

CUATRO COSAS A PROPOSITO DEL DIRECTOR DE CINE

(Viene de la pág. 42)

sin expresar—ya que toda expresión es una disciplina y al español le repugna «entrar por el aro» de alguna cosa, aun cuando se trate de un aro de triunfo—la mayor parte de nuestros sentimientos. Acaso la riqueza de nuestro aire está en que hemos dejado perderse en él, sin darles expresión, muchos sueños que lo han nutrido sabrosamente. No es difícil que nos falten palabras en un discurso o que nos falten municiones en una batalla. Hemos vivido siempre en la más absoluta infantería, desprovistos de todo aquello que no fuese el corazón. Pues bien, este desprecio por las bases de sustentación puede dar, por ejemplo, grandes pintores, pero no una escuela de pintura; grandes visionarios del cine, pero no una cinematografía.

El segundo peligro que ofrece para un español la dirección de cine podría titularse: «peligro de querer todos los jugadores hacer el gol»; es decir, de no servir a un conjunto de cosas, de no supeditarse a otro, mejor situado por la Providencia. Nos falta saber esperar humildemente, venir desde muy lejos. Y esto ha hecho que se precipiten sobre la dirección de cine (oficio confuso hasta hoy, no controlado por las Academias) algunas vocaciones disparatadas, que no supieron formarse previamente. La cinematografía española necesita de hombres que quieran ganarlo todo, pero que tengan algo que perder también. La cultura comienza cuando no es necesaria la osadía para llegar a las cosas, porque han dejado de ser objeto de invasión para ser objeto de estudio. Y a esta cultura cinematográfica nos referimos.

A cambio de estos dos peligros tenemos la virtud de la verdad, el amor por las cosas auténticas, el desprecio al torero «que no se arrima» y elude el riesgo y deja vacía la gracia. Y esto es ya una gran virtud para el cine donde nada tiene que hacer la entelequia, porque hay toda una Humanidad que mira con los ojos de la cara, y le pide a las cosas una calidad casi carnal, tangible, como el llanto de sus Dolorosas. Por este sentido de lo auténtico, de lo verdadero, podrá entrar España en el reino del cine. Que así sea.

“UN DRAMA NUEVO” NUEVO DRAMA

(Viene de la página 31)

Augier y Féval. No digamos nada, por obvio, del influjo que Shakespeare ejerciera sobre Tamayo, aparte de la presencia física, corpórea, de Shakespeare mismo, en el reparto de «Un drama nuevo».

Decididamente, Tamayo estaba teatralizado a fondo, y así, es de notar que «Un drama nuevo» significa un ejemplo cumplidísimo de «Re-teatro», valga la expresión. La inducción recíproca de lo real y lo fingido apunta en el primer acto, con brusquedad más que con rapidez, y el efecto último, forzado en su mecanismo, muy a la manera romántica, prejuzga toda la violenta tensión en que la obra se mantiene hasta un final... que no es final enteramente.

Porque al sobrevivir el pobre Yorick y la esposa infiel, el tema del adulterio queda intacto y la relación entre los dos esposos podría inspirar uno o dos actos más. No se nos oculta que el designio del autor no se cifra, evidentemente, en agotar un tema, sino en aprovecharse de él por uno de sus flancos, para plasmar un caso en que la vida y el teatro se influyen en patética unidad de acorde. Esto lo consigue Tamayo en el persuasivo grado que alcanza «Un drama nuevo». El mejor acto quizá sea el segundo, en que los diálogos de Yorick y Alicia, Alicia y Edmundo, Walton y Shakespeare, proyectan tremenda claridad sobre las almas desnudas. El lenguaje mismo eleva su tono y adquiere más color y movimiento, como si el autor, arrebatado por su inspiración, ya no pudiera preocuparse de un verismo coloquial que hace a otras situaciones o momentos harto vulgares de expresión.

El espectador de «Un drama nuevo» no se arrepiente de serlo. Conoce una fase, más o menos extraña, de nuestro teatro romántico, y se siente en camino de entender mejor algún aspecto del teatro moderno, sin que por ello pierda de vista el teatro clásico, pues, en definitiva, «Un drama nuevo» viene a ser un nudo de varios hilos. Tal reposición tiene que ser puntuada como positivo acierto. Tanto más si se tiene en cuenta que «Un drama nuevo» ha sido realizado por Cayetano Luca de Tena en bien graduada colaboración de actores, escenógrafo y sastre. Para constancia histórica de este buen suceso, consignemos unos nombres: Actriz, Amparo Reyes; actores: Bruguera, San Emeterio, Franco, Durán Horna. Escenógrafo, Burgos. Figurines, de Chausa.

OTRA VEZ REMBRANDT

(Viene de la página 47)

asoma su rostro de niña—sensual y perverso—la bella Hendrikje Stofels (Gisela Hullen). Ojos claros. Risueña y mansa siempre. En un principio ha llegado al desordenado hogar de Rembrandt, con funciones de ama de gobierno. Pronto gana la partida su sensibilidad de mujer. El pintor se enamora. Hay un fruto de aquella pasión que palpita un poco tardía. Las comadres y los envidiosos de Amsterdam no se lo perdonarán jamás. Todo el mundo le vuelve la espalda. El, como queriendo rebelarse contra lo que estima una injusticia, multiplica los cuadros, en que sirve de modelo, invariablemente, la alegre Hendrikje. La muerte, cruel con tres de sus hijos, segará también esta otra vida rubia en flor. Rembrandt, para enterrar su cuerpo adorado, ha de vender la tumba de Saskia. ¡Duro sarcasmo del Destino!

La última parte del film recoge el ocaso de Rembrandt. La fotografía, donde juega abundante el claroscuro, es un bellísimo poema de sombras. ¡Difícilmente se logrará ya revivir de un modo más perfecto los días y las noches ilusionadas del glorioso e infortunado maestro!

Y antes de acabar, permitidme una corta reflexión: ¿Por qué, Señor, en España, tan sobrada de figuras de toda índole—santos, guerreros, príncipes y artistas—, no se acomete en serio su divulgación universal por medio del cine? ¿Será preciso que nos enseñen constantemente, desde fuera, que este arte nuevo y máximo del siglo sirve para algo más que para adaptar novelas rosas?...

Literatura y Arte en el Extranjero

(Viene de la pág. 13)

anteriores críticos, que no conocen otra norma que la de la abstracción». Alentado por el ejemplo de Grillparzer, Wolfgang von Wurzbach vertió al alemán una serie de comedias de Lope. Pero quien más contribuye a darlo a conocer en Alemania es Hans Schlegel, que con sus traducciones y adaptaciones está logrando un renacimiento del drama español sobre los escenarios del Reich. De cuatro estrenos de Lope hemos leído recientemente, que en alemán se titulan «Die unbekannte Geliebte» (La amante desconocida); «Die eifersüchtige Gräfin» (El perro del hortelano o la condesa de Belflor), «Keine Liebe ohne Heimlichkeiten» (No hay secreto sin amor), y «Was kam denn da ins Haus» (¿De cuándo acá nos vino?)

Habréis observado que en el vastísimo teatro de Lope no hay ningún drama que pueda figurar como obra maestra suya. Nunca hablamos del Pénix como poeta de tal o cual comedia. Por el contrario, de Calderón decimos que es el autor de *La Vida es sueño* o de *El alcalde de Zalamea*. Lope es eternamente nuevo; siempre descubrimos en él algo insospechado, mientras que con Calderón sabemos en mayor grado a qué atenernos. Esta particularidad constituye cierto inconveniente para que Lope llegue a ser un dramaturgo de «repertorio». Las dos obras citadas de Calderón están constantemente representadas en los teatros nacionales de Europa central, como también *El desdén con el desdén*—a veces con el título de *Doña Diana*—, de Moreto. Tirso de Molina, a pesar de su grandeza, lleva peor suerte; su «Burlador» no pertenece a sus mejores obras, y *El condenado por desconfiado* es demasiado abstracto, al par que absoluto, para no chocar en países con mentalidad diferente de la española. *Don Gil* es la comedia que de mayor favor goza fuera de España; se la representa con bastante frecuencia en el centro del Continente, y—con algunos cortes—recientemente también en Italia.