Reyes suyo cumplir esta gran tarea: él fué—escribe D'Ors—"el que le ha torcido el cuello a la Exuberancia y ha dejado limpio de su imagen mítica el mapa ideal de nuestra América".

He aquí, en síntesis, la labor cumplida por Alfonso Reyes, que hoy gozosamente repasamos con ocasión del merecido homenaje a su figura. Pero, junto con el homenaje, no puede faltar, dolorosamente, un pequeño reproche. Hablo desde España y en el año de 1956, y en este lugar y en este tiempo no puede dejar de notarse un cierto alejamiento del maestro con respecto a los que aquí vivimos y trabajamos, desde hace algunos años, en la común tarea cultural hispánica. Por eso, en estas bodas de oro que Alfonso Reyes celebra con la actividad literaria pedimos a Dios que conserve la vida del hombre para bien de la Inteligencia, y que abandone para siempre—si los tiene—cualesquiera prejuicios—desde luego infundados—para bien de la Comunidad hispánica.

JAIME DELGADO

UNA SEMANA DE CINE ESPAÑOL

Durante siete noches consecutivas hemos visto al hilo siete películas españolas en la notable Semana del Cine Español, en Buenos Aires. Interesante y fecunda experiencia. Ella ha sugerido las reflexiones que apuntamos a continuación:

1. CINEGRAMAS

Hace ya muchos años, más de veinte, en un cursillo sobre Lope de Vega, dado en ocasión del III Centenario de su muerte en el Ateneo Iberoamericano de Buenos Aires, sugerí tímidamente la idea de que el teatro del *Fénix*, como el de todos sus continuadores, era, en realidad, una primera tentativa cinematográfica *avant la lettre*. Tenía esa dramaturgia, dije entonces, la celeridad, la variedad, el azogue, el interés radicalmente dinámico, de *linterna mágica*, que, fabulosamente desarrollado, iba a utilizar mucho después el cinematógrafo, una de las más revolucionarias y trascendentales entre las invenciones de la mecánica contemporánea.

Yo era entonces, y lo sigo siendo, un pobre diablo. Hubo sonrisillas, murmullos, y no faltó quien dijese era aquello poco menos que una monstruosa irreverencia. Ha pasado el tiempo. En una entrevista concedida por el ilustre don Ramón Menéndez Pidal a Helena Sassone, cronista del periódico *Radiocinema*, de Barcelona (29 de mayo de 1954), dijo textualmente el insigne maestro: "En el cine no caben los grandes diálogos, sino el dinamismo de la acción; es, por esto último, que llamo *cinegramas* a algunas obras de Lope de Vega." Supongo que ahora se apagarán sonrisillas y murmullos.

Pero no traigo la anécdota sólo a cuento personal. La traigo porque ella indica que España tiene una secular tradición cinematográfica; que su estilo de teatro, su modo de encarar el fenómeno de la proyección escénica trae desde fuente muy lejana y auténtica ese poder asombroso de captación vital, que hoy parece ser patrimonio exclusivo del cine. Y a cuento de que quien tiene tales ascendientes es forzoso, pese a distracciones o errores parciales, sea un noble y cumplido descendiente.

2. LA REALIDAD

El cinematógrafo ha sido, sin disputa, el medio más esencial y directo de captar la realidad. En sus primeros tiempos bastaba sólo con fotografiarla para causar el estupor del público: el movimiento del mar, la marcha de una locomotora, eran suficientes para provocar el deleite, el asombro, la fruición que causa lo nuevo e inesperado. Pero es también, por sus incalculables medios físicos, el vehículo más admirable para crear el mundo de la fantasía. Desde sus albores, las primeras tomas de los Lumière y los ensayos fantasmagóricos de Méliès fueron como las dos pautas estéticas —realidad concreta y fantasía sin límites—que abarcaron toda la gama de su producción.

En su crecimiento vertiginoso, el cine—en un sentido muy general—ha llegado a fraguar dos tipos de *realidades:* o la realidad tersa, anodina y convencional de la cinematografía americana —*suspenso,* cromo y beso final esfumatorio—, o la *realidad* franco-italiana, llevada a los límites extremos del naturalismo. Pienso que el arte cinematográfico español está en camino de encontrar una tercera fórmula conciliatoria. Ello no sería otra cosa que responder a lo más trasañejo y fundamental de su más honda conformación estética.

El arte español, todas las artes españolas, son *realistas* por naturaleza—*El Cid*, el Arcipreste, Cervantes, Velázquez, los imagineros, Goya, los románticos, etc.—; pero es un realismo trascendido y sin lastre; un realismo circuído de emoción poética; un realismo que no ha perdido, para quedar desapacible y repulsivo, ese adarme de chispa divina que separa la vida tal como es de la vida, tal como debe entenderse artísticamente realizada.

Al ver *Marcelino pan y vino, Historias de la radio, Fedra*—ésta tan cercana a un exasperado erotismo morboso—, *La gata*, hemos pensado que sus respectivos directores—Vajda, Sáenz de Heredia, Mur Oti, Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla—van en busca derecha de esa vieja y secular tradición. Si así fuera—y es lo que se desprende de esta fecunda Semana—, el cine español, al españolizarse, daría una solución fuerte y promisoria para este arte joven, que, por apresuramiento y precocidad, ya comienza en el mundo entero a dar síntomas de fatiga.

3. SIEMPRE, UN CURA

En *Marcelino pan y vino*—maravilloso *film*, hecho a todo riesgo anticinematográfico, se entiende en lo que el cine tiene de convencional y hechizo, sin amores, sin estrellato, con un niño de cinco años como protagonista y un pobre convento de frailes por todo encuadre, y, con tan frágiles materiales, tan lleno de emoción, de vida, de arte hondo y conmovedor—, en dos cuentos de *Historias de la radio*, en *Un caballero andaluz*, son siempre sacerdotes los que resuelven la acción o, por lo menos, los que actúan con eficacia monitora.

Ello—visto así, en bloque, y tal es la eficacia de la experiencia—no ha dejado de causar cierta sorpresa y, ¿por qué no decirlo?, hasta cierto airecillo zumbón, en el que no ha estado ausente, por supuesto, la vieja y raída monserga de *la España oscurantista*.

Parece mentira que aún no haya sido posible superar un estribillo tan gastado y absurdo.

La literatura, el arte, los valores sustanciales de esa entidad humana e histórica llamada España se fundamentan y emplazan en su profundo sentido cristiano, católico para ser más exactos. Desprovisto de esta gravitación, todo lo español pierde, sin duda, peso específico, y queda al aire de las más imprevistas e imprevisibles consecuencias. Bastaría con repasar su historia.

Si el cinematógrafo español se españoliza—y era lo que le re-

clamaba la crítica universal desde que empezó a tomar altura—, no puede, sino a riesgo de desnaturalizarse, dejar a un lado este ingrediente esencial de su constitución.

En las películas pasadas durante la Semana del Cine Español, en Buenos Aires, yo no he visto el menor asomo de clericalismo; he visto, sí, y con no poco regocijo, que el cine español llama al profundo sentir religioso de la estirpe como un poderoso estimulante estético. Es, ni más ni menos, lo que hicieron todos sus grandes creadores, desde el anónimo narrador de las hazañas de *El Cid*, hasta ese áspero y eterno disconforme que fué don Miguel de Unamuno.

La prueba está en que, como en los grandes clásicos, a veces el cura es motivo no de burla, pero sí de chanza—esa chanza que sólo puede permitirse cuando la fe en algo es muy seria, decisiva e inconmovible—, tal como lo muestran la pintura de algunos de los frailes de *Marcelino*, el inocentón sacerdote aldeano del último episodio de *Historias de la radio* o el cura flamenco y torero de *Un caballero andaluz*.

¿Por ventura es que hicieron cosa distinta el Arcipreste, Tirso de Molina, Cervantes, Quevedo y, más cerca, Valera o los Alvarez Quintero? Chanza, sí, porque—en el fondo—queda indemne la fe, la fe sin límites—hasta el morir—; la integridad radical del dogma, que es lo que importa.

4. PELIGROS DE LO TÓPICO

De las siete películas proyectadas, dos fueron de ambiente andaluz: *Un caballero andaluz* y *La gata*.

La originalidad de todo lo español llega en Andalucía al paroxismo. Es tierra tan peculiar, tan secreta, íntima, metida en su modalidad inefable, que cientos de ensayos para sorprender su famoso *duende* han sido incapaces de revelárnoslo en profundidad. Pero ese mismo insistente misterio, que tiene su mejor defensa en la bullanga, brillo y fácil colorido exterior, ha engañado a muchos. El *tópico* de lo andaluz es el más consabido de todas las *españoladas;* han caído en él, incluso, hasta algunos de la misma tierra.

Por eso, *Un caballero andaluz*, con su cortijo, su señorito rejoneador metido a torero profesional, su gitana ciega, su corte de *churumbeles* bailarines, tumbones y sucios; su curita dicharachero y jacarandoso, era un terrible caldo para cultivar los virus más

dañinos del andalucismo hechizo y exportable. Parece como si el director, Luis Lucía, se hubiese ordenado todas estas terribles dificultades con el único propósito de marchar haciendo pinitos por el desfiladero sin derrumbarse. Y en verdad que no se derrumba. Todo amenaza peligro de acaramelarse en cualquier momento; pero —salvo algún que otro toque de sentimentalismo concesivo—aquella Andalucía de lo calé y lo torero tiene tal frescura, una calidad tan humana, que, como dije en otra parte, descubre, bajo la piel brillante y tostada del flamenquismo y la gitanería, unas duras aristas de viejo perfil romano, de esa fuerza señorial y clásica que patentiza la aristocracia caballeresca andaluza, una de las más recias y templadas de España.

La gata es otra cosa. Sobre un fondo musical de guitarras, encuadrada en la Andalucía baja de la marisma y el campo ganadero —arreos, encerronas, reses bravas—, con un tema de acusada sencillez: el duelo milenario entre el macho y la hembra, su importancia radica en darnos una Andalucía virgen y, hasta cierto punto, inverosímil: la Andalucía del trabajo, de la dura faena a campo abierto, tan parecida a nuestra secular economía argentina. Por lo mismo queda felizmente eludido el tópico: el flamenco marchoso, la mocita de rompe y rasga, la tragedia de los pitones; todo eso, que el *film* no olvida, naturalmente, queda constreñido y dignificado por una dura ley inapelable: la del trabajo y la anécdota —en este caso, lo de menos—, absorbida por la violenta belleza de un paisaje verídico, sin concesiones *fotogénicas;* bello por su misma dureza hirsuta y bravía.

5. HACER Y NO DIALOGAR

La crítica cinematográfica, como todas las críticas, desde que se organizaron, más o menos científicamente, después del siglo XIX, tiene ciertos dogmas, que se aplican a veces como artículos de fe sin razonarlos poco ni mucho. Uno de esos dogmas es que la narración fílmica debe hacerse y no decirse. Aquí con toda eficacia: *res non verba.*

Al cine, que nació sordomudo, pues ni recibía sonidos ni sabía cómo articularlos, le ocurrió como a todos los reeducados de aquella deficiencia: que empezó a hablar con una voz blanca, apenas sonorización oscura de palabras, y que sólo al cabo de treinta años de sus primeros balbuceos ha conseguido cierta dignidad impecable de afinación y decoro oral.

Los grandes directores—Chaplin, el primero—abominaron del "parlante", y, a la postre, como ocurre siempre con todo hallazgo importante, hasta los más reacios se convirtieron; pero la idea de que la economía verbal es ley canónica en la estética cinematográfica ha quedado invulnerable.

Lo que no alcanzo a entender es por qué ambas cosas no puedan marchar de consuno. Si los *cinegramas* de Lope y de Tirso, a los que podrían agregarse cómodamente los de Shakespeare y Marlowe, contenían como principio de su mecanismo escénico un dinamismo tenso y continuo, no menos respondían a una ley verbal de gran riqueza lírica, de diálogos, ¡y monólogos!, trabajados, extensos y culteranos.

El cine puede arriesgarse a lo mismo sin ninguna dificultad. Yo he visto *La voix humaine,* de Cocteau, con la Magnani, y resultaba un *film* impresionante. Claro que eran palabras de Cocteau y no de un libretista *ad usum puellae,* y estaban dichas por una actriz, no por una *estrella.* ¿Qué perdía el tremendo *Hamlet,* de Lawrence Oliver, en el que apenas había cortes en los profusos diálogos shakespearianos?

Todo esto viene al caso de que he leído, ya con insistencia más parecida a la manía que al recto juicio, que el cine español padece de verborragia; que no hace, dice, y que tal conducta está contra las leyes fundamentales del arte.

Es posible. Yo creo en los críticos a pies juntillas; pero si es así, y repito que lo creo sin juramento, esta Semana del Cine Español, en Buenos Aires—¡siete *films* de no escasa duración!—, han dado un mentís a la afirmación. Yo no he visto nunca, y soy viejo aficionado desde mi ya harta lejana infancia, películas más sobrias de dicción, más avaras de palabras, más limitadas en diálogos inútiles, más llevadas al campo escueto de la acción, de la plástica, del movimiento. ¿Es que alguien va a enseñarles a los españoles dinamismo escénico, celeridad y garbo en la construcción dramática, después de Lope, del duque de Rivas, de Zorrilla?

Si algo he lamentado en esta Semana del Cine Español en mi amada Buenos Aires es no oír con más frecuencia la recia habla de ese castellano bien dicho, tan grato a mis oídos ibéricos.

6. LA TÉCNICA

El cinematógrafo es arte por un lado; pero, por los otros dos, es técnica pura e industria cara y de gran escala. Se puede montar una pieza de teatro con nada, sin telones, sin *atrezzo,* sin muebles;

el palpitar directo de la vida sobre el público todo lo invade y todo lo perdona. La vida es la gran dignificadora. Pero en el cine..., no. Toda película, la más modesta, requiere un enorme caudal de recursos, y el *truco*, el truco mismo, que es su misma composición en el laboratorio, siempre le dará al cine un misterioso aspecto de menjunje, de alquimia. El cine tiene un pecado original: es trampa pura y, aunque nos duela, vive del fraude. Se ha regenerado prodigiosamente, hasta entrar en los círculos más exigentes; pero siempre le ocurrirá lo que le sucede a todos los que alguna vez fueron delincuentes: hay frente a ellos un movimiento irreprimible de desconfianza.

Cierta calidad de cine no ha olvidado, desgraciadamente en proporción alarmante, su vieja vida fraudulenta. Todo es en él truco, mecanismo, ficción agria y desvergonzada, color chillón, baratija y abalorio de belleza externa; vida, en suma, falsificada. El público-masa gusta de este cine; le da la ilusión que apetece, y se la da cómoda, hecha, sin esfuerzo. Para *ver* uno de estos *films* se requiere mucho menos desgaste de energías que para leer una novela melodramática o escuchar un folletín radical por episodios, que son como sus equivalentes. La técnica pura y la industria celosa facilitan de común acuerdo esta universal defraudación.

Las siete películas proyectadas en el Ocean, de Buenos Aires, en la semana del 23 al 29 de agosto de este año, han confirmado la impresión de que, en materia técnica, el cine español ha llegado a un excelente grado de madurez: lo sabe todo y lo realiza todo. Pero bueno sería que esta técnica no llegara a convertirse en truco, en fraude. Hasta ahí, y nada más.

Con la recia encarnadura humana, con el vuelo poético de esa misma humanidad que han revelado cinco, por lo menos, de los siete *films* vistos y oídos, nada más necesita el cine español para imponerse como entre los mejores de la cinematografía europea (1).

Que el fácil goce de la técnica por la técnica misma no ahogue esa preciosa calidad de la vida, de la vida clara, vibrante y españolísima, que es su cualidad más hermosa y significativa.

7. DE LA PROPAGANDA, PARA CONCLUIR

Los hispanoamericanos, a pesar de nuestro remoto vestigio cartaginés, carecemos de un profundo sentido mercantil, y, en consecuencia, despreciamos olímpicamente la propaganda.

(1) Y se ha impuesto ya. Tengo entendido que la película que dió más dinero en Italia en 1955 fué *Marcelino pan y vino.*

Y otro de los grandes trucos de "otros cines" es su meditada, insistente y bien pagada propaganda. Certámenes, Semanas, premios y, ¡claro está!, sus dosis bien administradas de escándalos, ya públicos, ya domésticos.

Modesto, recoleto, indiferente al timbal y el platillo, el cine español trabaja en silencio. Así cuesta imponerse. De pronto cunde una revelación como la de esta Semana, o como lo fué, hace unos meses, *La muerte de un ciclista*, y sobreviene el desconcierto. La crítica no quiere darse a partido: duda, habla cautelosa, elogia calculando; por su parte, los grandes tiburones se inquietan: cábalas, postergaciones, silencios cómplices. En el mundo del cine, los benaventinos *intereses creados* se hipertrofian en proporciones delirantes, y la intriga—yo, afortunadamente, no la conozco en sus miseriucas—debe de andar diligente y avizora, como Argos.

Pero hay algo imbatible: la calidad; y de las siete películas de esta gloriosa e inolvidable Semana, cinco: *Marcelino pan y vino*, *Historias de la radio*, *Un caballero andaluz*, *Fedra* y *La gata*, son de primera agua. Con o sin propaganda, es un cine que responde a lo mejor que puede responder un arte y a lo que más garantiza su fuerza: una tradición que renace bajo las especies de este milagro nuevo, rebosante de vibración humana, de vida cálida y de un soplo poético, que levanta lo menguado de la tierra a la luz clarificante de las estrellas.

ARTURO BERENGUER CARISOMO

CUARENTA AÑOS DE TEATRO EN MEJICO

"Rechoncho cual Falstaff", Roberto Núñez y Domínguez ha rescatado en las páginas de este libro (1) las alegrías, las emociones, las ausencias y las apariciones de cuarenta años de Talía en la nación hermana. Para quienes amamos a Méjico y amamos al teatro, el libro de *Roberto el Diablo*—éste es su nombre de batalla periodística—es un doble motivo de satisfacción.

Mucho podría hablarse de este libro, pero vamos a limitarnos a unas cuantas anotaciones. Versarán éstas sobre estrenos de autores conocidos, teatro autóctono de Méjico, éxitos de intérpretes ya

(1) Roberto Núñez y Domínguez: *Cuarenta años de teatro en Méjico*. Madrid, 1956.