que, andando el tiempo, llegaría a atraerse por su propia fuerza todos los anuncios que al principio les fuesen negados. No cabe duda que los anunciantes, al comprender que el público lee un diario precisamente por su sinceridad, como lo que precisa es que éste se entere de su "reclamo", no dejaría de hacerla en él. Además, toda película elogiada tendría un verdadero valor porque todo el mundo sabría que los elogios serían ciertos. Y lo que el anunciante perdería en la película mala, lo ganaría con creces en la buena.

Después de llegar a establecer esa "crítica verdad", me atreví a proponer a la Dirección de "El Día Gráfico" un cambio radical en la sección cinematográfica, instaurando el reportaje de los estranos de las películas interesantes al día siguiente de verificado, como con las obras del teatro. Pero el cambio de director, acaecido al poco tiempo, dió al traste con mis intenciones y no fué posible realizarlas.

Así, continúa la crítica sin ser crítica y el público sin tener quien oficiosamente y con autoridad suficiente le indique el valor de las películas que se estrenan o su desmérito. Esto ha hecho que la poca producción española tenga que

sentir esa falta de "verdad" que tanto necesita para ayudarse a su perfeccionamiento y para proporcionarle el justo premio del elogio sincero en el caso que lo requiera.

Precisamente, con objeto de poder llegar a esto y a establecer una acción total y unánime de apoyo patriótico a nuestra industria del film, al propio tiempo que se realizaba una obra de aproximación, de confraternidad y de compañerismo que nos colocase en más elevado lugar aún del en que se halla en España la Prensa profesional de este ramo, pensé organizar una Conferencia Nacional de la Prensa Cinematográfica, publicando con dicho motivo varios artículos encaminados a exponer debidamente mi idea.

La iniciativa tuvo gran éxito y al efecto se celebraron diversas reuniones de los Redactores cinematográficos de la Prensa diaria y profesional, nombrándose una comisión preparadora de los primeros trabajos en la que figuraban don Lorenzo Petri, don Damián Molino, don Luis Daureo y el autor de estas páginas.

Por el entusiasmo con que mi idea fué acogida imaginé que pronto iba a ser un hecho, pero desgraciadamente no fué así, y después de tratar del ingreso en el Sindicato de Periodistas, se fué dilatando la celebración de la mencionada Conferencia hasta que ajeno ya por completo a "El Día Gráfico" no he vuelto más a saber de mi idea y de los trabajos realizados o por realizar que, desde luego, debieron quedar en agua de borrajas. Si mi idea era práctica y conveniente para todos y especialmente para la producción nacional, puesto que en este Congreso se trataría de ella dando cabida a todas las opiniones y proposiciones que pudieran hacerse ¿por qué mis excamuradas del periodismo no las han llevado al terreno de la ejecución?

No basta defender una causa cuando nos viene bien, sino que hay que hacerlo en todo momento sin perder ocasión. Si mi idea se hubiese realizado, la industria cinematográfica española tendría un medio más de apoyo de que ahora carece.

CAPITULO IX

La protección oficial y particular

En la época brillante de la Studio Films, Solá, y con él otros elementos cuyos nombres no puedo recordar, realizaron diversos trabajos encaminados con muy laudable propósito, a conseguir la protección oficial del Estado a la naciente industria de la película nacional. Dichos trabajos efectuados con el mayor entusiasmo por parte de sus ejecutores, no dieron, contra lo que se esperaba, el fruto apetecido, y meses más tarde era abandonada la empresa en medio del mayor de los desalientos.

Hablando un día con Solá, en la oficina de la gerencia de la importante manufactura, éste me decía refiriéndose a esos trabajos:

—El Estado español es tan apático a toda mejora industrial o agrícola, que son inútiles cuantos proyectos se le someten en este sentido. Nuestros gobiernos sólo se preocupan de elecciones, de presupuestos para Marruecos y de medidas proteccionistas a sus intereses particulares y no del país. Tan decepcionado estoy, que no pienso volver a intentar más esa anhelada protección que sería la salvación y el fomento de nuestra industria. ¿A qué? ¿Para obtener sólo promesas que no se cumplen nunca? Es preferible dejarlo hasta que un día llegue al Poder un Gobierno que se preocupe de veras del

progreso de España. Entonces intentaré otra vez. Probaré de nuevo.

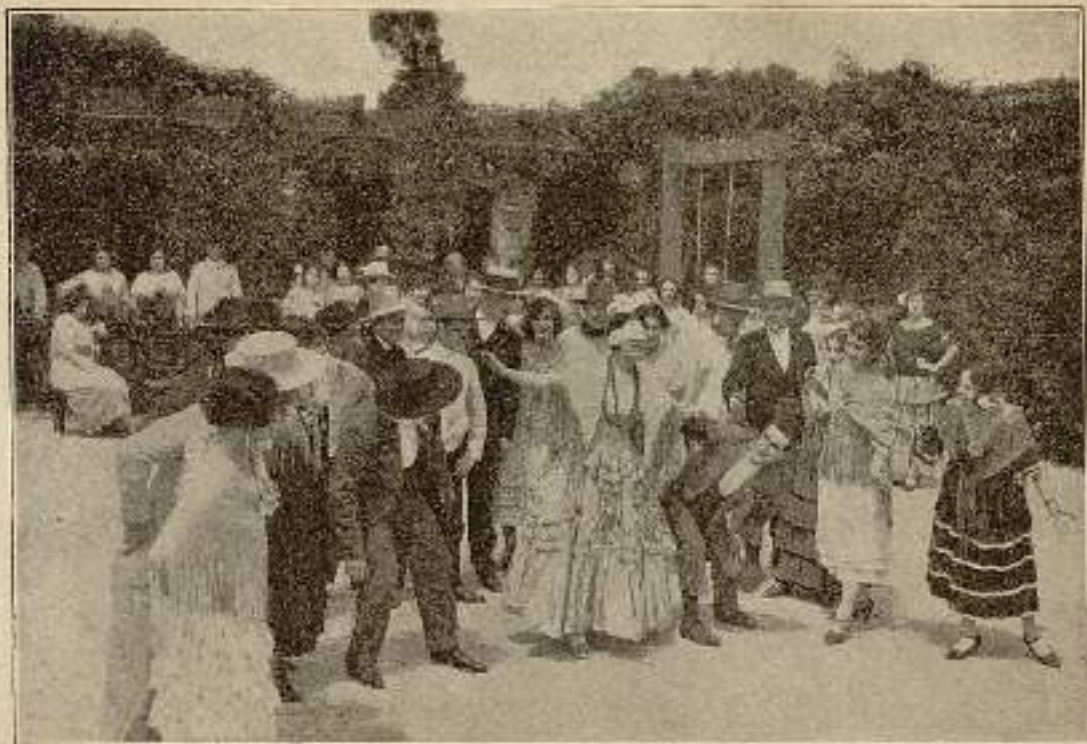
Su decepción no podía ser más honda. En este estado de ánimo todavía, le sorprendió la muerte, un año después, en Madrid. Y los que quedaron, los que con él habían hecho el intento, desanimados, no han vuelto a preocuparse más.

Yo, en cambio, modestamente, pero con la energía de las causas justas y de la esperanza, pensé muchas veces en esa protección del Estado y, juzgándola necesaria, de buenos resultados si se obtenía, no vacilé poco más tarde, en erigirla como gallardete de mis campañas periodísticas en pro de la edición española. Durante más de tres años he tratado continuamente ese tema en artículos y notas encaminadas a arraigar la petición en los actuarios, en los demás compañeros de prensa, y en el público. Me he dirigido al Gobierno pidiéndole la aludida protección y proponiendo la creación de premios anuales que estimulen el aumento de ediciones, haciéndole ver la ventaja para él, en el caso de elevarse el número de las manufacturas, que en impuestos y contribuciones desquitarían sobradamente el gasto de esos premios.

La importancia que en otros países se le da a la cinematografía no se le debe negar en el nuestro. Es necesario fomentarla para alcanzar el nivel que por nuestras especiales y casi únicas condiciones de belleza, riqueza literaria e histórica, y del temperamento, merecemos en las estadísticas mundiales de la producción del film.

Cuantas más industrias posee un pueblo, mayor es su prosperidad. Siendo ésta una de las principales del mundo, no debe excluirse del suelo patrio por falta de apoyo, de un apoyo que tan poco esfuerzo supondría.

Sería suficiente la institución de cinco premios al año, de 100.00 pesetas, o sea de medio millón, para algunas producciones, que llegasen a merecerlos, destacando de lo corriente y adjudicados por un jurado competente, para ver desarrollarse como por encanto editoriales y más editoriales, que a la aspiración al premio unirían la lógica aspiración al triunfo técnico, esforzándose en producir bien.



Hellísima escena de conjunto de la magnífica producción de "Film Española S. A." de Madrid,
"Rosario, la cortijera"

—¿Y ese medio millón, no habrían de cubrirlo suficientemente entre cincuenta manufacturas, al año, con sus impuestos pagados al Gobierno?

Si en Alemania hay actualmente, no obstante su pésima situación financiera 250 casas editoras, en un país sin verdaderos recursos para la cinematografía, sin la belleza del nuestro, con esas ventajas que ofrecerían las recompensas de los mencionados premios, ¿no podrían aparecer aquí cincuenta?

Hoy, sin esas medidas proteccionistas, contamos con quince.

Otro medio, también provechoso, es el de amparar a esta fabricación con la imposición de figurar una película española en cada programa de nuestros cines. Esto, no obstante su aspecto, un tanto ilógico por lo que representa como imposición, pero que bien entendido, por patriotismo, se podría aceptar, constituiría una regular ventaja ya que tiende a favorecer la venta del film en España, de mayor número de copias que actualmente se adquieren de cualquier película. Claro que esto no supone la amortización de la película, porque España cuenta con pocos locales-cines para ello, pero sí en gran parte. Supondría, regularmente, una mayor acreditación del film, y acreditar un film entre nosotros es un avance de éxito en el extranjero.

Semejante medida de protección la he citado en mis campañas una y otra vez, y todos menos el Gobierno, se han ocupado del caso.

Petrí, en "El Resumen", ha recogido perfectamente mi criterio y, comentándolo favorablemente ha hecho el honor de reproducir mis artículos y contribuir a divulgar lo que entraña de lleno en sus ideas defensoras del arte patrio. "El Radical" también me ha dispensado el mismo honor. Por otra parte "La Libertad" de Madrid, y "El Pueblo Vasco" de Bilbao, como algunos otros diarios de provincias, han tomado en consideración mis artículos, que han reproducido, a veces, hallándose de acuerdo con mi actuación y alentán-

dome a continuar su cortés deferencia que agradezco profundamente.

Multitud de cartas recibidas en las que se aplaude mi actitud, han corroborado los alientos de esos compañeros de prensa, que un poco inmerecidamente me han prodigado, elogiando una labor que solo responde a un deseo fervientemente sentido y no a un valor personal.

En cambio, determinadas personas al corriente del mundo cinematográfico, me han opuesto sus argumentos en contra de esa medida de protección, que entienden perniciosa, argumentos que tienen por base la intolerancia de la imposición. Un empresario debe ser dueño de su casa, dicen, y no puede tolerar que en su casa mande otro que no sea él. Y el público no puede tampoco aceptar una imposición porque paga para ver en un espectáculo lo que quiere y no lo que le obliguen a ver.

Efectivamente, no carecen estos argumentos de cierta razón, pero hasta un límite. La imposición por el mero hecho de serlo, es ya inadmisibile, desde luego. Pero la imposición tiene a menudo como a veces, el mal, y toda medida de apoyo implica una imposición en otro aspecto, como imposición es toda orden superior que no dimana del pueblo legítimamente representado. Sin embargo se acepta, y si es buena, sin protestas, al contrario, con aplauso. Luego, como la imposición de que me ocupo tiene el mejor de los fines, el de proteger lo nacional, la industria española, sin excluir por eso las películas extranjeras de los programas, el atenuante es mayúsculo y disculpa el hecho. Además, el público que acude al espectáculo y que ha visto siempre con gusto los films hechos en España, no protestaría de que se ofreciese uno de esos films entre cuatro o cinco extranjeros. En Francia se han adoptado recientemente parecidas medidas y en todo programa tiene preferencia la película nacional, aceptado con el mejor ánimo por el público, eminentemente más patriota que el nuestro.

Tal vez los empresarios fuesen los que protestasen, pero no se debe olvidar que éstos no suponan el gusto del público.

El empresario de espectáculos, ya sea de cine o de teatro, pero más aún si es de cine, posee muy poca cultura, por regla general, y salvo las naturales excepciones de siempre, apenas domina la psicología del público, al que da lo que a él le gusta y no lo que le podría gustar a su clientela. Se pulsa él y cree haber pulsado el gusto de su público. Y naturalmente, entre rojo y amarillo, difícil es escoger el verde, más todavía si no se conoce. Por eso el público de un empresario toma lo que éste le da, no por elección suya, sino por deseo de aquél. Un caso patente lo constituye la producción sucia que nuestros empresarios no quieren y, en cambio, las pocas veces que se les ha ocurrido ofrecerla en los programas, el público se ha entusiasmado con ellas. Yo mismo lo he comprobado. ¿Por qué a los no quieren aceptarla? Dicen que al público no le gusta. No es así. Es a ellos que sin justificación ninguna se les ha metido en la cabeza no quererla.

La medida proteccionista es cuestión, podría, pues, implantarse perfectamente. Ahora, ¿conseguirlo? Esto es ya más difícil, a pesar de que el Gobierno de hoy sea el Directorio.

Realmente, nuestros Gobiernos, desde la Restauración acá, son apáticos por excelencia a aquellos proyectos de verdadero provecho nacional. El país se ha desenvuelto dentro de una estrecha charca de políticos y aventureros de toda laya, que han conducido la nación al borde de un precipicio en interés de sus lucros individuales, sin pensar en las finestas consecuencias que puede acarrearles. Rusia es hoy un ejemplo.

Dolorosamente impresionados hemos de ver el proyecto de un ferrocarril o canal eternizado años y años sin llegar nunca la hora de su realización. El proyecto del ferrocarril directo Madrid-Valencia es un hecho demostrativo elocuente. Y así todo.

Hace poco más de dos años se habló de un apoyo sólido e inmediato y se elevaron los aranceles aduaneros como medio práctico de protección. Pero el error demostró el esca-

en estudio del problema. Elevar los aranceles con lo que se grava enormemente el film extranjero, al entrar en España, no es lo que ha de beneficiar nuestra industria, harto demostrado en que no han aumentado las editoriales gracias al procedimiento.

A su debido tiempo me ocupé del asunto y publiqué un artículo patentizando el error. Gravar la producción extranjera es invitar a que en los respectivos países en donde la fabrican, graven la nuestra que los necesita más a ellos, que ellos a la nuestra que, en España sólo, ya sabemos que no puede vivir.

La medida tomada representa, pues, una temeridad conducente a un posible perjuicio sin obtención de beneficio por nuestra parte. No era ese el camino. A estos medios se podría apelar si no existiese el peligro de la reciprocidad por parte del país perjudicado.

El procedimiento más seguro de triunfo, el más estimulante de las energías y del capital, es el de la instauración de los premios, medio realmente práctico que ejercería una influencia decisiva en el ambiente y daría pie para que los Bancos se decidiesen a intervenir en el negocio, colocando capitales importantes.

En Italia se han estatuido de parecida forma esa clase de premios y se ha celebrado, no ha mucho, la Feria Internacional de Cinematografía de Milán, con objeto de empujar y fomentar el desarrollo de su industria filmística, hoy en situación bastante crítica, debida al menosprecio con que acepta su producción en el extranjero, por la extraña actitud de los productores que no han seguido las normas del tecnicismo moderno, perseverando a pesar de ello, en unos precios exageradamente altos. Reconocido el error, los italianos van ya saliendo de su torre de marfil, eficazmente instigados por el proteccionismo de su Gobierno.

Francia posee en el Parlamento tres diputados que representan la industria cinematográfica francesa, cuyos miembros es de suponer que figuran en el Supremo Lugar, para obtener del Gobierno cuantas medidas proteccionistas sean precisas

y para defender de posibles ataques de índole económica y aún moral, la séptima de las artes, que necesita en la vecina República de menos defensa que aquí.

¿Sería algo nuevo e intolerable, atentatorio de cualquier cosa, una protección oficial más, de carácter cinematográfico, en España? Una industria más, poderosa y productiva, río de riqueza que venga a regar el seco país español, no por falta de agua, sino de encauce, ¿nos causaría estorbo?

Es posible que si en nuestro Parlamento se hubiese alzado un diputado pidiendo ese proteccionismo y argumentado su valor para la nación, nuestra cinematografía no estaría en la situación en que se halla a pesar de su manifestado crecimiento.

Como esta protección del Estado, la ideal, ofrece los graves inconvenientes de sus dificultades, mientras no sea solicitada por fuertes grupos de importantes elementos nacionales, he pensado repetidamente en sustituir ese apoyo oficial por el particular, con parecidas ventajas. El mismo sistema de precios a la producción, lo puede organizar una entidad particular convenientemente constituida. Pero también las dificultades saltan al paso a mi deseo, trocándose en la desconfianza del capital en materia cinematográfica, tanto bancario como particular. De ahí que la idea que voy a trazar ofrezca el inconveniente de su transformación en realidad, a pesar de su espíritu práctico, nada ilusorio y "muy yankee", que me mueve a exponerla.

Se trata de un organismo bancario más. Un organismo establecido con el exclusivo objeto de fomentar la industria nacional de películas por medio del crédito. Podría titularse "Banco de Crédito Cinematográfico".

Esta entidad se constituiría con un capital no inferior a 3.000.000 de pesetas y funcionaría como un Banco cualquiera, negociando en bolsa, en ventas y compras, en préstamos y descuentos, ¡en fin! en cuantas operaciones financieras interviene un Banco para su prosperidad y provecho.

La diferencia con las demás entidades bancarias estribaría en fundarse exclusivamente para apoyo y fomento de la pro-

ducción española de films, efectuando sus operaciones de carácter general, sólo para sostener su objeto con mayor seguridad.

El "Banco de Crédito Cinematográfico" estaría administrado por un Consejo de administración solvente y dirigido por un director competente, como los demás Bancos. Poseería una Comisión técnica o Consejo de técnicos, integrada por dos directores de escena, de mayor fama; extranjeros, un operador, un asesor literario, escritor célebre español y dos directores comerciales también extranjeros, de las principales manufacturas. Este Consejo o Comisión supondría uno de los ejes sobre los que funcionaría el Banco, y de sus informes, en los casos a intervenir, dependería la acción de la entidad.

Esta Comisión residiría en París, gran centro productor más inmediato a nuestro país. Sin embargo, podría, en casos de urgencia, trasladarse a la central del Banco, que establecería además una sucursal en la capital de Francia, favorable a sus operaciones de banca y como residencia de esa Comisión técnica. Los componentes de ella, percibirían de copiosos sueldos como retribución a su labor, que no perjudicaría la suya ajena al Banco, puesto que éste sólo exigiría de ellos el estudio y resolución de los informes a que hubiere lugar.

Perfectamente instalado y anunciado el Banco, daría comienzo a su labor invirtiendo un parte del capital en la compra de valores públicos, acciones ventajosas de grandes compañías y empleo en negocios verdaderamente productivos, dejando un resto no inferior a la mitad del capital inicial, para cederlo en préstamo interesado a los industriales cinematográficos necesitados de crédito para producir.

Esta operación se efectuaría de la siguiente manera:

Cualquier ciudadano o grupo de ellos, amantes de la cinematografía, aptos para desenvolverse, que teniendo un proyecto editorial importante desearan llevarlo a la práctica, fundando una manufactura, disponiendo de bienes o sin ellos, con solo los seis u ocho pliegos de papel del proyecto, podrían presentarse en el Banco en solicitud de apoyo, efec-

tuando dicha petición por escrito y consignando las precisas referencias de su persona.

La Comisión o Departamento informativo, se encargaría de averiguar la personalidad del demandante o demandantes y su competencia comercial y artística. Se informaría de la solvencia del petionario, de su moralidad, de su cultura, de su honorabilidad particular y de cuantos requisitos se creyesen necesarios. Favorable la información, sería citado por el director.

El ciudadano.—voy a hablar en singular, presentaría su proyecto de creación editorial y clase de labor, género y forma imaginada por él. Entonces, a consejo del director, elaboraría una amplia memoria, con argumento del film, características de la producción, artistas a intervenir, dirección técnica, lugares a desarrollar la acción, precios de venta probables, montaje, instalación de oficinas y estudio, comprado, construido o alquilado. En esta memoria fijaría la cantidad de crédito solicitada. Hecho esto, la memoria sería remitida al Consejo de técnicos de París, para su examen e informe.

El Consejo estudiaría la petición y analizaría sus valores, examinando las probabilidades de éxito de la futura empresa. Vería si el film ofrecía interés, si el planteamiento del asunto revelaba las condiciones de conceder del petionario, si la cantidad pedida se ajustaba a lo necesario, si los elementos citados merecían crédito, si constituían garantía artística, y en suma, si la cinta o cintas a hacer se consideraban aceptables y de fácil venta.

Por la relación comercial del mencionado Consejo de técnicos, en el mercado mundial, por su imposición de los gastos y transacciones, de corrientes favorables o desfavorables, por su conocimiento de las necesidades y exigencias de ese mercado, comprendería inmediatamente si el proyecto era viable, en cuyo caso sería aprobado y remitido con su "visto bueno" o las modificaciones a imponer, a la central del Banco. Con el fallo favorable de la Comisión de París, la dirección del Banco, comunicaría el resultado al solicitante y acto seguido exigiría la constitución de la Sociedad,

si no lo estaba ya, abriéndole una cuenta corriente por valor de la cantidad pedida, siempre que se ajustase a los límites que se establecerían para evitar que alguien pudiese "pedir la Luna", (con perdón del lector por lo popular de la expresión.)

Creada ya la manufactura y decidido el crédito que tasaríamos en 100.000 pesetas, por ejemplo, el Banco establecería sus condiciones en virtud de las cuales adelantarla la cantidad como préstamo a un tipo máximo de un seis u ocho por ciento anual, o sea sin usura alguna, pero reservándose por otro lado una participación en el negocio, cifrada en un diez por ciento de los beneficios, a retirar liquidada cada película.

Para la mayor seguridad de los intereses del Banco y aún para la mejor marcha de la manufactura, éste delegaría un administrador o un interventor cerca de la editorial, sin cuyo aval no sería posible invertir un céntimo. El Consejo de técnicos giraría, si lo creía prudente, una o varias visitas durante la impresión del film, para convencerse de su buena marcha y corregir algún defecto o error grave en el caso de surgir.

Realizada ya la película cuya propiedad sería del Banco, como rehen, en tanto no fuese devuelto el préstamo, ésta sería remitida a París, al Consejo, y éste la presentaría en el mercado mundial con asistencia, si así lo desearan, de algún representante de la Sociedad editora.

Vendido el film, el Banco retiraría las 100.000 pesetas prestadas, dejando a los productores sus legítimos beneficios, deducido su 10 % estipulado y los intereses devengados.

Si la editorial necesitaba de un nuevo apoyo para continuar le sería cedido en las mismas condiciones, aunque lo más probable fuese que entonces merced a los beneficios conseguidos no precisase al Banco.

La eficacia de esta ayuda no puede ser más patente y por tanto el crecimiento de la industria cinematográfica no podría ser más rápido, teniendo en cuenta que también el pro-

pio Banco podría implantar el sistema de premios de que ya he hablado, estableciendo un número determinado de cuentas entre los editores que surgiesen, para restituirse equitativamente el capital invertido.

Como el lector puede apreciar, el sistema de este proteccionismo particular es, desde luego, factible, pero un poco más difícil de realizar porque ¿quienes están dispuestos en España, a dar tres millones de pesetas para crear un Banco que facilite préstamos a todo aquel que quiera—y demuestre su capacidad, claro—producir películas? ¿Quién se aventura? Si es que aventura puede llamarsele a crear un Banco más.

Estoy seguro que todas las personas que sienten el arte de la Pantalla, que anhelan el engrandecimiento de la patria hispana en este aspecto, pero que no poseen dinero, por aquello de "Dios siempre da nueces al que no tiene dientes" aprobarán la idea. Los que disponen de dinero, más egoístas que idealistas, y de espíritu poco comercial, sonreirán ante ella, diciendo: ¡Qué locura! ¡Vamos, hombre, y para películas, en España!

Y sin embargo, como he dicho antes, el proyecto, imaginado ante las dificultades de conseguir la cesión de toda ayuda por parte del Estado, no es descabado. ¡Pero en España no se han percatado todavía los capitalistas de la importancia de la industria-arte! Justo es decir también, que tanto se ha esquilinado a los que de buena fé dieron su dinero, que la desconfianza-ambiente tiene un relativo fundamento.

No faltan los que opinan que primero debe surgir la industria, apareciendo editorial tras editorial, cuyo crecimiento sería el que despertaría el entusiasmo y el que convencería a los Gobiernos de la conveniencia de la protección. Esto me hace gracia. Es lo mismo que el comerciante que espera vender para anunciar, en lugar de anunciar primero para vender después.

Si las casas editoras surgiesen por sí solas, no sería necesario apoyo alguno ni del Estado, ni particular. Ese apoyo se pide, precisamente, para que surjan.

Dá grima ver cómo las casas extranjeras editan los saun-

tos de caracter español. Esto debiera incitarnos a progresar laborando activamente. "El Alcalde de Zalamea" me causó penosísima impresión; aquellos trajes inadecuados; aquellos tipos totalmente opuestos a los trazados por el genio del inmortal Calderón de la Barca, y aquel conjunto y adaptación infiel, tergiversando el argumento, constituyen una poderosa razón que nos mueve a desear más cada vez, el engrandecimiento de nuestra industria del film que nos permitirá realizar esas bellas obras literarias de fama y valor incommensurable, con toda la propiedad y ejecución debida, evitando el lamentable espectáculo de editores extranjeros que sin quererlo, naturalmente, por desconocimiento de nuestras costumbres y por diferencia de raza, las estropean mostrando caricaturas ridículas que no pueden en manera alguna rendir homenajes al genio español.

CAPITULO X

El porvenir de la cinematografía nacional

"Estudiando detenidamente el desarrollo que el novísimo arte de la escena muda o de la novela gráfica—como otros le llaman—ha alcanzado en esos últimos tiempos, podemos ver que el día de su renacimiento está muy cercano y que el séptimo arte será un hecho. Una realidad como las demás artes.

Indudablemente muy pronto el arte del cinema saldrá de su período de evolución y tomará el lugar que le corresponda junto al teatro, la literatura, la música y demás artes, como un arte nuevo completamente desarrollado y con personalidad propia.

Hoy el arte cinematográfico está sufriendo la misma transformación que la literatura, la pintura y la música sufrieron en Europa en el período del Renacimiento durante el siglo XV.

Por muchos años el arte mudo ha estado en un período que podemos llamar de experimentación, durante el cual ha ido perfeccionándose cada día—principalmente la parte técnica del mismo—hasta llegar al actual estado de perfección que le prepara para recibir la transformación final: para su ingreso en el mundo del arte.

Las razones que nos asisten para esperar que esta transformación tenga lugar las encontramos en las circunstancias paralelas por las que pasaron las demás artes del Renacimiento, especialmente la pintura.

Podemos recordar que en Italia, en el siglo XIV, los imitadores de Giotto muy pronto perdieron su inspiración y la originalidad de su arte. El estudio de la naturaleza se descuidó y el arte, como consecuencia, degeneró. Luego en el siglo XV, la originalidad, venciendo al convencionalismo, dió al mundo las bellísimas obras del Renacimiento.

El nuevo arte cinematográfico está pasando por idénticas circunstancias. Cuando la parte técnica de esta nueva manifestación artística llegaba al estado de perfección que todos admiramos, los productores, artistas y directores fueron atacados por una fiebre de imitación verdaderamente lamentable. Si una compañía filmaba una obra de época, todas las demás se apresuraban a hacer lo mismo. Artistas y directores se imitaban los unos a los otros y el arte desaparecía por falta de originalidad y vida propia. Los productores no pensaban más que en el negocio, ignorando que el producto que vendían era muy diferente de todos los comunes; esto es, si era una obra de arte hacían un bien inmenso a la humanidad, y si era malo, si no era lo que debía ser, no había pena bastante para castigarlos. En una palabra, no se daban cuenta de lo que hacían porque lo veían todo a través de los libros de contabilidad. Y los artistas encargados de hacer la obra no tenían libertad y degeneraban con el mal ejemplo.

Pero la reacción era inevitable y hoy el séptimo arte empieza una nueva era. ¿Quién ha hecho el milagro? Nadie. Era natural que este cambio se verificara. La obra cinematográfica había llegado a construir una estatua monstruosa sin pedestal, y antes de que la catástrofe llegara arruinándolo todo, todos se apresuraron a salvarla, y hoy los productores salen de sus viejas costumbres y se determinan a hacer obra artística. Los artistas dejan de dedicarse a la imitación y los directores ponen su propia originalidad en las

obras que dirigen. Las viejas producciones sin argumento y sin realidad alguna van desapareciendo y las obras cinematográficas de hoy no son mera mecánica, sino que están llenas de realidad y basadas en el estudio de la naturaleza humana. Representan algo real y bello. Son obras de arte."

Este juicio de una importantísima revista, acertado y curioso, en que se estudia con sobrio trazo el renacimiento del arte cinematográfico, confirma por completo la idea de un porvenir casi increíble, no soñado, de éste modernísimo espectáculo.

Reputadísimos directores como M. J. de Baroncelli y Cecil B. de Mille creen que el arte del cine comienza ahora a desenvolverse realmente, considerando sus primeros tiempos como una gestación prometedora de algo grande, pero muy escasa en valor, en relación al grado que alcanzará.

Todos sus esfuerzos tienden a facilitar ese progreso sorprendente que maravilla al mundo y que le muestra que el cinematógrafo es un arte superior llamado a innovaciones más grandes que si hoy pudiésemos por medio de un determinado invento, verlas, nuestra sorpresa sería enorme.

¿Hasta dónde llegará? Difícil es predecirlo. Pero sí se puede afirmar que a un nivel de progreso tan elevado que de su situación actual a él hay una distancia más que regular.

Se ha conseguido, además de las grandes producciones históricas, obras monumentales de presentación, armonizar cinematógrafo y música. Ya la mayor parte de los films notables poseen partitura propia. Y por si esto fuera poco, se ha obtenido el film-opereta. El artista de la Pantalla canta, canta por boca de otro, claro, pero la sensación de que es él es notabilísima. Es un género nuevo en cinematografía. Se han editado hasta ahora solo cinco operetas films: "Miss Venus", "La prohibición del beso", "La Ghesia Rubia" y dos más cuyos nombres no conozco aún. El triunfo obtenido en Europa ha sido de los que forman época.

En Alemania, su país de origen, el éxito ha llegado a sobrepasar a los cálculos hechos por los editores, en una proporción asombrosa. "Mis Venus", la mejor opereta-film

de las mencionadas, es una película que, aparte del valor de su magnífica música, posee una presentación a todo lujo; en la que no se han regateado esfuerzos, con tal de obtener el conjunto pretendido. Ofrece, como las otras cuatro, la particularidad—innovación curiosísima, a mi juicio—de no interrumpir para nada el curso de las escenas con alica sub-títulos como los usados hasta hoy, que forzosamente cortan la acción; los de este film sólo cubren una tercera parte escasa de la pantalla, de manera que su lectura no impida ver la escena. Y la partitura—base, en realidad, del éxito o fracaso de este género nuevo—no puede ser más bella, nos llena de delicados matices, inspirados en un franco estilo vienés que recuerda a "La Princesa del Dólar" y a "El Conde de Luxemburgo". Ello justifica aún más su enorme triunfo.

Se estudia con interés la película en relieve y se han efectuado diversos ensayos que no han dado los resultados apetecidos pero que tampoco han defraudado las esperanzas de sus autores. Uno de ellos, presentado recientemente en España, llega a reunir los suficientes alicientes para despertar el interés del espectador y dá una sensación de relieve bastante notable.

No obstante, es posible que no se resuelva tan pronto el problema, quizá el más árduo de cuantos, en su ruta de perfeccionamiento, nos brinda el arte mudo. Ahora, que se trabaja activamente y como acabo de indicar, estos ensayos no son mal augurio, sino todo lo contrario.

León Gaumont ha podido, al fin, después de veinte años gloriosos de estudio y de constancia, inventar un gramófono sin "gangues", acoplado al proyector cinematográfico por medio de un hábil mecanismo que permite un sincronismo perfecto, regulando la velocidad del paso de la cinta por el proyector y la velocidad del disco al producir el sonido.

Un ingeniero francés ha ideado un aparato-atril con objeto de armonizar el curso de la música con las escenas del film, y así, el propio director de orquesta regula la marcha de la película desde su sitio, evitando las precipitaciones y

retazos que producen los pésimos efectos de una marcha alrosa en una escena triste que precede a la en que correspondía esa clase de música.

Se ha hecho también el film extraordinario todo en color, mejor que los editados por Pathé anteriormente, aun cuando no alcanza todavía la perfección apetecida.

También recientemente, aun cuando hace ya varios años que se estudia acerca de este descubrimiento, un prestigioso hombre de ciencia, parece haber dado con la clave para resolver el problema de la proyección cinematográfica a plena luz. Las noticias que sobre tal invento han circulado no son lo capcitas y contundentes que debieran y deseáramos, pero es evidente que algunos sabios laboran sin descanso y bien pudiera ser éste el que, al fin, pueda ufanarse de una resolución que hasta ahora se ha creído poco menos que imposible.

Pero lo más sensacional, lo más grande, lo que verdaderamente supone el paso más gigantesco dado por la ciencia, no ya en el aspecto cinematográfico, sino en el general, es el invento del ingeniero inglés J. L. Baird, cuyas pruebas efectuadas recientemente han dado el más franco resultado para ser las que corresponden al primer paso de tan magna obra.

Se trata de la manera de transmitir o proyectar películas cinematográficas por el espacio, a semejanza del procedimiento de las transmisiones de la voz humana por la telefonía sin hilos. En un capítulo anterior a éste, me he ocupado ligeramente de este sensacional invento.

Una revista publica la noticia diciendo:

"Gracias a un aparato que acaba de construir el ingeniero inglés J. L. Baird, se podrán 'ver' los 'films' transmitidos por T. S. H. Para ello, los rayos luminosos que constituyen las imágenes proyectadas en la pantalla, se hacen pasar—al salir del aparato de proyección—por un disco agujereado que gira a gran velocidad, siendo recibidos después en una placa de selenio, cuyas vibraciones eléctricas se pueden ya transmitir por los procedimientos ordinarios.

En la estación receptora se disponen un disco análogo al de la transmisora y que gire a la misma velocidad que él ante una serie de lámparas eléctricas que se apagan y se encienden—por las vibraciones de otra placa de selenio—en el mismo orden en que fueron interceptados los rayos del aparato emisor.

La única dificultad sería con que tropiezo actualmente el inventor es conseguir el sincronismo perfecto de los discos de ambas estaciones."

Como indica la noticia, el inventor se ha valido de las ondas sonoras espaciales para gracias a su potencia eléctrica de transmisión, lanzar a distancia la proyección luminosa de imágenes. El caso no deja de ser bastante fantástico y sería casi increíble si no conociésemos ya la T. S. H. Y, ante él, se me ocurre pensar que al revolución que, una vez se considere resuelto definitivamente el invento, ha de producir forzosamente en el campo de la Cinematografía mundial será tal, que dará al traste con toda la organización de su comercio y espectáculo. ¿Cómo "irán" entonces, cuando en Madrid presenciemos una proyección transmitida desde Nueva York, las exclusivas, las salas de espectáculo y el alquiler?

Pero dejemos aparte, envuelto en el interrogante, ese aspecto futuro y ocupémonos siguiendo su marcha ascendente y en consonancia con el título de este capítulo último, del progreso y el porvenir cinematográfico de nuestro país.

Desaparecidas ya casi, sino totalmente, en gran proporción, las causas determinantes del ostracismo en que ha vivido nuestra industria cinematográfica durante largos años, causas que en el curso de este libro he expuesto y analizado detenidamente, divisase claramente un horizonte amplio y libre de obstáculos que aconseja presagiar éxitos y triunfos increíbles fundamentados en la base sólida y efectiva de las condiciones insuperables de nuestra patria para la edición de películas.

Es un hecho concluso que Madrid es hoy, sin disputa, la



Una de las más bellas escenas de "Doloreses", producción realizada por la manufactura madrileña "Atlántida"

sede de la producción nacional filmística, suplantando o, mejor, superando a Barcelona, en donde hace unos años se situó la supremacía española de tal industria. Y Madrid, lejos de detenerse en su progreso y prosperidad, sigue, sigue rápido creando empresas editoras y produciendo buenas películas que acreditan su acierto.

El paisaje pintoresco y delicioso, la diatinidad de nuestro ciclo, único en el mundo, la riqueza literaria e histórica de la nación, el tesoro arquitectónico de sus ciudades viejas y la sobriedad y elegancia de las modernas, la poesía y el encanto de sus costas, las flores de sus huertas y jardines, la hermosa árabe de nuestras mujeres, la arrogancia de los hombres y el temperamento artístico, en fin, de todos los españoles, es el mejor "studio" del mundo, el mayor conjunto de alicientes y elementos para un "director".

Si la nación gloriosa, si la tierra española que nos ha visto nacer, esta patria excelsa, cuna de nobleza y de sabiduría, templo del arte, que un día ayudó con su oro y con su sangre al gran navegante, a uno de sus más preclaros hijos, a descubrir y conquistar un mundo nuevo, no hubiese de ser con el tiempo el país que por la universalidad de su idioma y el crisol de su arte célebre alcance la supremacía de la Cinematografía, como ha llegado a alcanzarla en otros sectores artísticos, poco valor natural tendría España y su intelecto, su genio y su grandeza espiritual.

No es obra de un día, naturalmente, pero no deteniéndolos en el camino iniciado es indiscutible que llegaremos a la meta soñada.

Los Estados Unidos son hoy el país que va a la vanguardia en todas las estadísticas mundiales del film, y analizando el valor artístico y de condiciones naturales para la edición de los Estados Unidos, se puede asegurar que es infinitamente inferior al nuestro.

Ni los Estados Unidos son un país de talla artística, ni un suelo en el que la sabia Naturaleza haya derrochado su potencialidad creadora, llenándolo de bellezas admirables. Ninguna de ambas cosas posee la nación que va a la cabeza

de la industria cinematográfica. Sus paisajes no guardan el encanto poderoso de cualquiera de los de Italia, España o Suiza. Sus artistas son un tanto mecánicos, sin esa "vida propia", sin esa "alma" que caracteriza al artista francés, alemán, italiano o español, condición genuina del temperamento latino. Y no disfruta del refinamiento cultural de la vieja Europa.

Es un pueblo que ha hecho del cine, más una industria, que un arte; una industria potente, formidable, pero no por las cualidades, por los valores espirituales de la raza, sino por la mecánica de un carácter emprendedor y negociante, audaz, que sabe no escatimar los medios para lograr lo que se propone.

Y si el Cine es la séptima de las Artes, y el arte tiene más acendrado asiento en Europa y de Europa, por razones tradicionales y de riqueza de raza, de esta raza latina, superior a la anglosajona, en España ¿no podrá nuestro país superar al norteamericano dentro de unos años?

Hoy América posee un Hollywood en Los Angeles, región cinematográfica, en donde se trabaja para el cine; Francia prepara ya su Hollywood en Niza, bello lugar en el que empiezan a levantarse "studios" y al que desde París se trasladarán las casas principales; y España tendrá también su Hollywood en Sevilla, donde hoy apenas si existe un solo "studio", pero en donde, por su belleza y claridad de su cielo, llegarán a edificarse en abundancia.

Con el apoyo mañana del Estado, con el esfuerzo particular impulsado por la fuerza de la convicción, no es desatinado imaginar semejante prosperidad. Y aun sin esto, gracias a la evolución del tiempo, cuando un arte está llamado a tomar estado en un país, la producción cinematográfica española asombrará a los extranjeros en corto plazo.

Tal vez el Hollywood español lo constituyan en parte empresas extranjeras, pero sean o no nacionales, el hecho importante es que nuestra cinematografía prospere... ¡y prosperará!

Los artistas surgirán, encendrados por los que ya ahora

trionfan y por la herencia de raza de actores y actrices de la talla de Enrique Borrás, Tallaví, Morano, Viches, Thullier, Mendoza, Margarita Xirgu, Bárcena, Rosario Pina, María Palou, Díaz de Artigas, etc., etc., que si bien pertenecen al teatro, su mérito artístico, ya que el arte no tiene fronteras ni restricciones, puede ser padre del que guía a los artistas del Cine.

¿Qué llenen actualmente que envidiar a los extranjeros, artistas como Elisa Ruiz, José Montenegro, Elena Cortesina y José Durany? No hablemos de Raquel Meller, pues recientes son sus grandes triunfos.

No cabe hablar de todos nuestros artistas de la pantalla lo mismo que de estos citados y de algunos más, cuyos nombres, todavía no bastante popularizados, impiden recordarlos con facilidad. Pero se debe, sólo al hecho de la escasez de producción, ya que el artista no puede cultivarse si no hay un puesto libre para actuar que le reclame.

Montenegro, el graciosísimo y simpático actor cómico, artista de pura cepa que huye de la chabacanería para situarse en un término de "comicidad elegante", posee, indiscutiblemente, un arte propio. No se advierte en él, ni la imitación, ni el amaneramiento de muchos cómicos del "écran" extranjero. Y su trabajo concienzudo, en todos los films que ha interpretado, principiando por "La Verbena de la Paloma" y concluyendo por "La medalla del torero", no ha sido objeto de la más ínfima muestra de desagrado por parte del público. Gusta, vale y llegará a ser uno de los artistas pre-dilectos del público mundial, puesto que del español ya lo es ahora.

En cuanto a Elisa Ruiz, la simpatísimas y bella tiple, que a los triunfos obtenidos en la escena hablada, ha añadido los de la escena muda, cuanto se diga, dentro de los términos de la crítica justa, es poco para patentizar ser admirable actuación. Todas sus interpretaciones, entre las que sobresalen "Dolorettes" y muy singularmente "Carceleras", merecen el calificativo de creaciones.

¿Cabe suponer que cualquier actriz "cine" o "vedete"

francesa, alemana o americana, interpretase, supiese sentir, como Elisa Ruiz, el intenso drama de "Carceleras" y de "Dolorettes" y de "La Verbena de la Paloma" y de "Venganza isleña", y, en fin, de tantas otras producciones como ella ha interpretado? Vestiría muy bien una "toilette" de comedia frívola moderna, pero el sentimiento de artista, no se acredita sólo por eso. Artista verdad, latina por excelencia, la "estrella" de Atlántida" primero y de "Film Española", después, tiene bien ganado el calificativo de "estrella" y puede compararse dignamente a cualquier artista extranjera.

Elena Cortesina, en "La Inaccesible" y en "Flor de España", junto a su valor como mujer, como lo que vulgarmente llamamos los españoles para darle el calificativo máximo de mujer extraordinariamente bonita, "una real hembra", ofreció el de su talento artístico digno de elogio.

Durany, sobradamente conocido de los españoles y de los franceses, toda vez, que casi ha actuado más en París, que aquí, es un buen actor, un excelente genérico, "Militona", "Pedrucho" y otros films franceses cuyos títulos no recuerdo, lo patentizan.

El triunfo de Carmen Vianca, es bien reciente para no haberlo olvidado. Lo mismo en "Marcha que limpia" que en "La casa de la Troya", ha demostrado sus buenas condiciones de actriz cinematográfica.

Y así varios, muchos más, que no cito para no hacer pesada la relación, están a la altura de los artistas de mérito del cinematógrafo.

Hablar de Elisa Ruiz, Montenegro o Cortesina, no es hablar de aquellos artistas de las producciones de la "Hispano-Films" — por ejemplo —, o de la "Studio", que, sin embargo, no adolecían de falta de cualidad artística, sino de falta de alguien que hubiese sabido explotarla.

Lo que sucede es que en esto, como en otras muchas cosas, existe una gran dosis de aquello de "Nadie es profeta en su tierra", y de hallarse nuestro público todavía bastan-

te influenciado por la labor de los americanos, reyes y señores del mercado del film, claro que no sin razón.

Dirección, artistas, operadores y organización comercial, comienzan ya a vislumbrarse. Es seguro el paso. Llegaremos, pues.

"La Casa de la Troya", "Curro Vargas" y "Los chicos de la escuela" y no cito más —constituyen una sólida garantía.

Sean sólo ya las últimas líneas escritas de este libro que termina, la afirmación rotunda y categórica de una creencia arraigada en mi ánimo, que he procurado patentizar y demostrar tras su análisis y su crítica de la Cinematografía española en las páginas precedentes: La producción cinematográfica de España, salvada casi de su letargo, de su enfermedad, camina por el sendero del éxito...

¡Ya era hora!

ALGUNAS RELACIONES DE INTERES

EMPRESAS Y DIRECTORES ESCENICOS

Principales Directores de escena de nuestra producción cinematográfica actual

JOSE BUCHS
MAXIMILIANO THOUS
RICARDO BANOS
MANUEL NORIEGA
FLORIÁN REY
RINO LUPO
BENITO PEROJO
FERNANDO DELGADO
F. WALKEN

Invitado por la Comisión organizadora del Congreso Internacional del Cinema que se celebrará en París, los días 22, 23 y 24 del mes de julio de 1925, a asistir como "metteur en scene" español:

DON BENITO PEROJO

de la manufactura "Benavente Films", de Madrid.

**Empresas editoras cinematográficas que
producen en la actualidad
en España**

ATLANTIDA, S. A. C. E.—Madrid.

FILM ESPAÑOLA, S. A.—Madrid.

BENAVENTE FILMS.—Madrid.

MADRID FILMS.—Madrid.

GOYA - FILMS.—Madrid.

VICTORIA FILMS.—Madrid.

TROYA FILMS.—Madrid.

LA NACIONAL.—Madrid.

RAFAEL SALVADOR FILMS.—Madrid.

PRODUCCIONES ARTISTICAS CINEMATOGRA-
FICAS ESPAÑOLAS.—Valencia.

FILM ARTISTICA VALENCIANA.—Valencia.

APOLO FILMS.—Valencia.

Y cuatro sociedades más cuyos nombres no se co-
nocen aún, residenciadas en Madrid.

INDICE

	<u>Páginas</u>
Al lector	5
CAPITULO I. — El invento del Cinematógrafo.....	7
CAPITULO II. — Aspecto técnico y artístico del arte mudo.....	19
CAPITULO III. — La organización industrial y comercial del film	30
CAPITULO IV. — Proceso histórico de la producción cinematográfica en España	38
CAPITULO V. — Como se ha desarrollado la industria de la película española	46
CAPITULO VI. — Causas de la vida precaria de nuestra producción cinematográfica	57
CAPITULO VII. — La mala influencia de las academias de enseñanza artística	77
CAPITULO VIII. — La Prensa	86
CAPITULO IX. — La protección oficial y particular	95
CAPITULO X. — El porvenir de la cinematografía nacional	107
Algunas relaciones de interés	119

**Lea Vd. las obras de
ALFREDO SERRANO**

publicadas por la casa editorial Felín y Susana, Ronda
San Pedro, 36, Barcelona, con extraordinario éxito de crítica
y de público.

AMOR QUE NO HALLO AMOR

Sugestiva y original novela de pasión
y
el último triunfo literario de librería

AL PIE DEL GOLGOTA

interesantísima novela de amor, que satura una
intensa emoción y una suave filosofía pirande-
lliana, a través de una descripción brillante y
cautivadora, y unas escenas, aunque de crudo
realismo, no por eso pornográficas; hábiles pin-
celadas de los efectos pasionales de la vida.

De venta en todas las librerías de España y América y
en la casa editorial, al precio de 4 ptas. tomo de más de
500 páginas con artística portada tricomía.

**PROXIMAMENTE:
EL AUTOR DESCONOCIDO**

original novela de ambiente teatral
Edición "LUX" - La Novela Mensual.
BARCELONA



Una escena culminante de la película "La Mártir", editada por la casa "Espana Film" de Barcelona
que pronto se presentará en el mercado

EXEMPT DE
PRÉSTEC

FilmoTeca

