

# La Gaceta Literaria

iberica: americana: internacional

LETRAS ARTE CIENCIA

periódico quincenal (1 y 15 de cada mes)

dirección:

E. GIMENEZ CABALLERO PEDRO SAINZ RODRIGUEZ

30 CENTIMOS

SUSCRIPCION { España y Países del Convenio postal Hispanoamericano... 7,50 ptas. ANUAL... Extranjero... 10,00 — 75 cts. la línea del cuerpo 8 Polizas de suscripción Descuentos: trimestre, 10%; semestre, 15%; anual, 20%.

Madrid, 1 de Abril de 1930 Núm. 79

Redacción y Administración:

PRINCIPE DE VERGARA, 42 y 44

Se debe dirigir toda la correspondencia

Se reciben suscripciones

en las principales librerías

Concursos de "La Gaceta Literaria"

## Premio Marañón

500 PESETAS

mejor "ENSAYO sobre algún libro de biología publicado en estos dos últimos años".

## Premio Maura

1.000 PESETAS

la mejor "Monografía de Historia literaria".

## Premio Cambó

1.000 PESETAS

la mejor "Bibliografía iberista de autor español o portugués".

## "PREMIO UNIVERSITARIO"

Giménez Caballero

300 PESETAS

publicación en "Los Cuadernos de LA GACETA LITERARIA", a las mejores NOTAS UNIVERSITARIAS que reflejen más certeramente la vida y conciencia del estudiante español actual.

Los originales se admiten hasta el 30 de agosto en esta dirección de Príncipe de Vergara, 42 y 44. Madrid.

## LOS CUADERNOS DE LA GACETA LITERARIA

PRIMERA SERIE (AGOTADA)

Tomás Garcés: "La Rosa y el Laurel" (Cataluña).

Ramón de Basterra: "Vírulo, Mediodía" (Castilla).

Cardoza y Aragón: "Carlos Mérida" (América).

SEGUNDA SERIE

1) E. Giménez Caballero: "Círculo imperial".

2) Benjamín Jarnés: "Salón de Estío".

3) Ramón Gómez de la Serna: "Novisimas greguerías".

EN PRENSA

5) "Castellanos y Catalanes".

6) José Francisco Pastor: "Mitos y Héroe".

7) José Bergamín: "Esto y lo otro".

EN PREPARACION

CUADERNOS de Rafael Alberti, Pedro Salinas, Pedro Sainz Rodríguez, A. García Gómez, R. Ledesma Ramos, Eugenio Montes, Max Aub, Guillermo de Torre, C. M. Arconada, Antonio Marichalar, Enrique La Fuente, Ramón Iglesia, E. Salazar Chapela, Ernestina de Champourcin, F. Ayala, J. Piqueras, Rafael Marquina y otros.

## La genial pintora Angeles Santos, incomunicada en un Sanatorio

Por Ramón Gómez de la Serna

I

Cuando vi en la última exposición de otoño el cuadro titulado "Un mundo", que firmaba Angeles Santos, me quedé sorprendido, como si fuese un dado de gran fortuna que cayese en medio de las jugadas nulas de casi todos los pintores.

Era un dado inmenso, de cinco metros, lleno de cosas, absolutamente de cosechas futuras, envuelto en una atmósfera extralúcida.

La pintora era casi una niña—dieciocho

años—y su escuela había sido la nada, que es de donde se saca lo que es verdaderamente creado.

Había en aquel enorme cuadro no sólo concepción, sino color, técnica de la más vítreo, submarinismo pictórico, una profundidad de posibilidades.

Aquellas "enciende-estrellas" que subiendo por una escalera de hielos de cielo prendían sus antorchas en el Sol, para ir corriendo a encender los faros celestiales, eran una concepción genial, y las que cuidaban de sus hijas, ya cumplida su misión, en un extremo del cuadro, parecían cuidar el fetal porvenir, los geniecillos del futuro. Había vida de ultratiempos en el cuadro.

Inmediatamente después, Angeles Santos hacía una segunda exposición, breve, efímera, en antesala de paso, en el Lyceum Club, y ya ante aquellos cuadros me pude dar cuenta de que estaba frente a un caso de excepción que vencía las monotonías del profesionalismo artístico, que salía de esa laguna mortal del arte consuetudinario y cotidiano, de ese mar muerto en que se ahogan en este momento más que nunca miles y miles de pintoras.

Angeles Santos es la anunciadora de una superación y toca el cielo con las manos. No está en una frase ni en un esguince su acierto, sino en trama misteriosa de colores, en complicaciones de encarnación, en gritos de madre que dice: "¡Ha nacido!".

Ya la obra de los hombres me parece como traída de otras mujeres, indirecta siempre, junto a esta obra de mujer que vuelve a procrear en plena inocencia, como cristal por el que sólo ha pasado la luz.

Se es una pintora como se es una santa y una vidente.

Angeles pone los colores en sus cuadros como si sustituyese la realidad por una realidad más precisa, una realidad biselada, en que hay transparencias y morbideces que no llega a tener la materia.

Miraculiza lo que pinta y lo surrealiza sin estar enterada de las martingalas del arte moderno, metiendo en el cuadro esa luz central que no viene de ninguna parte y que lo esclarece todo.

Pero la maravilla está en la técnica, en cómo no es un fatío de delirio lo que hace, sino que están muy bien mezclados sus colores en la matriz de la paleta, donde se mezcla la sanguinolencia de todos los matices.

"He aquí", dicen sus ojos azul violeta, como si sus manos no hubieran tenido parte en el cuadro que muestra, acabado, rotundo, con enjambre de siglos.

Me acerqué a ella como a un misterio, y la vi impoluta como el misterio, sin poder decir cómo había hecho lo que había hecho, sino sólo: "Ha salido así"; "Pinté sin parar"; "Volví a crear lo creado".

Ahora vuelve a resucitar con más fuerza la palabra "calidad", como esas palabras imprecisas hacia tiempo, que, cuando vuelven a surgir, tienen un brillo metálico.

"El secreto—vuelven a decir las voces más autorizadas en el resumen confidencial—

es que haya "calidad" en la obra realizada."

Lo que sólo ha sido aparente, tornadizo, signo de moda, se ha puesto pálido ante la palabra "calidad", adjetivo de verdadera creación, supuesto orgánico, soplo vital.

Angeles Santos tiene en su infancia un orgullo desafiador de quien sabe que dando pecho a la tela aldeana del cuadro sin pintar, lo convierte en tapiz, lo deja con la calcomanía de una vida propia, que no se sabe en qué consiste y que brota de la alquimia de



La pintora Angeles Santos

la paleta, del cuajo de los colores, de su combinación humoral, de algo que es destreza profunda, peregrinación fervorosa llevada del pincel al lienzo.

No alcanzamos a ver en los cuadros de esta genial pintora en qué consiste el artificio, y sale de la verbera del color, de la pomponería anecdótica, para poner mostazas profundas del sentido pictórico, de la adivinación de las carnaciones del cielo y de la carne.

Hay ante la pintura una histología previa fácil de analizar; pero después, cuando los tejidos están sintetizados en el cuadro, no hay quien pueda decir en qué consiste el milagro de la superposición perennal.

Si sólo fuese una imaginación Angeles Santos, si sólo fuese la que conserva más vivos en la memoria sus sueños y los trasladados al lienzo; no tendría la verdadera calidad de pintora. Lo que la distingue es que en la sustancia con que los redacta hay "pintura", y eso les hace pasar de su estado de fluorecencia divagante y aparential a un estado fijo de estampación eternal, con un tizne maravilloso de perpetuidad.

Son iluminaciones de la realidad, equilibrios en que la realidad se extasia y queda, horas prendidas.

Sus veleidades son disparejas de su obra. "Quiero pintar un rascacielos, todo un rascacielos, de arriba abajo", nos decía en Pombo, contagiada por el sensacionalismo de las

## 12.ª Sesión del Cineclub

Miércoles 9 de abril, a las seis y media de la tarde, en el CINEMA GOYA

1.ª parte

1) Noticia del Cineclub.

El doctor Lafora presentará la



2) Historia de la Brujería.

2.ª parte

3) Historia del Cinematógrafo.

4) Una dama de las Camelias.

5) La mano.

CASTILLA EN CATALUÑA

Nuestro próximo número extraordinario irá consagrado a las relaciones últimas de cordialidad iniciadas hace cuatro años por "La Gaceta Literaria" entre

CASTELLANOS Y CATALANES

SUMARIO

Colaboran: Ramón Gómez de la Serna, Eduardo Marquina, Eugenio d'Ors, Antonio Machado, ministro de Checoslovaquia, Guillermo de Torre, G. Díaz-Plaja, Jaime Ibarra, Aparicio, R. Ledesma Ramos, Ginés Ganga, E. Salazar Chapela, Rafael Marquina, Juan Piqueras, J. Artilles.



frases; pero, mirándola, pensábamos que no necesitaba recurrir a eso para que el rasca-cielos estuviese en su obra, en esa niña que se asoma al balcón de uno de sus cuadros, en esas casas abiertas al alba, en ese juntar espalda con espalda de unos niños, en el escalofrío del mar en una playa supuesta.

Cuando se es un pintor que concentra el verbo en su pintura no necesita ni hablar. Va todo dicho en su pintura, verdadera piel humana del mundo, rostro disecado de lo humano, con su plenitud de gestos.

Ese acto tan maligno que es el pintar, si no es inocente y genial; esa premeditación ante la que cada vez siento menos palabras que decir, en Angeles Santos tiene todas las disculpas. No se ve en ella a ese ser mediocre que pretende engañarnos y que nos torea como arrojándonos su capa de colores por encima del burladero.

No da el primer fantasma de las gentes y de las cosas, sino que lo ve todo en su complementación de colores, concebido más plenamente, como si las ventosas de sus ojos hubiesen sonsacado el alma del color, la plasticidad de la masa coloreada.

En luces de desencanto, en luces de domingo de salida de internado de colegio, está visto todo con prisa de ver, con enfoque desorbitado, como si temiese volver a ser internada si no en un colegio, en la muerte.

Engloba el decir pictórico con esa certeza que sólo da el haber nacido gran pintor. No duda, no deja desligado nada, cuaja el ver y no deja nada fuera de sus cuadros, no viéndose en ellos el revés por ningún lado, ni siquiera la trama.

Tan estupenda me había parecido su obra, que, al venirme a París, me paré en Valladolid sólo para ver los cuadros que guardaba en la casa paterna, y durante esa visita sólo me dediqué a ella y no vi columnas, ni ventanas platerescas, ni museos provinciales, ni amigos.

## II

En Valladolid vi los numerosos cuadros que ha pintado en el poco tiempo que hace que ha salido de esos colegios zafios, en que las monjas rusticanas, sin grado, lejanas al mundo, sordas y ciegas para él, preparan a las niñas precisamente para que entren en ese mundo que desconocen: conventos suplicantes de las almas; limbos que buscan las familias, para estar descansadas de sus hijos, sin mucho costo.

En sus cuadros se notaba la angustia que lleva dentro, sobre todo en el retrato de un joven que está a la mesa del obligado comer con gesto de inapetencia sublime, en náusea con grimas de muerte de las papas cotidianas, representado un nuevo dolor de Gólgota en un gesto de desánimo doméstico.

Ante su obra pensaba yo que no todo es improbable en el mundo o suposición gratuita del propio interesado o de sus amigos. Hay misiones claras, mensajes indudables, que en el terreno del arte yo me precio de haber visto antes de que la realidad los constatare, y esta niña de ojos violetas y labio pálido tiene la misión de poner nuevo sello pictórico a la vida, para franquear un tiempo hacia otro tiempo, para hacer que llegue la misiva del presente al futuro.

Los tiempos sin cuadros definitivos, sin legitimidad de buena pintura, son como tiempos estancados, sin supervivencia. Ese es el misterio de la pintura creadora, la liturgia que cien mil pintores ensayan, y sólo dos o tres aciertan.

"Pintura" puede titular Angeles Santos muchos de sus cuadros, tanto esa "mujer fea" como esa silla de caña sobre la que hay un vaso de vino, en ritmo de lo inanimado, en sed de Tántalo, en un pequeño cuadro que pinto a lo largo de un día, del amanecer al atardecer, en ejercicio dislocado de bebiérselo sin tocarlo, en divino equilibrio de ilusionista, poniéndolo del otro lado de la realidad, sin perder una gota, dando sed y vino al futuro.

"Pintura" puede escribir ante ese bodegón engrandecido, que, por el sólo hecho de agrandar las manzanas, la botella y el frutero se convierte en bodegón nunca visto,

rumbo, nuevo "gourmandise" del contemplador de bodegones.

Viene a la pintura con ese aire disímil que traen a la pintura los maestros españoles, y que crean una manera, una síntesis nueva del pintar cuando parecía que no podía haber otra.

No recoge modas caídas ni simulaciones depravadas, sino las francas suposiciones de la vida, y sin que queden sueltos los colores de la pintura en artificio de papel de seda. Lo suyo es carne y sangre, sorpresa del agrupar cosas, claro balcón del mundo, monstruosidad de lo que de por sí es monstruoso, retrato encarnizado con inmortalización de santos óleos, siempre la pintura dignificando el signo, compactando los alambres.

Después de mostrarme toda su obra, salimos a dar un paseo por Valladolid y entramos con su padre en un café.

Se notaba que era demasiado el orgullo que llevaba la niña, y su gabán tiró una copa, que se rompió en holocausto.

Sus ojos violetas no se dejaban penetrar y se sentían ansias de convertirlos en negros gracias al punzón de Caín. (Será ésa la tragedia del que conviva con esos ojos imposibles.)

Yo la ponderaba Valladolid:

—Yo lo encuentro alegre y ancho.

—No, no... Yo me ahogo.

Se la veía aspirar a lo maravilloso y sentir

¡Qué derecho a la libertad, después de tantos internados! ¡Qué rabia de pintar el mundo!

Después entramos en un cinematógrafo. Todo era fuga en el "ecrán", y yo la alargaba la mano para saltar al teatro flotante, como si pudiésemos navegar de un momento a otro por aguas del río norteamericano y oír en la misma noche del otro lado las canciones del río.

Se oyeron unos aplausos, y Angeles dijo: —No me gustan los aplausos, por ese fondo de huecos que suena en ellos.

Después de aquella estancia en el cinematógrafo familiar, tomé el camino de la estación y salí, camino de París.

## III

Ella se quedó en Valladolid, sojuzgada a la ley común de las menores, tan estrecha y tan injusta para ella, penando de soterración, bajo unas estrellas provincianas que eran como guijos que hacían daño a su carne almada, a su espíritu sobrehumanado.

He vivido de lejos esa tragedia de la pintora sin sedicencias de aprendizaje, cierta de lo que ha de realizar, compulsadora del mundo como acólita preferida de Dios, y me acordaba de aquella noche en que se iba en las nubes que pasaban ante la Luna, como si en aquella hora de despedida tuviesen ex-

ner que andar con el cuerpo de un otro por las calles y las casas. Se va en aeroplano, en barco; se saltan cones."

"Me gusta cuando el viento levanta nieve de los tejados. Al ver caer ese blanco, yo saco la cabeza por la ventana y la recojo encima, como para ir a tocar que se celebra no sé dónde."

"Todos los cuadros del mundo son espejos mohosos de la naturaleza y vida de los hombres. Yo quiero ser el espejo en que se mire Dios."

Así, hasta que un día, después de entrar a Descartes con sabio instinto, escribié:

"Esta tarde me marché a un largo río. Me bañaré en un río con los vestidos puestos—¡qué contenta estoy de dejar, por el baño civilizado en bañeras blancas, después me iré por el campo, huyendo, me quieran convertir en un animal ca-

En efecto, Angeles se bañó en el río, escondió en los campos, y poco después padre la encontraba y la llevaba a un nico de Madrid, en que mis amigos han delatado su presencia.

No se comprende cómo no se ha producido el "choc" inolvidable que puede producir en el temperamento de una muchacha de dieciocho años, el sentirse trasladada a un sitio cuya seriedad trascienda el límite de los castigos, en contagio de iocuras, silencio de prisión de anormales, en aglomeración de gentes que han caído por "debajo" de la lucidez.

Puede quedar disparatada y malograda una vida con tamaña reclusión en esa quera del trasmundo que es un sanatorio locuras. El rigor de los padres juega verdaderas guillotinas.

La responsabilidad es extraordinaria. El recluso es un ser al que ya le venía el mundo; un artista que volaba, y el que ni el vuelo le era suficiente; uno que se sentía esclava aun en el mundo; ¡Qué venas de excepción no se podrán perder en la complicada red interior del temperamento superior! ¡Qué quebrancias inauditas!

"Los locos artistas y los artistas deben estar en la calle!", me dice el que me escribe, y con esas palabras pendía admirablemente el derecho a la libertad que tienen los seres geniales, perturbados que parezcan.

No sé lo que sucederá en Madrid, pero el mundo está sumido en oscuridad de las familias, retrasadas con respecto a los tiempos nuevos, vuelven a no comprender al artista.

A Dalí parece que le han echado de casa sus padres; a los surrealistas se les encierra en París; a Tina Medotti—la oratoria reparadora del mundo—la acaban de enviar a un tormento en Méjico; a Angeles Santos se la encierra en un manicomio.

La juventud y los artistas, que son la pre juventud, están reñidos con una realidad retrógrada o llena de impedimentos.

El conflicto irremediable, impastable, más fuerte que toda propaganda, más dictal que ninguna doctrina, va a ser ese conflicto entre padres e hijos, y su estallido a ser el que eche abajo el mundo viejo.

Pronto irá a España para alentar a la fuerza nueva, para unirme a su empuje entusiasta, a su aire de locura pura, de vida sin etiqueta.

RAMON GOMEZ DE LA SENA  
París, 11 de marzo de 1930.

## ROGELIO VILLAR

"MUSICOS ESPAÑOLES".—Segunda serie, 6 pesetas.

"LA ARMONIA EN LA MUSICA CONTEMPORANEA", 2,50.

"TEORICOS Y MUSICOS", 2,50.

## LA LIBRERIA BELTRAN

PRINCIPE, 16.—MADRID

envía a reembolso todos los libros



Niños haciendo música, óleo de Angeles Santos

el escalofrío que dan las espaldas de las iglesias. Se quitó el sombrero, con gesto de liberación. Se veía que estaba en ese momento de las jóvenes en que la melena es rebelde y cae sobre los ojos, y ellos la sacuden para echarla hacia atrás, en gesto rápido, potillero, que provoca en la cabeza ráfaga de chispazo, desmelenamiento airado, momento en que la frente conecta con lucideces súbitas. Un momento sólo queda el pelo asentado de soslayo; pero de nuevo vuelve a encubrir el rostro, y vuelta a dar la sacudida colegiada, reviranca, embravecida.

Angeles oía, con el rostro turbado de deseos fugaces, metiendo la nariz en porvenires.

Volvíamos a salir a la calle. Angeles me hablaba de sus largos internados en colegios de monjas, donde se sintió abandonada en patios de blancor sobrehumano.

—¿Ve usted?—me dijo, mostrándome unas tapias muy altas de un colegio de Valladolid—. Pues ahí he estado varios años... Un día me descolgué a la calle con otra niña.

Resultaba inverosímil la hazaña; pero yo me la creí, porque esta niña tiene derecho a levitaciones extraordinarias, y hasta bien pudo acompañarse en ellas de otra niña, si era su íntima amiga.

En aquel pedazo de acera de Valladolid había como estampada la sombra de una caída incruenta un día de carnaval de un año ido.

traña prisa de evasión. Todo allí abajo era obstáculo a su designio, a su bello gesto de arrojar por los balcones de la libertad.

Su visión constante era la de hombres y mujeres negras, que pasaban bajo luces de tarde, aunque fuese muy de mañana.

En sus cartas había párrafos que removían el espíritu:

"Soy un triste ser que quisiera estar así como deben estar los que han perdido su razón."

A veces plantea problemas más supremos: "Lo que más me irrita es haber salido de un cuerpo."

El cielo y las estrellas volvían a interesarla, renovando la niñez de las miradas:

"Quiero una casa llena de estrellas, lunas y soles."

"Han pasado unos días de mucho frío. Para calmarme, lleno mi alma de ese resplandor azulado del cielo, me visto poco, llevo los brazos desnudos, y ese frío que corre por todas mis venas y penetra hasta mis huesos me despierta un poco."

"¡Qué vida puede haber en un grupo de casas rodeado de campos secos, por los que pasan de largo los trenes! Sus muñecos negros comienzan a caminar sin prisa por las calles cuando es media mañana, y unos venden telas y otros latitas de conserva. ¡Si sigo aquí seguiré siendo un ser de la primera época del mundo!"

"Estoy medio dormida. Por una puertecita oscura va a pasar mi alma blanca en busca del sueño, donde todo sucede sin te-



# Homenaje a Unamuno

Nos complace hoy publicar los adjuntos artículos, que no llegaron a tiempo para ser insertos en nuestro número anterior.

## Algunas notas sobre Unamuno

“Estos hombres tan razonables no sue-  
nen tener sino razón, piensan con la ca-  
beza tan sólo, cuando debe pensarse  
con todo el cuerpo y con toda el alma”.  
Vida de Don Quijote y Sancho, capí-  
tulo L, página 192.

Pensar con todo el cuerpo y con to-  
do el alma no es lo mismo que albergar-  
los en nuestro pensamiento y razonar  
sus necesidades o explicar sus aphe-  
los. No interesa tanto a Unamuno lo que  
un hombre pueda pensar del cuerpo y  
del alma, de las realidades y los ensue-  
ños, como el resultado patético a que  
puede llegar un hombre que trasmuta  
su pensamiento su carne y su espíritu;  
piensa con todo el cuerpo y con to-  
do el alma.

Por eso la literatura de Unamuno es  
literatura a veces sangrienta, a ve-  
ces incandescente y, a veces, en pocas  
palabras, ambas cosas. Producto de quien  
piensa con toda la pasión de su carne  
y con todo el arrobamiento de su espíritu; aho-  
ra el cuerpo por la herida de  
la vida del alma, y ahora incandescente  
el alma por la resistencia indecible  
del cuerpo.

Caso maravilloso el de Unamuno. Vi-  
da total, lograda a fuerza de truenos  
y de ideas fragmentarias. Sed y ejercicio  
de justicia absoluta, que ni rehuye ni  
evade las injusticias posibles del mo-  
mento y de la hora, en holocausto a la  
eterna. Veracidad, malgrado, las  
incongruencias paradójicas de todas las an-  
tinomias vivas. Hipocresía, jamás. Pre-  
sente su pensamiento a pedazos antes  
de falsearlo para que entre a forzar-  
se en un molde armónico. Tiene la  
conciencia inequívoca de todas las ata-  
cas limitadoras y la aprensión inefa-  
de la ilimitación a que va disparando  
como voz en el aire.

De ahí su contundencia en la afirma-  
ción y su derecho a contradecirse, man-  
teniendo con idéntica fe acérrima los  
opuestos de sus contradicciones.  
Que Unamuno es fiel hasta lo quijo-  
tesco, según afirma él mismo, al ser que  
siendo, al conjunto de su “yo” ac-  
tual, al índice concreto de su persona-  
lidad; pero no es ni quiere ser menos  
en añoranza inefable, a “las posi-  
bilidades (de ser) que ha ido dejando  
al camino de la vida”, “a todos sus  
futuros, como él dice; los que  
habían sido y dejó de ser”. Atadura  
de la verdad y libre albedrío del  
pensamiento: en ningún escri-  
to de las puntas del arco estas  
cuerdas con tanta bravura como en  
Miguel de Unamuno. Y en ningu-  
no, por consiguiente, sale botando la pa-  
loma desde el arco en tensión hacia el

blanco previsto, con tan enconada acui-  
dad y con vibración y temblor tan vi-  
tales.

\*\*\*

La obra literaria de Unamuno culmi-  
na en la “Vida de Don Quijote y San-  
cho”, tal vez porque allí topa su pluma  
con la doble raíz de su personalidad en  
topetazo entrañable. Don Quijote y San-  
cho: todo el espíritu y toda la carne.  
Pero como ello sería todavía inexpresi-  
vo y difuso para sus zarpas, hechas a  
modelar espíritu y a desentrañar limi-  
taciones, desde el primer momento, el  
creador se sobrepone al exégeta en este  
libro pasmoso. El comentario propen-  
de a cambiarse en intervención; y Una-  
muno va explicándonos su espíritu y  
su carne, su alma y su cuerpo, su Qui-



BILBAO.—Casa número 16 de la calle de la Ronda. En el tercer piso (X) nació D. Miguel de Unamuno.

jote y su Sancho. Tanto, que, a cada pa-  
so, le veréis, en acto vivo, impacientarse,  
revolverse y zaherir a Don Miguel  
el Manco por que se limitó a crear a  
sus dos héroes como él los sentía, y no  
tuvo en cuenta que, andando los tiem-  
pos, al ocuparse genialmente en el es-  
tudio de ellos, el nuevo, apasionante y  
apasionado Don Miguel, los iba a sen-  
tir—y, por lo tanto, a entender—de otro  
modo. Y así, en esta “Vida”, epopeya  
“sui generis”, nos legó Unamuno las  
más hermosas, fluidas y nobles páginas  
que han salido de su pluma.

\*\*\*

Hay, en un librito que, con el título  
“De Fuerteventura a París”, publicó en  
París la “Editorial Excelsior” hace unos  
años, fragmentos de poesía inolvidables.  
De esa poesía densa, apretada, apelmazada  
como masa de pan sin levadura  
y tan fuerte de pensamiento y en el de-  
liquio violenta y bárbara, característi-  
ca de D. Miguel.

Quiero traer aquí la estrofa de uno  
de los sonetos que integran dicho libro  
y en que dice Unamuno, refiriéndose al  
mar:

Cigarra colosal con boca muda,  
cantan sus alas, cantan el contento

de beber luz y da su canto aliento  
al alma que en sus olas se desnuda.

Si pusiéramos a Unamuno en trance  
de definirse como poeta, creo yo que le  
bastaría repetir esta admirable estrofa,  
para darnos cuenta y razón cumplida  
de su lírica. “Cigarra colosal con boca  
muda”: he aquí el hombre, esclavo de  
necesidades, sintiendo lo que no pudo  
expresar, con boca y sin lengua; libre en  
su albedrío y aherrojado en su realidad.  
He aquí el alma de este hombre, desnuda  
en el vaivén tormentoso de obliga-  
ciones, pasiones, deberes y anhelos que  
es la vida; el alma quejándose, impre-  
caciones y atisbos. La solevan del barro  
en que está: son como alas. Y el hom-  
bre, de boca muda, se expresa a sí mis-  
mo, se libera de sí, en esas quejas, im-  
precaciones y atisbos. Aprovecha, para  
manifestarse, el esfuerzo y el ruido de  
sus alas; las utiliza, las prueba, jadea,  
las hace chocar entre sí; emite un son:  
canta. Canta el contento de chapotear  
con ellas en la luz. Y salpicándola de  
gotas de luz, da aliento para que siga  
en su brega al alma desnuda. He aquí  
toda la lírica de Unamuno. Lírica des-  
igual, de esfuerzo, de subir y bajar, de  
sostenerse en lo ingravido, de “más pe-  
sado que el aire”, en el aire; poesía con  
huesos, plumas y afán; poesía “ale-  
tazos”: la magnífica poesía de D. Mi-  
guel, que es como una intermitente  
“pindárica” del alma humana.

\*\*\*

Personalidad alta y señera en la pla-  
nicie de los últimos años de España,  
faltó a D. Miguel su antagonista. Na-  
die es, totalmente, sin el contorno adver-  
so que lo recorta y lo forma para la ac-  
ción. Y nuestra España, rica en perso-  
nalidades extáticas, de contemplación  
y soliloquio, es pobre, voluntariamente  
pobrisima, en ejemplares de acción y  
controversia. Literatos, poetas, ensayis-  
tas, filósofos, conviven y no se relacio-  
nan. Hablan y no dialogan. La adula-  
ción en provecho mutuo o el desdén;  
la ignorancia recíproca. Y así, en bor-  
botón incontinente, las aguas de tantos  
manantiales se desparraman, se ensan-  
chan y se pierden; sin cauce, sin dique,  
sin embalses adversarios—y, por tanto,  
sin fuerza.

Perdura alevoso el puntillo tradicio-  
nal. “Licenciados Vidriera” parece que  
en realidad hayamos de quebrarnos en-  
tre las manos del antagonista que, justa-  
mente cuando nos critica, discute y en-  
mienda, es cuando nos honra, “tomán-  
donos en cuenta” y ayudándonos a aca-  
bar de ser; a ser realmente lo que somos,  
en activa eficacia.

Sin antagonista que le diera razón  
de sus golpes, sin tomar conciencia aca-  
bada de sí mismo, palpando el dintor-  
no de su personalidad en la réplica ad-  
versa, calcada sobre él, D. Miguel de  
Unamuno, tan caballero andante como  
Alonso Quijano, ha incurrido a veces  
en la manía genial de su héroe.

Inventó la réplica que no oía. Si no  
atacó molinos hinchó, en ocasiones, pe-  
rros; creó muñecos en quien probarse;  
alanceó rebaños.

No es ahí donde en mi opinión está  
la más decisiva y eficaz aventura del  
fuerte Unamuno político. No es la po-  
lítica acción privativa de gobernantes,  
diputados, jefes de Gobierno y manipu-  
ladores de la cosa pública. Siempre que  
un hombre de clara visión y pluma  
docta aplica su esfuerzo a ahondar en  
el espíritu colectivo, nacional o cosmo-  
polita, explicándolo, corrigiéndolo o en-  
salzándolo, engrosándolo en definitiva  
mediante su aporte personal, este hom-  
bre, desde su campo, realiza del mejor  
modo que puede la mejor política. Por  
consiguiente, siempre que a Unamuno  
“le duela España en el corazón” y, co-  
mo él sabe, habla de España y del hon-  
do espíritu de España, en las páginas de  
un libro, en las estrofas de un soneto,  
en el inciso de una conferencia, en un  
ensayo, apasionado o vidente, hace Una-  
muno su mejor, su verdadera labor po-  
lítica, y brinda a su patria un noble  
y valioso y magnífico presente, que Es-  
paña nunca le agradecerá bastante.

EDUARDO MARQUINA

## Unamuno, político

Es D. Miguel de Unamuno la figura  
más alta de la actual política española.  
El ha iniciado la fecunda guerra civil  
de los espíritus, de la cual ha de surgir  
—acaso surja—una España nueva. Yo  
le llamaría el vitalizador, mejor diré el  
humanizador de nuestra vida pública.  
El más personal de nuestros políticos,  
ha dicho Luis de Araquistain en un li-  
bro reciente y admirable. Conforme.  
Unamuno es ante todo persona, pero no  
en el sentido etimológico de la palabra,  
porque es, acaso, el único político que  
no usa máscara. En esto, a mi juicio,  
estriba su enorme fuerza. No será nunca  
un jefe de partido o partida, ni un cau-  
dillo de masas. Para Unamuno no hay  
partidos, ni mucho menos masas, dóci-  
les o rebeldes, en espera de cómitre o  
pastor. Unamuno es un hombre, orgu-  
lloso de serlo, que habla a otros hom-  
bres en lenguaje esencialmente humano.  
Se dirá que esto no es política. Yo creo  
que es la más honda, la más original y  
de mayor fundamento. Porque ¿puede  
haber política fecunda sin amor al pue-  
blo? ¿Y amor al pueblo sin amor al  
hombre y, por ende, respeto a los valo-  
res del espíritu que son sus únicos pri-  
vilegios?

No basta invocar la ciudadanía. Es  
un concepto pagano y superado ya por  
la historia. Un ciudadano puede ser un  
hombre libre que viva sobre una masa  
de esclavos. La última gran revolución  
política no invocó los derechos del ciu-  
dadano, proclamó los derechos del hom-  
bre. ¿Por qué se olvida esto tan fre-  
cuentemente? Unamuno no lo ha olvi-  
dado nunca. Pero Unamuno piensa que  
mal puede el hombre invocar sus dere-  
chos sin una previa conciencia de su  
hombria. La ingente labor política de  
Unamuno consiste en alumbrar esta con-  
ciencia, con su palabra y con su ejem-  
plo, en las entrañas de su pueblo.

ANTONIO MACHADO

Segovia, 15 marzo 1930.



# UNAMUNO

**IBERISMO. UNIVERSALIDAD.**—Don Miguel de Unamuno es vasco. Este fondo norteño hace de él un hombre concentrado y ensimismado. Ningún español de las últimas décadas ha tenido tan profundo oleaje interior. Carlyle—escritor, historiador a quien Unamuno tenía bastante amor—le ha dado amplitud y retórica en este sentido. No es Unamuno ni tan patético ni tan predicador como Carlyle. Le falta, quizá, el "cant". Unamuno, en esto, es ibérico. El puritanismo en España se llama quizá intolerancia. Es, sin embargo, como el autor de "On Heroes", fuerte y vidente. Es un visionario y es un poeta. No importa que uno escriba libros de historia y otro ensayos filosóficos. La forma exterior es lo de menos. Hay entre ellos diferencias. Mientras Carlyle se nutre, sobre todo, de cultura germánica, Unamuno propende al calvinismo. Unamuno, agarrado fuertemente al terruño hispano, ha vibrado múltiples veces a un soplo de universalidad. Este soplo ha acabado por arrancarle, aunque con su protesta, del terreno materno.

**CONTRADICCION. FIRMEZA.**—Lo del hombre—ha dicho don Miguel con sentencia inapelable—no es tener razón; lo del hombre es tener verdad. Quien tiene verdad, quien tiene una verdad tan sólo, abarca y ciñe el Universo. Lo otro, la palabrería, el convencimiento razonable, exterior, es la peor forma de la frivolidad. Puede afirmarse que, cuando un hombre empieza a tener razón, deja de tener verdad. Nadie más cuidadoso que Unamuno de la verdad, de su verdad. Ella ha sido toda su vida. Ha sido, unas veces, como alegre compañera, y ha sido, otras veces, carga demasiado pesada. Ha sido la conciencia despierta de España. Este español ha sido, tal vez, el último español vital. El último que de la conciencia hizo un problema vital. Marino que ha sondeado todos los mares del pensamiento, su ancla se ha hundido en todas las profundidades. Ha sondeado con ojo avizor las más cerradas tempestades, y entonces, su profunda visión ha hecho la luz. Unamuno, espíritu firme, espíritu contradictorio, faro vital que han azotado todos los vientos, tu luz brilla todavía y brillará en la Conciencia del Tiempo.

**IDEA DEL TIEMPO. CONCIENCIA DE LO PERVIVIENTE.**—La idea del tiempo es la más angustiosa de las ideas. Trae y lleva nuestras inquietudes sobre la perduración, sobre la perennidad de nosotros en el Universo. La trágica pregunta shakespeariana vuelve al compás del péndulo. Nuestra inquietud vuelve una vez y otra vez. Y esta inquietud hace durable nuestra obra. Lo que pasa es lo que queda. La frivolidad, por el contrario, es lo que no pasa, es lo quieto. La imagen de la frivolidad es quizá, por esto, el espejo. La imagen contraria, alterable, es la precisa imagen, imagen de lo perviviente. Todos los escépticos son escépticos del valor del tiempo. Sus angustias no son las angustias de la perdurabilidad. Son las angustias del vacío, de la oquedad. La angustia del que ha hecho un dogma de las formas exteriores. Naturalmente, a veces, en su vacío también resuena la voz de la Eternidad. Y sobrecoje al Espectador. La frivolidad no es un pecado en sí. Es, tal vez, algo peor. Es quitar al hombre su dignidad humana, que es su dignidad de Dios. Convertirle en un pobre muñeco, a merced del viento que pasa.

**SOLEDAD. SOLILOQUIO.**—En Salamanca don Miguel ha ido oyendo las horas que pasaban. Don Miguel no es aficionado al diálogo. Toda su obra es un monólogo: el monólogo de la soledad. Por su obra pasa hasta la soledad de los astros. El silencio pitagórico—aunque Unamuno es un gran conversador—ha hecho de él un individuo de excepción. Lo otro no es Unamuno. A

veces don Miguel conversa—en su libro "Soliloquios y Conversaciones" Unamuno transcribe algunas conversaciones—; pero el conversador, que es el otro, es de poco bulto, se le ve demasiado poco. El soliloquio unamunescos sigue en estas conversaciones. Le sigue obsediendo Ibsen, el gran solitario; la sombra de Kirkegaard vuelve a pasar por estas páginas. ¡Ah!, y Roberto Burns, otro espíritu de excepción, otro espíritu de elección, nacido allá en Escocia, donde nació también Roberto Luis Stevenson. Cuna de solitarios, cuna de alucinados. Las razones de su contrario, el racionalista—hablo, naturalmente, del contrario de don Miguel—, ¿no parecen escritas contra aquel vidente de tipo puritano, que se llamó Tomás Carlyle, espíritu que tiene todas las tempestades, todas las borrascas del espíritu nórdico? Historiador y profeta—cantor de los héroes, héroe él mismo—, desde Oliver Cromwell, el puritano, a Federico el Grande, pasando por Burns, solitario, y por Lutero, imponente. Todo esto ¿qué es sino soliloquio, el soliloquio de la soledad, el áspero soliloquio de la conciencia?

**LA GOTA QUE CAVA LA PIEDRA.**—Gota a gota, Unamuno a horadado la piedra de la dureza española. Este vasco derrama cordialidad. Nadie ha sentido el dolor humano, con las trágicas proporciones del teatro griego, como él. Nadie ha hecho más cóncava su voz. Hora tras hora, minuto tras minuto, en la soledad salmantina, Unamuno ha ido cavando, al compás del tiempo, la piedra de la conciencia española. Esta trágica perduración la ha sentido don Miguel de Unamuno en horas en que la sombra de Kirkegaard, pastor protestante, se ha proyectado hasta su soledad. En cuántas de sus páginas hay un contraste de luz y de sombra que evidencia el paso de la Eternidad. Hora tras hora, minuto tras minuto, con un rumor constante, don Miguel ha labrado la piedra miliar de España. "Gutta cavat lapidem".

**FINAL.**—Cuando aparece Unamuno, la literatura española no tiene correspondencia con las letras europeas. Solamente "Clarín" ha hablado para ser entendido de gentes de más allá de los Pirineos. Siguen resonando los ritmos de tambor mayor de Núñez de Arce. Esos ritmos que luego veremos resurgir en uno de los más frenéticos corifeos del arte nuevo—Ramiro de Maeztu—. *Revista Nueva, Electra, Juventud, Alma Española* son las páginas en que se va condensando este nuevo espíritu. Con más tiempo veremos cómo todos los que aquí colaboran no serán dignos de herencia tan desusada. La admiración incondicional de Maeztu hacia Unamuno se trocará más tarde en los "Dícticos" aparecidos en *El Sol*. Y no será menos dogmática y menos compulsiva la prosa del autor de "Hacia una nueva España", que las estrofas patrióticas del autor de "Gritos de Combate". De todos aquellos jóvenes pocos han quedado en la brecha. Don Miguel de Unamuno—tachado de espíritu contradictorio—aparece como la más firme columna de aquella generación. Y este hombre antipatriótico destaca en las revistas europeas llenando con su nombre la superficie de la península. Y bien: cerremos estas líneas con unas palabras del maestro: "Lo del hombre no es tener razón; lo del hombre es tener verdad." Sea esta nuestra última palabra.

JAIME IBARRA

En breve:

**Mujeres extraordinarias**  
por Cristóbal de Castro

## Diálogos sobre la vocación LAS DE UNAMUNO

Estos diálogos no son para don Miguel. Yo espero un soliloquio suyo—revelador, intacto—sobre las primicias de su vocación literaria.

La niñez del huérfano oscila entre la infancia caprichosa y eterna y la virilidad prematura.

Fruto precoz o desazonado, el huérfano, durante su vida, recoge el dolor de algo ausente en la biología de una sumisión morbosa al progenitor superstitioso o en la frenética disputa contra todo el destino y toda la política de su tiempo.

Conoceremos a ese hombre de la calle en ese gesto de colegial pusilánime, porque su madre lo hizo para siempre así, desvalido de la tutela paternal y ávido de sus mimos. Juan Jacobo Rousseau, aun muy joven, se alejó de Ginebra; iba a padecer su orfandad en los caminos de Europa y anticiparnos clásicamente la fe del Romanticismo en la lengua del corazón. Voz todavía sin bastante importancia. El huérfano es el *quidam* de la covachuela, es el suicida: Ganiwet, o el vesánico: Nietzsche. Pero también es Unamuno. En los cinco se frustran las vocaciones de los hijos con padres, hijos completos, cuyo rumbo biográfico es normal y se comba a la redondez del orbe. Ellos aspiraron a pretender más o merecer menos que sus contemporáneos. Con el propósito de argüir la sugestión íntima de su orfelinato. Que yo lo siento de cantáridas, de hora de motín, de apetito planetario. Unamuno recuerda su carácter alado cuando su niñez, y la anécdota de su concentración anímica—sólo con el espectro de Elsinor—es esta:

—Miguel, di algo.

—Algo.

Unamuno percibió su vocación de filólogo. Aptitud de prehuérfano, viviendo con el padre, Bilbao de 1870—no sé si barroco como era Bastera—, en la casualidad de una charla en francés. El hombre ha inventado las palabras para ocultar sus pensamientos; insinúa la suspicacia—ya experimentada—del *paterfamilias*. Quizá la gonzúa de lo humano será la prosodia de la torre de Babel. El huérfano ha de jugar con el idioma, mas destrozándolo; en ludibrio de extraer raíces, plantarlas y regalarlas.

El colegio de don Higinio y las novelas de Mayne Reid. Donde aprendió los primeros palotes. Y la sed de gestas, bebida en la cantimplora del capitán escocés. Una generación puso sus sueños infantiles en la aventura americana y en el folletín de Montepín, y fué la generación del 98.

Don Higinio olía a incienso y repartía *pacencias* y cañazos con una mansedumbre y una honradez vascongadas y eclesiásticas. Pudo ser el fraile exclaustro del siglo XVIII. El tampoco desconoció a su discípulo. A Unamuno le ordenaba las tardes lluviosas: "Miguel, cuéntales cuentos". El huérfano contaba y suspendía los ánimos de sus compañeros. Sabemos que descubrió el cinematógrafo de los vocablos. Allí surgían los buques devorados por ballenas, cocodrilos, combates con salvajes e indígenas

—los indígenas eran peores aún que los jesuitas—, naufragios. Después mataba al héroe, lo requería don Higinio. Novelero e ingenuo, sostuvo cien mañanas con creyente obcecación que los niños nacían de la bendición papal, que todo lo demás que se cuchichea no era pecado o invención de los chicos de la calle. Su vocación de pintor cuajó en el taller de don Antonio Lecuona.

Si la conciencia civil de Unamuno surgió el 23 de febrero de 1874 con el bombardeo de la villa por los carlistas, su conciencia literaria es la cosa turbia de mucho antes; de hecho crepusculo, el huérfano creyó morir de la tibia y de delicia; escuchaba dentro de su pecho de muchachas mecarse la melancolía cantar:

"¿Qué hermoso pelo tiene! ¿Quién se lo ha tocado?"

Y el estribillo

"Carabí, hurí, hurá,"

era otra vocación.

*Qualquier omme que baya, si bien troba, puede mas añadir e enmendar lo que quita.* (Arcipreste de Hita)

Ya la suerte del huérfano no dependía de sí misma. Espadaña de torre donde todos los vientos sacuden su violencia; donde Góngora encontró el Dwina, Nietzsche, el marqués de Rousseau, a madame Warens. Se debía al padre y a su hija. Su padre se llamaba Miguel de Unamuno y Yugo. Su hija era España.

APARICION

1930.

Nuestros regalos

Cupón C. I. A. P.

Presentando dos cupones como este en



Librería Fernán...  
Fé, Puerta del Sol...  
15. Librería Renacimiento...  
46 y plaza del...  
lao, 1, Madrid.  
Librería Barcelo...  
ronda de la Un...  
sidad, 1, Barcelo...  
Librería Fé, Cam...  
na (junto a Sierpe...  
Sevilla. Librería...  
Isaac Peral, 14, C...  
tagena. Librería...  
Mariano Catal...  
12, Cuenca. Libr...  
Fé, Larga, 8 J...  
En Tanager, Ant...  
calle del Banco...  
España

obtendrá usted el 15 por 100 de descuento en la obra que quiera comprar del fondo del catálogo de la C. I. A. P. (Editoriales Renacimiento y Mundo Latino.)

EL LIBRO DEL PUEBLO  
acaba de poner a la venta  
una obra de extraordinario  
interés:

**Historia del fútbol  
español**

POR

**Joaquín Soto Barrera**

50 CENTIMOS

Compañía Ibero-Americana  
de Publicaciones, S. A. Prín...  
cipe de Vergara, 42 y 44.





## BOLETIN DEL "CINECLUB"

11.ª SESION

De todas nuestras sesiones de cinema, seguramente la undécima, ha sido la más completa. La que con más precisión ha presentado los aspectos del cine del porvenir. Uno de ellos, el cinema abstracto, acusado en *Un cuento de Poe*. Y el otro, el cine realista—orientador de masas, de grandes multitudes—, visto en *Tempestad sobre el Asia*.

La ficha editorial de estos films viene de los dos puntos en donde más interés cinematográfico se acusa actualmente: de Norteamérica y de Rusia.

El primero—*Un cuento de Poe*—es una parodia de *El hundimiento de la casa Usher*, el film del francés Jean Epstein presentado en la octava sesión del Cineclub. No poseemos el film, producto—legítimo y logrado—de la vanguardia francesa. Se nos ha dicho que ha sido hecho por unos jóvenes yanquis agrupados en sesiones de cinema para minorías, y ésta es la razón única para justificar en Norteamérica—país esencialmente comercial—la producción cinematográfica más independiente que hemos registrado.

Si el origen editorial de *Un cuento de Poe* fuese éste, miráramos al film como una obra sincera y seria. Pero como no tenemos una afirmación completa, no nos atrevemos a mirarle, sino con un poco de reserva. Y esta reserva nos lleva a verle, más que como a un

*Un cuento de Poe*, visto desde un plano de logros y posibilidades técnicas—fotográficas sobre todo—es un alto ejemplo y una magnífica demostración.

\*\*\*

No obstante el buen recuerdo de *El hundimiento de la casa Usher* y el interés despertado por su parodia—presentada en el Congreso de Cinema Independiente de Le Sarrez—la expectación máxima de la sesión habíala producido el anuncio de la proyección—completa—de *Tempestad sobre el Asia*. Tercer film ruso presentado en España y autorizado exclusivamente para el Cineclub. Este film—producido por la Meyrabpom Film—es uno de los mejores realizados por Pudovkin y de los más representativos del cinema soviético. Pudovkin había conseguido con sus dos primeras películas—*La madre* y *El fin de San Petersburgo*—una sólida reputación, que con *Tempestad sobre el Asia* afirmó definitivamente y colocó su nombre en un segundo lugar entre los directores rusos. Tras Eisenstein, Pudovkin. Y, después de *El acorazado Potemkin* y *La línea general*, *El fin de San Petersburgo* y *Tempestad sobre el Asia*. En este film puede asegurarse la culminación—simbólica e ideológica—de las bandas soviéticas, y puede significarse, como dijimos antes, como

aparición constante de nuevos valores, que se suman a los ya existentes, y que enriquecen constantemente el acervo artístico de la Unión Soviética.

Uno de los "astros"—usemos de esta palabra yanqui—de la cinematografía soviética, es sin duda alguna el director V. Pudovkin, quien dirigió la película *Tempestad sobre el Asia* o *El descendiente de Chinguis Khan*. Una obra de este verdadero virtuoso de la cinematografía no debe considerarse como una simple obra más, sino que viene a constituir una nueva conquista del arte mudo, una nueva gloria de la cinematografía. Porque Pudovkin es un verdadero mago y se supera en cada una de sus producciones. Después de *La madre* y *El fin de San Petersburgo*, Pudovkin presenta una nueva obra que hace palidecer a las dos grandes realizaciones anteriores.

*Tempestad sobre el Asia* entraña una sátira cruel contra los invasores extranjeros en los países asiáticos, cuyos invasores, por intermedio de intrigas y de su influencia sobre los príncipes y el clero, tratan de apoderarse de las tierras y riquezas de los pueblos atrasados, llegando a dominarlos por completo. Cada escena, cada tipo y cada situación, se presentan en la pantalla con el máximo de realismo, lo que hace que el espectador se identifique profundamente con el cur-

so de la acción que conmueve al más insensible, haciéndole olvidar por completo que se trata de una ficción, a pesar de los arriesgados y atrevidos recursos técnicos de que Pudovkin hace uso. Llega un momento en que Pudovkin presenta un tipo de mongol enfurecido hasta el paroxismo, destruyendo con esa figura todos los convencionalismos existentes en las películas comunes.

Además del interés de la acción, esta película contiene valores etnográficos y artísticos dignos de todo elogio, sorprendiendo la realidad con que se ha conseguido dar la expresión más fiel del ambiente en que actúan los protagonistas.

El papel de mongol, el héroe del film, ha sido interpretado con gran maestría por el artista V. Lukiynov, quien ha conseguido penetrarse acabadamente del papel designado por el director. Y el extraordinario trabajo realizado por el operador A. Golovin, pone aún más de relieve las condiciones eminentemente artísticas de este film.

\*\*\*

Eugenio Montes, profesor de Filosofía y escritor joven, asomado muchas veces a estas páginas, hizo la presentación rural de *Tempestad sobre el Asia*. El público de Cineclub le aplaudió calurosamente.

JUAN PIQUERAS

## El "Cineclub" de Buenos Aires

También Buenos Aires tiene ya su Cineclub, el cual acaba de cerrar su primer ciclo, después de haber celebrado quince sesiones muy interesantes. Lo extraño en esta ciudad, rebosante de cinemas y de espectadores—sin duda, la mayor consumidora de "films" entre las de lengua española—, es que no se hubiese producido antes la constitución de una sociedad semejante. Pero los ambientes multitudinarios dejan poco margen para la congregación de núcleos selectos. Así, el Cineclub bonaerense hubo de surgir quizá un poco precipitadamente, sin el apoyo de alguna entidad artística que le avalase, sin poder contar entre sus organizadores personas de ancho renombre auténtico que le hubiesen atraído la atención de un público más cuantioso y calificado. Con todo, impulsado como fue por jóvenes competentes y de bonísima voluntad, celebrando sus veladas en la sala prestigiosa de los Amigos del Arte, el Cineclub ha podido cerrar su primera temporada con la simpatía y el amplio crédito de numerosos espectadores.

He aquí una sumaria revisión de sus programas. Lo que en ellos se ha echado de menos es la ausencia casi absoluta de primicias modernas, de obras auténticamente nuevas, como las que suelen exhibirse principalmente en los cineclubs o en las salas especializadas europeas.

Dificultades económicas, faltas de organización o de correspondencia con esas entidades similares, lo impidieron. Pero, a falta de tales incentivos, las sesiones del Cineclub porteño—a semejanza del Cineclub madrileño—se vertebieron con propósitos antológicos, retrospectivos y, en suma, didácticos. Hubo, como ahí, una "Antología del film" cómico, muy completa y bien organizada, con la inclusión, no solamente de los conocidos bufos de anteguerra y de los pertenecientes a la escuela de Mack Sennet, sino de actores menos recordados, como Charles Bowers, Larry Semon y el nuevamente reflorecido Harry Langdon. Tuvimos asimismo una sesión antológica, "La evolución del cine", muy representativa dentro de su forzado esquematismo. Hubo otras sesiones menos previstas: "Un homenaje a Paul Leni y el film de misterios", "Deporte y cinematógrafo", "Films documentales", "Antología del dibujo animado", etc.

No sólo en las sesiones genéricas o antológicas se proyectaron retrospectivamente obras que revivieron ante nuestras retinas fases conmovedoramente pueriles de la infancia cinematográfica—como en general todos los denominados "films" de anteguerra—, sino algunas otras que reflejan momentos más evolucionados; así, la semidesconocida y expresivísima obra de Stenberg "Cazadores de almas", el famoso "Caligari", de Robert Wiene; "La leyenda de Gosta Berling", por Stiller, etc.

Obras maestras que, no obstante haber pasado por las salas corrientes, solamente en la del Cineclub alcanzaron su verdadera ponderación la "Juana de Arco", de Dreyer; la "Sinfonía Metropolitana", de Rutmann; "La noche de San Silvestre", de Lupu Pick. En cuanto a "film" neta y específicamente de vanguardia, sólo pudo exhibir el Cineclub los que con destino a "Amigos del Arte" importó el cineasta francés Benjamin Fondane. Entre ellos, "L'Etoile de mer", de Man Ray, y el famoso y rabioso "Chien andalou", de Luis Buñuel, proyectado en Buenos Aires no sin promover cierto escándalo, pero antes que en Madrid y a los dos meses de ser estrenado en París. (Buenos Aires vence todos los "records"

en lo que atañe a la rapidez de importaciones teatrales y cinematográficas. Lástima que no pueda mantener el mismo puesto en lo referente a vitalidad productiva propia.)

Pero la novedad más considerable que puede presentar el Cineclub de Buenos Aires con relación a todos los clubs similares europeos es la abundancia de "films" rusos soviéticos, de aquellos que la censura europea proscribió y que aquí se dan públicamente y sin mayor asombro. Así hemos tenido la dicha de contemplar un buen conjunto de obras rusas que instalan al arte cinematográfico de ese país en el primer plano europeo. Tales como el celeberrimo "Acorazado Potemkin", y luego, "Octubre", Eisenstein; "La sexta parte del mundo", de Dziga Vertoff; "El fin de San Petersburgo", por Pudovkin; "La aldea del pecado", por Olga Preobayenskaia.

La simple y rápida enumeración de tales "films" da idea suficiente del interés que han poseído las exhibiciones del Cineclub en su primera temporada, y que se reanudarán a la entrada del otoño próximo. No debo olvidar, complementariamente, que, realizando su significación, todas las exhibiciones fueron acompañadas de conferencias previas a cargo de escritores y cineastas jóvenes. Anotemos, entre ellos y en primer término, los nombres de algunos fundadores del Cineclub porteño: León Klimovsky, Felipe Debernardi, Horacio Coppola y José Luis Romero. Hubo además otras conferencias por Néstor Ibarra, Romero Brest, Héctor Eandi y el firmante.

Por lo expuesto se comprenderá que el Cineclub de Buenos Aires, bien orientado en sus comienzos, certeramente empujado, sólo requiere ahora disponer de mayores elementos, a fin de incorporar a sus programas obras de absoluta y primordial novedad. Es necesario que establezca relación con los Cineclubs europeos, y especialmente con el de Madrid, para contribuir a afinar sus directrices y enriquecer sus exhibiciones, procurándose "films" que de otra forma resultaría imposible procurarse aquí. Hay que cultivar la vitalidad de entidades como el Cineclub, imprescindibles en medios donde la jerarquía artística del cinematógrafo está expuesta a mil corrupciones; donde los espectadores mejor intencionados sienten amenazado su gusto por la mezcolanza que practican los cines corrientes. El Cineclub será el único refugio de este arte como tal, mientras no surjan las salas especializadas, mientras los cines típicos del centro de la ciudad (y en Buenos Aires no hay menos de diez en el espacio de cuatro "cuadras" o manzanas) prodigan indistintamente lo excelente y lo pésimo ante un público más opiómano que cinéfilo.

GUILLERMO DE TORRE

Buenos Aires, 1929.

## REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

Director: D. Ramón Menéndez Pidal

SE PUBLICA EN CUADERNOS TRIMESTRALES

España: 20 pesetas año. } Número suelto  
Extranjero: 22 " } 5 pesetas.

Centro de Estudios Históricos

Almagro, 26.—MADRID



ENFOQUES

# Una cultura del cinema

Si en todo momento nos sugiere el estudio de cualquier faceta del arte cinematográfico, cada vez se hace más apasionante su enfoque como un fenómeno total de nuestro tiempo. Como un calificador de nuestro tiempo.

El porvenir, cuando se enfrente con nuestra cultura, la calificará—en un gran sector—de “cultura del cinema”.

Cultura del cinema. Etimológicamente, “cultivo”. Pero también—sobre todo—, suma de valores espirituales reflectores de nuestro tiempo. Fórmulas vitales que, frente al cinema, se sienten a la vez reflejadas e influidas por él.

Intentamos una sumaria explicación de postulados que constituyen la esencia de esta cultura. Explicación ampliable en el ensayo y el libro.

## Superación del siglo XIX.

La pasada centuria fluctuaba siempre entre una aspiración de altura y una pasión de profundidad. (El romanticismo—¡oh, Xenius!)—es “el culto a las formas que vuelan”. Pero, también, a las formas “que se hunden”. El plano normal es sospechoso de vulgaridad y rehusado. El siglo XIX es el Gran Siglo del Desequilibrio. La literatura, la música—todo lo que es profundo o inmaterial—invade los demás géneros. La sociología interviene las artes. (El cazador del arco tenso, de la pintura rupestre, llevaría ahora este título: “La lucha por la vida.”) La pintura sufre una intención argumental. La escultura, un simbolismo. El teatro, una alternativa avalancha de historicismo, costumbrismo y plasticismo apoteósico. Todo está valorado en razón de su patetismo, de su trascendencia y de su profundidad.

La cultura del cinema es como un claro baño de luz cenital que devuelve a cada cosa sus perspectivas normales.

El cinema llega en un momento máximo de intelectualismo sobreexcitado y morboso ya, cuyas primeras raíces habría que buscar—simbólicamente—en el momento en que la escritura jeroglífica de los egipcios es sustituida por grafías sonéticas. Sustitución de un valor plástico por un valor ideal. Paso del “signo-imagen” al “signo-abstracción”. Esta etapa—intelectual—ocupa toda la historia de la Humanidad. Hasta hoy. El cinema es, en efecto, un primer esfuerzo—magnífico—para sustituir la cultura intelectual por una cultura sensitiva. Así, la concepción que aporta el cinema sólo puede encontrar un enlace en la pura concepción plástica de las pinturas prehistóricas. Por eso el cinema es como una ducha de infantilidad con que se va tejiendo una renovada faz al viejo mundo.

## Revalorización de las superficies.

El cinema tiende a la revalorización de las

superficies. Del mundo sensible que nos rodea. Béla Balasz (comentado por Fernando Vela: “El arte al cubo”), ha sido quien ha hecho sobre este fenómeno—sensacional—un más afortunado hincapié. El adjetivo “superficial”, dejando su viejo sentido peyorativo, por el auge de la cultura sensorial. Y ésta es una forma de superación del siglo XIX: la posibilidad de enfrentar estos dos conceptos—Profundidad y Superficie—sin sombra de rubor.

El cinema: imagen-expresiva, devuelve al hombre y al mundo circundante, la categoría estética—plástica—que la cultura intelectual había ido olvidando. “Como objetos” y “en una misma línea”. Es decir, que en una pura ortodoxia cinematográfica no es posible establecer jerarquías expresivas. En principio, tanto valor tiene un rostro “en grand plain” como una flor derribada que el cameraman enfoca a breve distancia del objetivo.

La gran conquista del cinema consiste precisamente en haber dado un interés dramático a los objetos. “En el “écran”—dice Jean Epstein—no hay naturaleza muerta. Los objetos tienen actitudes. Los árboles gesticulan. Las montañas resaltan. Cada accesorio es un personaje”.

## El gesto facial.

Reconozcamos, sin embargo, que el gesto facial se ha impuesto en el cinema como instrumento expresivo. Pero debe insistirse en cuanto a su paridad con el objeto plástico, deshumanizado. Si el rostro del hombre ha conquistado un mayor porcentaje de situaciones, es debido a que el cinema nace bajo el signo del teatro. Como una suerte de “teatro mudo”. Por eso se capta la obsesión teatral en los primeros films—de la “Comédie Française” y de los tragediantes italianos: la Bertini, Amleto, Novelli, etc.—, en los que se advierte un ingenuo temor de ser incomprensidos sin la ayuda verbal. Por eso acentúan sus gestos, inyectados de melodrama y pantomima. Hoy nos parece ésta una gesticulación grotesca. Posiblemente, nos lo parecerán también algunos gestos de “films” actuales, que nos parecen llenos de normalidad. Ya que “la historia del cinema no es más que una simplificación progresiva del gesto facial”.

Una exploración cronológica nos ilumina claramente este aspecto. El gesto tiene un desgarrado bufo en los “films” primigenios de que hemos hablado. En los “films” del Oeste americano, que irrumpen como un chorro de luz auténtica, hay todavía teatro—melodrama: el “bueno”, los “malos”—en el rostro de los personajes. El paso del “cow-boy” al “boy”, marca una leve contención mundana en la expresión gesticular (Charles Ray, Tom Moore). Charlie Chaplin, abre ya muy poco el gesto facial. Y se llega al minimum. Con Norma Talmadge, con Iván Mosjoukine, y, sobre todo, con Lillian Gish. En el “film” cómico, la prueba contundente, de Buster Keaton.

Gesto mínimo. Concentración agudísima de la expresión. Hay más patetismo en un tic doloroso del labio de Lillian Gish que en todos los aspavientos aparatosos de la Bertini. Gesto máximo = teatro. Gesto mínimo = cinema.

## La deshumanización del gesto.

Se dice más arriba que al valorar todos los objetos en función de su pura plasticidad expresiva, se situaban el hombre y las cosas circundantes en una misma línea preferente. Y que solamente un circunstancial enlace de la madrugada del cinema con el arte teatral había otorgado—momentáneamente—una mayor importancia al gesto del rostro humano como valor expresivo.

Pero el gesto se deshumaniza sin perder un ápice de su expresión. El gesto surge deshumanizado siempre que la expresión facial no aparece en el “écran”. Una joya, una mano, un papel, un objeto cualquiera, tienen por sí solos un valor expresivo formidable

que los cineastas modernos aprovechan cada día más para sus producciones.

Como se comprenderá, no se alude aquí al cinema objetivo intentado por Léger y Dudley Murphy en su “Ballet mécanique”, seguido por Chomette en sus pruebas de lo que él denomina cinema puro. No. Para Fernand Léger “el porvenir del cinema está en el interés que el cinema pueda dar a los objetos o a los fragmentos de estos objetos”. “El error del cinema es el “escenario”, dice después. Y luego, rotundamente, “Yo sostengo que la hoja de una puerta, en primer plano, que se mueve lentamente (“objeto”), es más emocionante que la proyección en proporciones reales del personaje que la mueve”. (Ya Guillermo de Torre veía en estas opiniones una afirmación de cubismo, adivinable en la personalidad de su creador). Pero nosotros no aceptamos este valor puramente objetivo de las cosas, sino en algunas—espléndidas—documentales.

A nosotros nos interesa el objeto como valor expresivo. El objeto engarzado en la obra con función argumental.

Es, huyendo del teatro—del peligro melodramático—que los cineastas, ávidos de novedad, han rehuido cada vez más el enfoque del rostro, para encararse con los objetos expresivos. El pie que se mueve nerviosamente, la carta caída en su tremenda inmovilidad, la cerradura violentada, la luz encendida, enfocados inteligentemente por el cameraman, tienen una fuerza expresiva extraordinaria.

Pero, sobre todo, las manos. Cronológicamente las manos han sido los primeros objetos que han atraído a los cineastas al desviar su atención de la obsesión del rostro. Las manos tienen infinitas facetas expresivas—pájaros, pañuelos de despedida, palomas, sarmientos, pulpos, flores...—. En los viejos “films” policíacos una mano asomaba, terrorífica y afilada, entre la negrura. (También en las estilizaciones de Paul Leni). En otras ocasiones, la mano centra la atención del espectador, evitándose un dramatismo excesivo. (En “Variété”, la lucha de Emil Jannings y su rival, se resuelve con un primer plano en que la mano del moribundo se estremece en el aire y cae). En los “films” soviéticos—recuérdese “Tempestad sobre Asia”, de Pudovkin—una mano erguida es un magnífico signo de violencia. King Vidor, en su anhelado “film” “Halleluja”, usa también de este procedimiento expresivo.

## La multitud, personaje.

En “Halleluja”, las manos—danzantes, temblequeantes—son el signo expresivo de una multitud.

Las multitudes como personajes unificados constituyen una de las más definitivas conquistas del cinema. La multitud, en el teatro, no puede nunca evadirse del com-

para y la guardarropia. Se nota, siempre, una jerarquía de personajes que culmina en el Soldado Primero o en el Aldeano Primero. En el cinema, no. Ciertamente las multitudes se resienten un tanto de esta ascendencia teatral. Sobre todo en los “films” históricos. (Recuérdese, incluso, el “Napoleón de Gance”). Pero, en cambio, la historia del cinema nos ofrece ejemplos de una rotunda perfección. Al frente “Metropolis”, Fritz Lang. Nunca como en este “film” las multitudes han sido un personaje unificado y consciente. Dramático. Capaz de presar—colectivamente como un solo hombre—todos los sentimientos de alegría, cansancio y miedo. Recordemos aquella famosa escena de la inundación en la que el gran personaje múltiple levanta sus mil brazos implorantes al cielo.

## Defensiva y ofensiva.

Podríamos—idealmente—dividir en dos partes la historia del cinema, en contacto con las demás artes. Una, auroral, en la que el cinema emerge de entre los géneros circundantes y emprende una dramática lucha para evidenciarse único, libre, pura. De lucha defensiva. Y otra, de triunfal posesión de sí mismo, en el que la luz tiene un sabor imperial. Ofensiva. El cinema influye las demás artes.

En la primera etapa, el enemigo supremo es el teatro. El cinema se libra de él con la movilidad de la cámara y el “grand plain”. Una larga y enojosa influencia literaria—que generó una epidemia de “cinéromans” y a su vez películas históricas. Hoy el cinema ha llegado—por vías distintas—a una máxima puración. Y a ejercer una decisiva influencia sobre las demás artes. “Los futuristas”—escribía Jean Cocteau—han sido unas verdaderas víctimas del cinema.” Los procedimientos cinematográficos pueden hallarse hoy en muchas páginas de novela. Citaremos como ejemplo un magnífico “grand plain”—y no manos de un personaje—en una novela de Stefan Zweig. También en Azorín. Los últimos libros ofrecen ejemplos de primeros planos; y un procedimiento netamente cinematográfico para pasar de una escena a otra: el “flou”. (Vid. “Superrealismo”).

## Invitación al ensayo.

Cinema, espejo de nuestro tiempo. Cine, ceptáculo. Pero también ejemplo y aforismo. Llega la hora de los ensayistas. Ya nos interesan los divorcios de Pola Negri, los contratos de Douglas, el vestuario de la Swanson. Particularismo. Ni la crítica de un “film”. Particularismo, particularismo, particularismo.

Sino el enfoque—total—de este fenómeno enorme. Productor de poesía, de plástica, de música, de costumbres. De vida nueva.

GUILLERMO DIAZ PLAZA

Barcelona, marzo 1930.

# MIGUEL DE UNAMUNO



Vida de Don Quijote y Sancho.....	5 pesetas.
Del sentimiento trágico de la vida.....	5 —
Contra esto y aquello.....	4 —
Andanzas y visiones españolas.....	5 —
Paz en la guerra (Novela).....	4 —
Niebla (Novela).....	5 —
Abel Sánchez (Novela).....	4 —
La tía Tula (Novela).....	5 —
Teresa (Poesías).....	4 —

D. ...., domicilio .....  
....., desea los libros .....  
..... (Pagará contra reembolso.)

Fecha: .....  
Príncipe de Vergara, 42 y 44. MADRID.  
Firma: .....

Librería Española  
EN PARIS

LEON SANCHEZ CUESTA

Servicio esmerado, rápido y económico  
de libros a todos los países

PARIS (V.º)

10, RUE GAY-LUSSAC

MADRID

CALLE MAYOR, 4



## Una vida de profesor

## La fecunda biografía de Masaryk

Tomás Garrigue Masaryk. Nace el 1850, en Třebíč (Moravia); filósofo, sociólogo, caudillo de la revolución nacional durante la guerra mundial, creador—casi inventor—y primer presidente de la República checoslovaca. Inició su primera enseñanza en una escuela alemana. Frequentó la escuela de Ciencias exactas, en la Universidad de Viena, y volvió a continuar sus estudios en el gimnasio alemán en Brno. Allí comienza a despertar su interés por la "religión política". Siendo alumno del gimnasio, conoció la doctrina de Kollar sobre el eslavismo y entabló relaciones con rusos. En 1872 terminó el bachillerato. Se matriculó en la facultad de Filosofía de la Universidad de Viena, continuando sus estudios sobre la estética. Ya doctor, fué a la Universidad de Leipzig y allí conoció a su futura esposa, Charlotte Garrigue, de origen americano. Enseñó a Husserl filosofía, y Husserl, a su vez, le enseñó la matemática.

Casóse en 1878 en América del Norte, emigrando después en Viena.

En 1878 escribió "El suicidio como aparición del alma". En el "Suicidio" expone Masaryk el escepticismo de su filosofía de la historia. Según él, el suicidio es una consecuencia esencial de la subjetividad moderna, originada por el racionalismo. El suicidio es como consecuencia de la intelectualidad pura.

El motivo que origina el suicidio y la matanza es la educación superficial, privada del vínculo a la tierra.

Hace falta una nueva religión; la ciencia, unida con una nueva fe sin mística, una fe experimental.

Desde 1879 a 1910 fué profesor en las Universidades de Viena y Praga. En Praga publica un estudio sobre el escepticismo de Hume. Los primeros años de la morada de Masaryk en Praga son consagrados a la orientación del nuevo ambiente checo, a la labor literaria y nacionalista, sufriendo oposición de parte de algunos de sus colegas.

Publica luego la revista crítica-científica "Athenaeum". En 1884 publica Masaryk la "Teoría de la historia según los principios de T. Buckle"—obra crítica sobre el concepto de historia desde el punto de vista físico-naturalista. "Estudio de obras poéticas", artística concepción de filósofo. Afirma allí que la comprensión del arte es la suprema categoría espiritual, mediante la cual el hombre adquiere el máximo ennoblecimiento. Sólo el arte concilia el mundo con su plenitud. Sólo el arte revela los enigmas del mundo y de la vida.

De sus conferencias universitarias nace la "Lógica fundamental y concreta. Clasificación sistemática de las ciencias". Revisión del estado de la ciencia desde un ensayo para formar una "Filosofía unitaria de las ciencias". Su tesis: "No hay necesidad que la metafísica sea mítica, como no hay necesidad que la religión sea mítica."

De sus tendencias científicas y literarias sale todo el movimiento realista checo, momentáneamente sin intención de ser movimiento político, pero como elemento básico de todos los problemas públicos. En aquellos días fundó el periódico "Cas" (Tiempo), donde glosaba la actualidad. Los artículos políticos del programa de Masaryk con coherentes con los acontecimientos del día. En el "Athenaeum" publicó también el primer trabajo de su célebre "Estudios eslavos". En conexión con los "Estudios eslavos", cuya publicación Masaryk preparaba, son también sus dos viajes a Rusia (1877 y 1889), donde se encontró con Tolstoy.

A fines del año 1890, penetra Masaryk cada vez más en la política activa, formando con los realistas un ala independiente. En 1891 lo elige Masaryk un puesto en el Parlamento. Sus cursos respecto a la reforma de la instrucción pública suscitaron gran atención en Europa.

Entonces declaró que la ocupación de Bosnia y Herzegovina acabaría la paz de Europa. En 1893 dijo abiertamente que los esfuerzos de los checoslovacos tenían por fin el conseguir la independencia, y que Austria no lo haría impedir la independencia del Estado checoslovaco. En 1893 renunció Masaryk a su cargo, fundando la revista "Nase Doba", un año vivo del realismo, que estudiaba la nación como un producto de laboratorio, que crea el Estado como una sustancia química. Con precisión.

Entonces nacieron sus estudios nacionalistas: "La cuestión checa", "Esfuerzos y anhelos de la Regeneración nacional", "Actual crisis checoslovaca", "La caída del partido antiguo", "Jan Hus", etc., etc.

Masaryk importaba ante todo crear una base filosófica para la política checoslovaca y un programa nacional unido de tradición. La cuestión checoslovaca es para Masaryk cuestión de crear un modelo, una "Mesías" que pueda prevalecer en el mun-

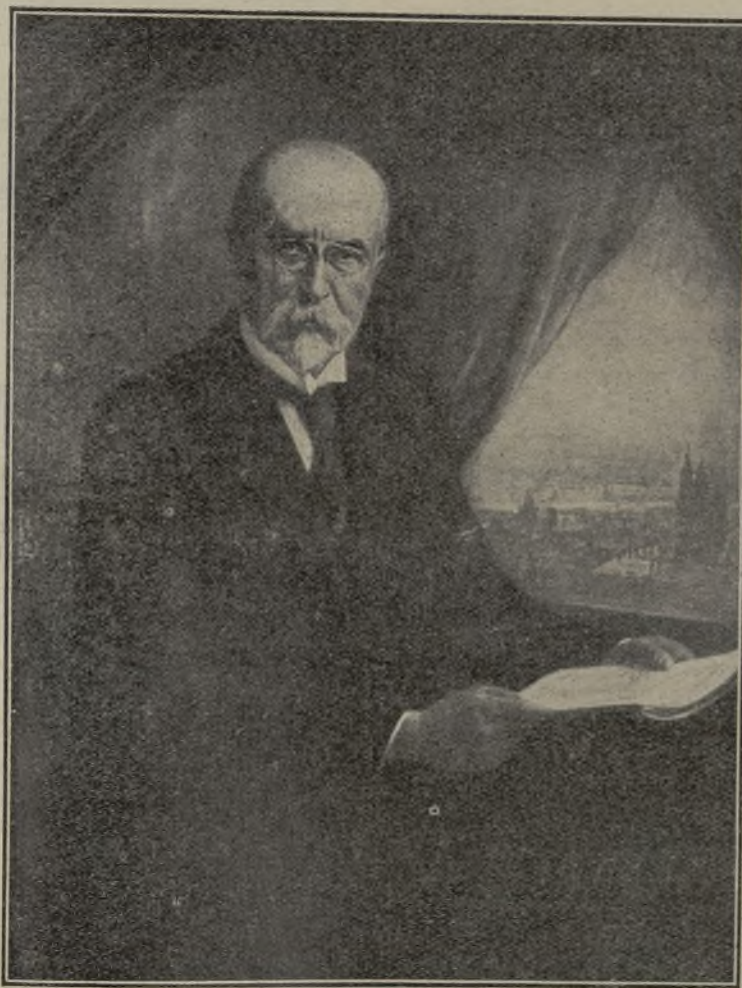
do, sin violencia, sin revolución, como un baluarte del evangelio más estricto.

Masaryk inicia después en 1896 su serie de estudios más grandiosa bajo el título "Hombre y religión modernos", estudios que representan de punto su obra central.

En la primera parte busca el concepto del pesimismo en la filosofía y literatura modernas. Llegando a una gran alternativa (contaminamiento del alma en la fe o en la muerte), consultando la correlación de la filosofía moderna y la religión, sosteniendo que las ciencias naturales y experimentales modernas son religiosas.

Luego publicó una obra sistemática: "La cuestión social" (revisión realista del marxismo). Allí refuta el materialismo histórico como concepción histórica y como fundamento económico de la organización social. Masaryk cree que el marxismo no resuelve moralidad, religión, ciencia, filosofía ni arte. De aquí su insuficiencia.

En sus trabajos como profesor y escritor era constantemente interrumpido y atacado.



Presidente Masaryk en el castillo de Praga. (Cuadro de R. Vach)

Sobre todo por su noble actitud contra el antisemitismo.

Pero el pueblo le seguía. Sobre todo los maestros checos de escuela, y sobre los maestros yugoslavos, quienes acudían a Praga en abundante número (antes de la guerra mundial), para hacer estudios bajo su dirección.

Entonces enseña a combatir la teoría de la sociedad como organismo viviente y la teoría de Durkheim sobre conciencia colectiva. Masaryk es desde este momento fundador de la sociología checa. En 1897 funda la revista mensual "Hlas" (La Voz), en Eslovaquia. Entre sus partidarios se trató repetidas veces de constituir un partido propio. Masaryk se opuso largo tiempo. Pero en 1899 la asamblea de los amigos del diario "Cas" (Tiempo) declaró formalmente el deseo de que se organizaran los realistas como partido especial, realizándolo en 1900.

Los acontecimientos de Rusia en 1904 y 1905 volvieron a despertar el interés de Masaryk por Rusia, dando origen a una serie de artículos y conferencias en universitarias lenguas checa y alemana, anunciadores de su grandiosa obra: Rusia y Europa.

En abril de 1902 visitó América e Inglaterra, dando conferencias sobre historia y filosofía rusas. Entonces fué nombrado doctor honorario de la Universidad de Chicago. Bajo la influencia del viaje a América, empezó a ocuparse más sistemáticamente de la religión. Como consecuencia de la solemnidad de Hus en Praga en 1903—a la cual fueron invitados los protestantes de Alemania y de los Países Bajos—se desarrolló una lid áspera contra

Masaryk como supuesto capitán del movimiento político "fuera de Roma"—aunque Masaryk lo había reprobado como divisa política—. Entonces fué acusado de delito contra la religión, pero salió absuelto, quedando comprobada su absoluta espiritualidad.

Los cursos de extensión que Masaryk dió en Jicin (el 1905) sobre "Filosofía nacional de la nueva época", crearon una nueva filosofía de la Historia totalmente original, seguida de nuevas persecuciones. En otoño de 1906 y en la primavera de 1907, Masaryk procura un programa práctico a su partido. La reforma electoral fué proclamada. Otra vez deportado. Tercer viaje de Masaryk a América en ocasión del Congreso internacional de los liberales en Boston. En el Parlamento intervino particularmente para impedir controversias entre los polacos y rusos y el profesor Wahr-mund, catedrático de la Universidad de Innsbruck, y víctima de una violenta persecución religiosa.

Entonces empezó el célebre proceso de Zagreb, donde fueron acusados del crimen de alta traición 53 serbios y croatas, en virtud de falsos documentos para justificar la anexión de Bosnia y Herzegovina. Masaryk asistió al proceso. En la comisión del Parlamento pidió Masaryk pruebas de la existencia del pretendido movimiento revolucionario yugoslavo, revelando las suplantaciones hechas. En virtud de su valiente campaña se suspendió la pena de muerte, los acusados fueron condenados a prisión forzada, y finalmente el proceso fué anulado.

exterior, ante todo cerciorarse del parecer de las potencias aliadas, a fin de poder obrar inspirándose en sus planes. Luego aprovechó la primera oportunidad para partir a los Países Bajos. Allí preparó un memorándum sobre la situación de la nación checa en Austria y de Austria en general, para que fuese remitido al ministro británico de Relaciones Exteriores y a los Gobiernos de Francia y de Rusia; era el primer programa por la independencia de los checos y eslovacos presentado a las potencias aliadas. El 18 de diciembre de 1914 dejó Masaryk Praga para no volver y se dirigió a Roma, donde entabló trato directo con los representantes de Yugoslavia, y también con los italianos, rusos, ingleses y franceses.

Luego fué a Ginebra. En marzo de 1915 envió a las Juntas de los checoslovacos residentes en el extranjero el plan de la acción revolucionaria, con el fin de conseguir la independencia política. A mediados de abril fué a París y Londres, donde presentó al ministro británico de Relaciones Exteriores el memorándum "Independent Bohemia", y de paso por París regresó a Ginebra.

El 4 de agosto de 1915 el Mando supremo del ejército austriaco le acusó de lesa majestad y de espionaje. En octubre de 1915 ofrecieron a Masaryk el profesorado de Historia y de Literatura eslavas en el King's College en Londres. El 14 de octubre de 1915, después de haber entrado los búlgaros en la guerra, fué publicada la Proclama del Comité Checo del exterior contra Austria-Hungría, firmado por todos los representantes de las colonias en el extranjero. A principios de febrero de 1916 llegó Masaryk a París; fué recibido por Briand, a quien explicó el plan de la destrucción de Austria. En París, convenido en acuerdo con sus colaboradores, se formó la institución central, Consejo Nacional Checoslovaco, cuyo presidente era. Al llegar a Londres la noticia, el 16 de marzo, de la revolución rusa del mes de mayo, envió al nuevo Gobierno ruso un telegrama en que acentúa el programa eslavo, pide la independencia para los checos y eslovacos, resolviéndose partir inmediatamente, para encargarse bajo el nuevo régimen de la organización del ejército y realizar el plan del transporte de mayores divisiones de tropas rusas a Francia.

Va luego a Petersburgo, y sin perder tiempo envía a Inglaterra (Times) informaciones, a fin de que los aliados no cuenten más con la participación de los rusos en la guerra (vió antes que nada la descomposición de la administración y del ejército, herencia del decaimiento zarista). El sentido de su acción era persuadir al Gobierno y el ejército ruso de que era absolutamente necesario romper Austria-Hungría y organizar un ejército checo independiente.

En Petersburgo escribe su obra "Nueva Europa", y además el programa del independiente Estado checoslovaco, desde el punto de vista sociológico y filosófico, como ese de la nueva organización de Europa.

Volvió a Rusia y durante seis días fué testigo de la revolución bolchevique en Petersburgo; tuvo que estar escondido en el Hotel Metropol, sitiado por los bolcheviques. Su deseo era lograr que el ejército checoslovaco saliera sano y salvo de Siberia. Escapó por Vladivostok y el Japón. Luego concentró en Washington toda la labor de propaganda y de política junto con la Asociación Nacional Checoslovaca.

En septiembre de 1918 Wilson publica la respuesta al Gobierno austrohúngaro, no aceptando las proposiciones de Andrászy, por haber reconocido de facto el Gobierno del Consejo Nacional Checoslovaco. Esto se debió a Masaryk. En octubre fué por fin la proclamación de independencia checoslovaca en Praga. Masaryk dejó Nueva York ya como presidente, electo unánimemente por la Junta revolucionaria nacional.

Llegaron días más tranquilos de consolidación. A ella consagró Masaryk todas sus fuerzas y experiencias, a fin de que el Estado resucitado afirmase su posición. Fué reelegido como presidente el 27 de mayo de 1920, y nuevamente en el 1927. En su función constitutiva dirige, en colaboración con Benes, la política exterior, recorriendo Italia, Austria, Francia, Inglaterra, Bélgica, Grecia, Palestina y Egipto.

En 1921 publica su libro "Sobre bolchevismo". Estimula la autonomía y responsabilidad de las minorías nacionales y la armoniosa coexistencia de las nacionalidades en el Estado. Su esfuerzo político por la libertad y el programa de presidente queda incluido en el libro "Revolución mundial". Resume en esta obra su doctrina de filosofía y política en la aplicación a los problemas de la acción mundial revolucionaria y a los deberes del Estado nuevo, cuyo origen describe y aprecia.

Ocupase desde 1925 de la nueva elaboración de la lógica concreta, presentando en ella sus conceptos filosóficos en sistemática integridad definitiva.

Próximamente:

La "estrella" sin alma



# ARTE

## Genard Lahuerta y Pedro Sánchez

En el gesto audaz con que irrumpen en nuestro mezquino campo artístico estos dos jóvenes pintores valencianos, tanto como la rebeldía vale y hay que admirar la conciencia. Sin ésta, aquélla no pasaría de ser una aspiración, un propósito. Pero lo que realmente cuaja en eficacia la actitud innovadora de estos artistas, es la responsabilidad, el sentido consciente de su arte, el hecho de que llegan a esa transformación de las viejas tradiciones sorollistas y valencianistas en una luz y una gracia nuevas, no por una simple apetencia vaga e imprecisa, sino merced a una convicción reciamente provista y asistida de todos los dones.

No hay, por tanto, snobismo fútil ni vaguedades aún no orientadas e inermes. Por el contrario, el arte de Pedro Sánchez y de Genard Lahuerta se impone, en ambos casos, por su propios valores intrínsecos, por la madurez ya lograda—prodigio e instinto—desde el primer balbuceo de su incipiente.

Por caminos distintos—Sánchez se inspira en una reencarnación poética de los mitos eternos, y Lahuerta aspira a una sublimación espiritual de lo real cotidiano—, ambos artistas llegan a una misma rotunda victoria de arte.

Lejos de las fáciles y mal aconsejadas improvisaciones, han dado, ante to-

do, a su arte el vigor y la fuerza de unas normas propias y bien regidas, único modo de dar a su libertad categoría estética.

No se trata, por tanto, y conviene aquí en estos momentos subrayar el hecho, de una postura pasajera o de un alarde exhibicionista. Nos hallamos ante un doble caso de consciente realidad innovadora y fecunda. Seguramente largas exégesis comentaristas y eruditas disquisiciones fijarán en su día la importancia capital de este acontecimiento. Porque, indudablemente, la exposición de obras de estos artistas en el Salón de *Heraldo de Madrid*, señala uno de esos pocos momentos en que la pintura española sacude su modorra, con desasimiento de la rutina y conscientemente, con dominio de sus exactas capacidades, se vuelve de cara al mundo. Adviértase que una vez más el impulso nos llega de la periferia, con algo de ese inquieto y suave vaivén mediterráneo.

Una brisa nueva, cargada de todos los especiosos efluvios crepitantes, hincha las velas del navío, rumbo a los mares nuevos. ¡Que los dos nautas intrépidos y conscientes—y en esas dos cualidades radica su fuerza—lleguen a feliz término para provecho suyo y de todos!



El marinero músico, por Genard Lahuerta.



La Virgen y Santa Ana, por Pedro Sánchez.

## Giorgio de Chirico y la Inteligencia sarcástica

“El acontecimiento más importante que se haya producido en la historia del arte de nuestros días, desde el advenimiento de Pablo Picasso, es el advenimiento de Giorgio de Chirico”, en opinión de Sacheverell Sitwell, el autor del “Arte barroco meridional”. Sitwell ve, en este último acontecimiento, un triunfo decidido de la tradición de Occidente. Juzguémoslo nosotros—en igual sentido, pero con mayor amplitud—como un triunfo de la Inteligencia.

Desde luego, para abrir boca, una definición. (En mis estudios teóricos, las definiciones, más que el papel de limitativo menú para el banquete que me prometo, representan el de licor aperitivo.) La definición siguiente: Giorgio de Chirico es, de todos los artistas conocidos en todo el mundo y hasta la fecha, el más radicalmente lejano al impresionismo. ¿No era la ambición dominante en éste la de “abrir las ventanas”? Pues Chirico no sólo cierra las ventanas—las ventanas que dan a la libre naturaleza, al venenoso Cosmos—, sino que enciende el velón de la erudición más rancia y libresca, para producir—en honor del Logos y blasfemia del Cosmos—pinturas infinitamente más apestosas a aceite que pudieron serlo todos los discursos de Demóstenes. Y, por otro lado, ¿no era constante designio impresionista “volverle las espaldas a los Museos”? Pues con Chirico, al que no quiere caldo, dos tazas. Al que no quiere Museo, desván de Museo.

\*\*\*

Demos un poco la vuelta. (También, cuando las definiciones son aperitivos, y tras de la definición-aperitivo, puede convenir entretenerse un poco y no negar lo suyo a la digresión-entremés, antes de hincar el diente en el plato fuerte del problema.) Preguntémosnos: ¿Qué posición corresponde más, en el campo de lo filosófico, a lo que, en lo artístico,

el Impresionismo significó? Pues ejemplo de retraso—la llamada Fenomenología. El Impresionismo, para pintores, vino a ser lo que podría llamar “Declaración de los derechos del Hombre y del Ciudadano” a beneficio de esta plebe espiritual constituida por las sensaciones fugitivas, elementos que no había dado valor el arte tradicional, enamorado no sólo del aspecto de las cosas, sino de lo que Poussin llamaba su “prospecto”, es decir, su racional, tectónica entidad. Pues igual el Impresionismo hizo con las sensaciones fugitivas, la Fenomenología ha ido hacer, entre los filósofos, con puras presentaciones de conciencia los desligados fenómenos, elevados ella a la categoría de objetos. El impresionista se va desalado tras de un gor de luz, olvidado de la consistencia sólida del sector de realidad sobre el que ese fulgor ha pasado: el fenómeno se echa a cazar como inestables mariposas los fugitivos y dispersos contenidos de conciencia, desatento a la estructura conceptual sobre la cual se asientan los ilegítimos fulgores.

Pues bien; si dentro de la pintura temporal un Bonnard, por ejemplo, es un fenomenólogo, Cézanne es un tónico, que nada quiere saber sino de aquello que no puede escapar (imitando a su modo al Santo Tomás una especie de Platón de la ascesis—tampoco quería “servir a señor si no pudiese morir”). Conocido es el truco de Cézanne que, al pintar flores, había en sustituir los modelos naturales demasiado cambiantes y transitorios por sus aspectos, como sujetos que escapan a la caducidad de todo lo vivo, por los delos de flores artificiales, donde los colores tienen, en el aire y la luz, mayor duración. Mais, elles finissent pour changer, les bongrosses!; no raba todavía, insaciable, el desatadizo maestro de Aix, en su infatigable de eternidad. Y parecía que, al



esto, se encontraba lo más lejos posible de los impresionistas, contra los cuales iniciaba su reacción—que todo el post-impresionismo ha continuado después—; tan lejos como está de un jugueteo fenomenológico el grave Platón de las Ideas inmortales.

Pero hay contra lo fugitivo, contra el fenómeno, contra la *impresión*, algo más vindicativo todavía, algo más adverso;

El elemento sensual y lírico del arte, perseguido así, así castigado, así intentado de exterminar, ¿no se vengará acaso oscuramente? Ni hay necesidad siquiera, para sospecharlo, de invocar teorías como la de la "censura" de Freud. Y no es únicamente en el dominio de Eros, pero también en el de Toibos y acaso en el mismo del abstracto Logos, donde la aspereza del cilicio sobre la



algo que ya no es un *reniego*, sino un *sarcasmo*. El señor de un minuto puede todavía reconocer, encima de la suya, la soberanía del señor de lo eterno, del señor que ya no se puede morir. Mas, ¿con qué ojos mirará el culto rendido al señor de un minuto pasado que, impiamente, el esfuerzo sacrilego trata de fijar en guisa de devoción de eternidad? ¿Cómo no sentirse humillado al ver convertirse en categoría aquello que fué considerado como anécdota, si ésta es una anécdota que se dijo muerta y sepultada en el pasado? Así, quien habla un vernáculo, un habla dialecta, quizá cederá ante el dominio de una lengua viva: pero, ¿y ante la tentativa de imposición de una "lengua muerta"?... Pues esta es la actitud estética de Giorgio de Chirico. Contra el Impresionismo resucita, más que los valores inmarcesibles de la eternidad, más que la categoría de lo clásico, la muerta anécdota del elasicismo. De la tradición clásica no le interesa el desnudo, sino el guardarropía. Ni se trata de cuerpos humanos ya, sino de cascos y corazas. O, si se quiere, más que del *mármol* puro, del inexpresivo *cartón*.

En la vileza vengadora del material, halla el espíritu nuevas razones de vindicación de soberanía. La sensualidad es perseguida así en sus últimas trincheras y su humillación y castigo son buscados en aquella superficie anecdótica, en aquella *epidermis* en que encontró su halago y placer. ¿No hemos dicho, en alguna ocasión, que el Cubismo había constituido, para el arte contemporáneo, una manera de "ejercicios espirituales"? Pues bien, aquí está algo más duro aún. Aquí está Giorgio de Chirico, aquí está el cilicio.

piel procura al descuidado los sueños más turbios.

Turbia es también la pintura de Giorgio de Chirico, de puro aséptica. El romanticismo, el impresionismo, la embriaguez, rechazados de la figuración con una rigurosa *voluntad de pedantería*, se refugian imprevistamente en la emoción sutil que cada uno de los lienzos y, sobre todo, su agrupamiento y sucesión proporcionan. Una especie de sorda sensación de pavor nos sobrecoge en presencia de toda esta erudición fría, de toda esta inteligencia sarcástica. El color ha sido censurado: en los cuadros del nuevo maestro italiano casi no han quedado más que el rosa y el negro, como en el *bijon de charme inattendu* de Baudelaire. Y el encanto se encuentra, aquí también, por inesperado que sea. Este rosa, a pesar de su severidad, ¡es tan voluptuoso! Este negro, por lo mismo que tan genérico, ¡dá tal escalofrío!

La literatura comparada, cuando se atreva a dar saltos de siglos, nos presentará de ello admirables ejemplos y precedentes. Lucano, después de todo, no está tan lejos de Edgar Poe. Y, si bien miramos, no poco de *Eureka* hay en la pintura de Chirico, a la vez que tanto, y tan aparente, de *La Farsalia*.

EUGENIO D'ORS

EL MEJOR LIBRO DEL MES  
"Cuando ya esté tranquilo"

DE  
EUGENIO D'ORS  
5 PESETAS. ENCUADERNADO, 6  
RENACIMIENTO  
Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (S. A.)  
Príncipe de Vergara, 42 y 44  
MADRID

## Tres pinturas catalanas recientes

¿De dónde vienen la certera intuición, la instintiva infalibilidad que, en ocasiones, parecen presidir a ciertas manifestaciones públicas, políticas inclusive, originadas en realidad por muy otros propósitos que los de una estricta justeza y hasta que los de una estricta justicia?... No falta valor significativo en el hecho de que, así como hace algunos años la modernidad de Cataluña estuviere representada en Madrid por *sus pintores*, que llamaron la atención de las gentes por una exposición conjunta, reunida en los salones del "Heraldo", hoy la representación de la Castilla moderna la hayan llevado a Cataluña *escritores*, más o menos profesionalmente especializados en el cultivo de la literatura. En efecto, como si ya la previsión de la concordia hubiese producido una cierta *división del trabajo*, aquí podemos presentar un plantel bastante florido de poetas, novelistas, ensayistas, en tanto que en el dominio de la pintura nos veríamos apurados en señalar más de un par de excepciones brillantes a un estado de esterilidad general, sobre todo en lo que concierne a la pintura dotada de algún acento moderno. Mientras tanto, en Cataluña ocurre exacta, simétricamente, lo contrario.

A ver cuándo podrían escribirse para comentar la obra reciente de tres pintores españoles de fuera de Cataluña unas notas que vinieran a juntar, como en ésta se juntan, tres nombres del relieve que tienen los de Joaquín Sunyer, Joan Miró, Francisco Domingo. Por

de un Chesterton de allí... Y, dentro de una estética de vanguardia, ¿qué apellidos literarios corresponderían a la que, para la pintura universal, significa Miró? El pobre Selvet-Papasest no sería. Y nada digamos de la representación excelente y fidelísima que de la modalidad más nueva, la de reconciliación artística entre la estructura y la apariencia—entre la Razón y los Sentidos—, la que se ha llamado "Pascua del Arte", Francisco Domingo nos da. Ello más bien correspondería a la que, dentro de la vida literaria de la corte, significa una prosa rehumanizada, como la de nuestro amigo Benjamín Jarnés.

Sunyer, Miró, Domingo, aparecen así a nuestros ojos como expresión de tres momentos, a la vez que dan testimonio de la fecundidad de una escuela local, con cuyo florecimiento nada hoy en la Península podría competir. Es una buena fortuna que la actualidad nos permita reunirlos con ocasión o pretextos de obras recientes. El maestro de Sitges madura las suyas en el recogimiento de la propia madurez; ahora, de unas cuantas de ellas, ha tenido una exposición en Barcelona; esta exposición hubiera constituido un gran éxito si hubiera encontrado, siquiera, un crítico. Juan Miró se ha proporcionado en esto más facilidades y condiciones más propicias porque ha dejado su tierra por París; y en París es casi el profeta del grupo de los que se llaman "surrealistas", y al cual y a su clientela lleva el traveso catalán de asombro en asombro, reprodu-



otra parte, ¿qué escritor podría encontrarse, en la producción catalana de última hora, que reprodujera en su obra el interés de la evolución de una figura central en el arte, como Joaquín Sunyer la de Paul Cézanne? Como no nos referiremos a Francisco Pujols, que tiene mucho

ciendo así, en lo que a lo profesional se refiere, el riesgo y ventura de Picasso. La Galerie Pierre, de la rue des Beaux-Arts, es su feudo, y allí tiene ahora abierta una exposición singular, con sólo nueve obras, con la etiqueta *Oeuvres récentes*, de alguna de las cuales daría

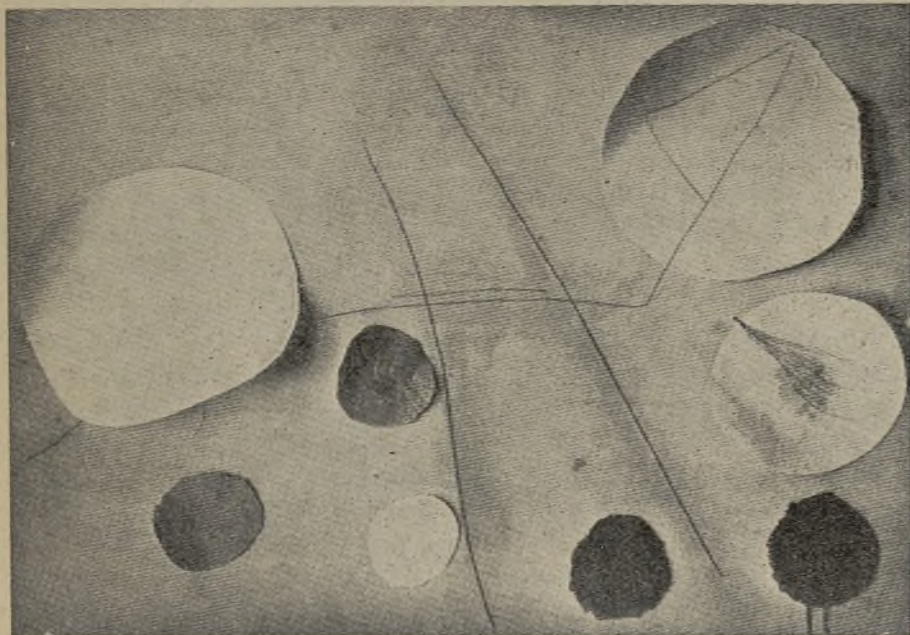


diffícilmente idea de contenido el rótulo con que figura en el Catálogo—rótulo imprevisible: *Portrait de la mistress Mills en 1750, Portrait de la Fornarine o Portrait de la reine Louise de Prusse*, por ejemplo...

En cuanto al tercero de los citados pintores,

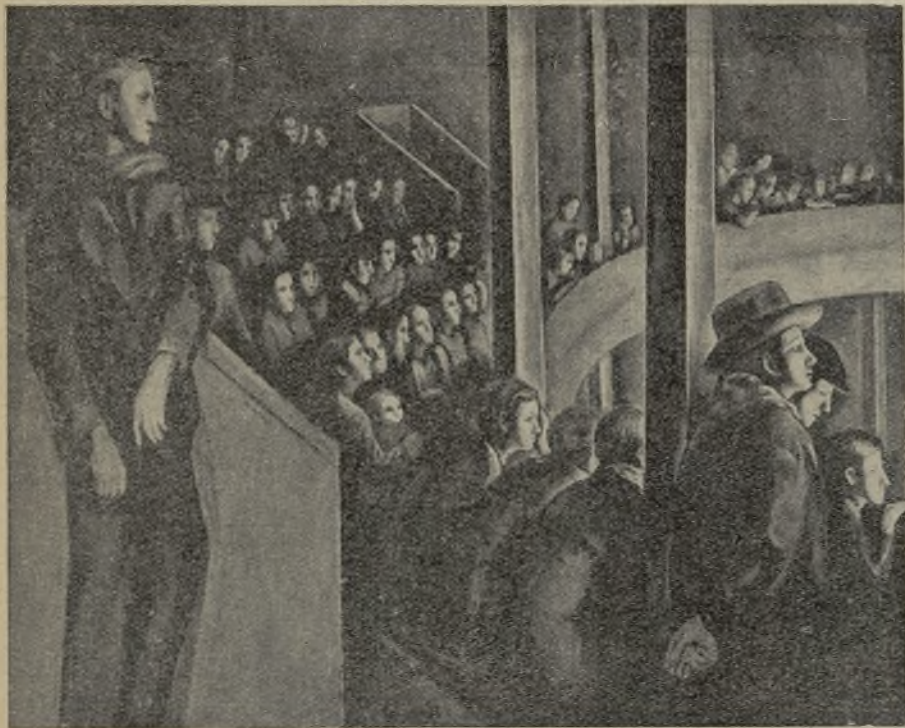
tunadamente para ella, el carácter es, en la obra de Domingo, honradamente nulo: un descontento afirmaba que en ella se representa la dificultad que hay para llevar al teatro a los miembros de una familia numerosa.

Contemplemos estos tres maestros escogidos



Francisco Domingo, en París vive también y en cierta oscuridad se prepara. Se prepara a la difícil y última obra, con el público en el paraíso de su teatro, prueba de que esta preparación no ha tomado precisamente el vulgar camino de la comodidad. Como sus hermanos en el clasicismo nuevo, Domingo, con su pintura, no quiere hacer trampas. Tradicional, ni siquiera hace ascos a los elementos menos laudables de la tradición. No se priva,

del arte catalán contemporáneo. Y, si fuera de Cataluña puede tomarse lección de ellos (lección de dignidad, por parte de los artistas; lección de su significado, uno y trino, por parte de críticos y amadores), tanto mejor... No es que parezca mal la actual división del trabajo, que da a Madrid los mejores escritores; a Barcelona, los mejores artistas peninsulares. Pero bueno sería prevenirse, procurando tener cada cual un equipo pasable en cada orden de cosas,



por ejemplo, en esta tela, de dar cierta entrada al anecdotismo literario. Y esto, por la hoy menos usada de las puertas: por la del sentimiento, no ya por la del carácter. Afor-

por si el día menos pensado la Discordia le da de nuevo su faz amarilla.

MONITOR

## JOSEFINA BÁKER

### Adioses en cuerda de incredulidad

#### PRIMER ADIÓS

Vedla: cuando nadie lo crea, Josefina Báker renacerá de su mismo color. Renacerá para apegarse de nuevo a las entrañas del mundo por ella inventado. Acaso, descubierto. Entonces será su verdadero día, su momento verdadero. Y lo efímero—lo que los públicos la quisieron regalar: una gloria efímera—

rebotará para siempre en su carne. A cuatro pies se habrá jugado su catalogación eterna. A cuatro pies la habrá ganado.

Pero ahora hay quienes aseguran que ha llegado la ocasión de decirle adiós, un adiós impregnado de melancolía por lo que fué y por lo que ha venido a recordarnos. Y también por lo que no la dejan ser delante de nosotros.

Lo que ha sido. Lo que nos recuerda... Por todo, ¡adiós!

Coleccionista de países, al empezar la ausencia en su exclusivismo de París, colocará la carta del nuestro en su álbum. Con privilegio. Como dada por adivinadora en rito trascendente. Adivinadora cuyo dedo marca—la baraja arroja la ventura—rumbos insospechados, sucesivas afirmaciones y aun una resonancia mayor.

Ruido, ruido, en fin, para Josefina Báker. Ruido que hoy quiebran las multitudes en los escenarios para volverse al pretérito, así como lo quebrarán mañana para mirar al porvenir. Ruido despreocupado, que ahogan los adioses; pero que se oye dentro del corazón. Los adioses de los que dicen adiós por decirlo. Y porque los formas, no fórmulas, de un arte representativo y distinto les acaban de defraudar. (Ocurre siempre: el hilo de lo auténtico esquiva la vista de los que nunca lo vieron; pero fingían atisbarlo en las algarabías de la moda.)

Sin embargo, nuestros adioses, digo, los míos únicamente—no sé por qué estoy escribiendo en plural—, van a unirse a los que lanza la multitud.

Mis adioses en cuerda de incredulidad.

Adioses de ida y vuelta para la mujer que marcha velozmente sobre el mundo que fuerza su máquina.

#### SEGUNDO ADIÓS

Una vez era una dulce niña. Una dulce niña negra que se puso a bailar. Otra vez era una dulce niña negra que cantó una canción.

Josefina Báker, niña negra. Josefina en las tablas de París. Pero ella, con su primitivismo y con su coro de mundanas desnudeces rubias, se pegaba a las entrañas de su mundo de tierra caliente, de sangre caliente y de caliente sol.

Era eso: la tierra. La llamada a su fuego. Y el odio—todo en el baile—a una civilización que se empezaba a cansar. Desnuda aparecía cada noche, con piruetas increíbles y con ademanes trágicos, que se rompían en estallidos de humor.

Las gentes nuevas, ansiosas de nuevos horizontes, debieron tomarla por bandera, y en alguna ocasión la tomaron, ciertamente. Lo agrio, lo duro, lo agresivo, iba en la negrura de la dulce niña que se puso a bailar. Era lo que necesitaban los hombres que irrumpían en los ruidos de lucha. Los hombres que querían literatizar de modo diferente, que querían imponer normas arquitectónicas y musicales, que querían pintar con los ojos cerrados y con el pincel afilado, para producir heridas profundas. Josefina Báker era una afirmación de la impuesto por la postguerra a golpes de talento y de espíritu combativo y demoleador.

Era todo eso, todo eso—hay que repetirlo muchas veces—. Lo primitivo, negro, que ella traía, daba la mano a nuestro primitivo "jondo" y a lo primitivo "bolchevik". Y al mismo tiempo, era Josefina Báker. Detrás de la gran revista, con sus resabios, estaban su forma, su línea, su esencialidad. Acaso impensadas, inconscientes, pero purísimas, llenas de matices diferenciadores, que anularían las imitaciones, aunque éstas, en su aparato externo, pareciesen encontrar la superación.

La dulce niña negra introducía un arte, una moda. Y una etapa efímera. Pero firmaba un momento, un momento vital. Y firmaba, no en página blanca, de hielo, sino en el aire cargado de gritos revolucionadores, destinado a demoler viejos edificios contruados en el duermevela de una época en franca huida, en franca debilidad.

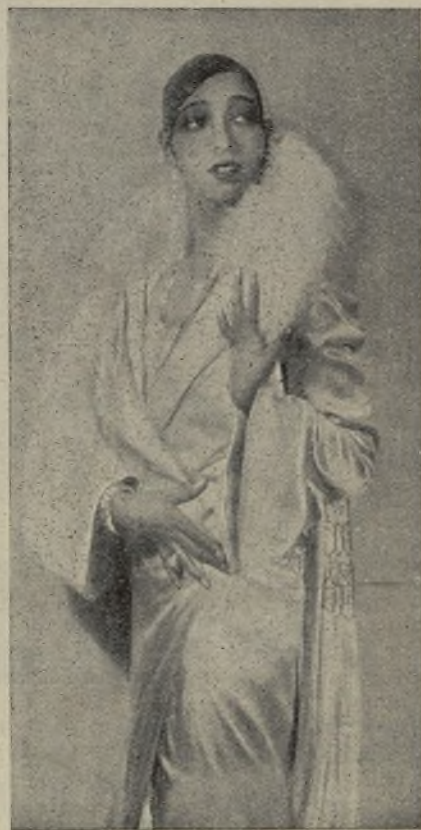
Y ahora, hay que despedirse. ¿Será necesario? La dulce niña negra va a cantar su última canción.

Va a cantarla. Agitemos el pañuelo. ¿Por qué la imposición de que agitemos el pañuelo? Debe ser tan triste oír una última canción.

#### TERCER ADIÓS

Pero la carta de la adivinadora tiene un secreto. Josefina Báker lo sabe. Un secreto de voz. Por eso se ha vestido la niña casi de española para cantar. ¿Dónde las bananas? ¿Dónde su propia caricatura? De la canción van brotando los colores de la carta: fuerte amarillo, fuerte rojo y un azul fuerte, como el día que se puso a bailar. Ellos admiran al color negro, lo comprenden y saben que de ese negro color renacerá Josefina Báker en el crítico instante en que nadie lo crea.

Los caminos se cruzan, se enredan; pero quienes los trazaron sabrán caminar siempre por ellos. Josefina acaso sueñe, acaso recuerde... Ella hubiese querido entonces, cuando verdaderamente fué dulce niña, un papá ricamen-



te vestido de portero de hotel. Y más adelante hubiese deseado una vida libre como en las danzas en que se le fugaban los pies, y luego, tal vez, hubiese ansiado ser blanca y tener un novio blanco que la llevase al "dancing". Pero era negra y sólo poseía el mundo, un mundo de luces de ciudades que avasallar con aquel a cuyas entrañas ella se apegaba.

Así trazó el camino, el camino que después había de enmarañarse con otros recién traídos, recién frescos o recién desempolvados de tanto pisar.

Pero Josefina sabe encontrar sus mismas huellas, y que ellas le sirvan constantemente de trampolín. Sus huellas: firmas, a cuatro manos, para ganar su catalogación eterna.

Por ahora, ¡adiós!

MIGUEL PEREZ FERRERO

Nota.—A su regreso a España dentro de quince días, LA GACETA LITERARIA le ofrecerá una cena de intimidad amistosa.

#### En breve:

Mujeres extraordinarias  
por Cristóbal de Castro



## POSTALES IBERICAS

### Poliorama atlántico

La Rosa de los Vientos, 1930.—Los jóvenes que el 1927 dimos en la idea de lanzar al público unas páginas que fueran índice de la aportación canaria al movimiento intelectual y estético del novecientos, recogimos en nuestra trayectoria de cinco números publicaciones opuestas y distantes. De un lado—del lado de acá—, el público insular, para quien iba dirigida principalmente nuestra revista, o pone su falso pensamiento regional—de anecdota regional—a la aparente desregionalización de nuestra obra. Aparente huida regional para ojos ciegos a toda visión interior. Porque el sentimiento y la emoción del paisaje, el íntimo latido de comprensión con lo contemplado, mar o tierra, no ha escapado en la producción creadora o crítica de esta nueva generación canaria. Y del otro lado—del lado de otros continentes—, voces acogedoras reciben nuestra obra con claras sonoridades de aceptación y júbilo.

Los jóvenes que en 1927 lanzamos al público las páginas de *La Rosa de los Vientos* volvemos, en días de 1930, al intento de una nueva salida. Sin manifiestos anunciadores. Sin preparar—ni aceptar—batallas inútiles en campos de indiferencia. Sino—sencillamente—mostrando en silencio la aportación de los nuevos obreros intelectuales de las islas. Y marcando claramente la unión de nuestra ruta de ahora con la ruta anterior de nuestros más cercanos antecedentes canarios. Así:

Después de Alonso Quesada, presentado en Francia, en 1924, por Valery Larbaud, con otros jóvenes escritores españoles—Damaso Alonso, José Bergamín, Rogelio Buendía, Juan Chabás, Gerardo Diego, Antonio Espina, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Antonio Marichalar, Adolfo Salazar, Pedro Salinas y Fernando Vela—. Después de Claudio de la Torre. En 1927, *La Rosa de los Vientos*: Josefina de la Torre, Agustín Espinosa, Juan Manuel Trujillo, Ernesto Pestana Nobrega, Juan Rodríguez Doreste, Agustín Miranda.

Que hoy, de nuevo ante el público, es preciso una exposición exacta—de luces y oscuridades—, que indique y defina cercanías y ausencias.

Lancelot, 28°-7°.—He aquí una prueba de lo que decimos. En Agustín Espinosa, nuevo descubridor de una isla atlántica. En el reciente libro de Espinosa, *Lancelot*, 28°-7° (Ediciones Alfa. Madrid.)

Agustín Espinosa—verdadero animador de *La Rosa de los Vientos*—, después de limpiar el sentimiento literario de su isla, despojándolo de todo externo recargo de "pintoresquismo", después de buscar el palpitante de la tierra por el único camino cierto para encontrarlo—verdaderamente—poéticamente—, camino del Romancero de Canarias, se adentra en tierras de Lanzarote. Y cuando deja la isla para llevar sus vacaciones a Madrid, lleva también consigo las cuartillas de la geografía efectiva de Lanzarote.

Otra vez Espinosa ha logrado descubrir el íntimo latido de una isla. De tanto meterse en ella limpiamente ha llegado a respirar con facilidad su clima poético. Y se ha encontrado al momento con Lancelot. Y con camellos con sables. Y con palmeras deportistas. Y con el bizantinismo de las chimeneas de Tinajo.

Y rompe el aislamiento de Lanzarote. Incorporando a Lancelot—pura geografía poética—al mapa universal de la literatura.

Una Exposición.—1930 empieza su vida artística con una exhibición de obras de Alvaro Fariña, pintor canario que llega de París. En el catálogo de esta exposición escribi:

"Existe en pintura alguna fórmula exacta que dé productos que puedan etiquetarse con el rótulo de "moderno"? Si en arte valieran las recetas, la que contuviera la fórmula de la nueva pintura no indicaría caminos encendidos de color, ni marcaría direcciones hacia la conquista de la forma. Que por cualquiera de estos dos caminos, indistintamente, puede llegarse al arribo de un arte nuevo. Indicaría, como única condición necesaria, la simplicidad de valores. Alvaro Fariña sabe utilizar en sus cuadros los elementos precisos para la obra.

Hay en toda la producción de Alvaro Fariña un sentimiento musical de la pintura. Viendo sus cuadros, nos parece natural que este pintor sea—también—un guitarrista. Sus ojos no saben posarse en lo material, no buscan los objetos para descansar en ellos, sino que se complacen en un vuelo por entre luminosidades colorísticas. Por eso, no lleva a sus lienzos puras formas de guitarra, que es lo que le basta a un estructuralista para componer un cuadro, sino las vibraciones, el

estremecimiento de sus cuerdas. Alvaro Fariña es un nuevo desenterrador del impresionismo."

ERNESTO PESTANA NOBREGA

Isla de Tenerife.

### Sevilla

#### Martín S. Noel en la Universidad

Más de un edificio ha dejado en Sevilla el arquitecto, el escritor, el conferenciante, el investigador, el enviado y el amigo argentino. Algun edificio, además del magnífico pabellón, cuya fábrica levanta la armonía gallarda de su alianza indoeuropea entre las frondas del parque, junto a las aguas del famoso Guadalquivir.

Un edificio de estos, que yo añado a la obra concreta del pabellón argentino, es la serie de conferencias pronunciadas recientemente en el Aula Maxima de la Universidad sevillana, inaugurando con el mejor estreno la cátedra nueva, dotada por la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado.

En pocas clases, Martín S. Noel ha dado el firme y el trazado de lo que debe ser en esencia y adjetivación esta cátedra de Historia del Arte Colonial.

En prelación de sus conferencias, el profesor argentino subrayó la oportunidad de la creación de esta cátedra, que viene a fundar un organismo estable de vasta proyección y de alta significación cultural y política.

La técnica, y la galanura también—la plástica pudiera decir—, de la palabra de Martín S. Noel levantaron en pocos días este nuevo edificio. Y fueron materiales de construcción el rico aluvión de citas documentales y eruditas, las semillas ganadas al tiempo por la minuciosa colecta en viejos archivos y antiguos monumentos; la inteligente labor de investigación sobre el documento plástico y el histórico, y la cultura, en fin, de Noel, viajero infatigable y de fina percepción atenta, que buscó por América y España tal suma y conjunto de piedras y formas, pretendiendo la argamasa y el nexo del arte nacional y ultramarino.

Todo esto, separado y junto—unidad, variedad y armonía, belleza y utilidad total—, fueron las ocho conferencias que dió en la Universidad sevillana Martín S. Noel, que así labora, del modo más eficiente, por la tangibilidad y concreción de ese tópico de los lazos raciales, cantado líricamente en todos los banquetes que atravesaron las fiestas de la Exposición Iberoamericana.

Al lado de las obras arquitectónicas que constelan la maravilla del parque de María Luisa, quedará siempre este edificio conceptual que levantó a la cordialidad del arte de dos continentes el ilustre argentino.

\*\*\*

Fueron las conferencias como un útil y valioso libro ilustrado con las numerosas diapositivas que el profesor mostró para mejor aserto de sus teorías.

El índice y sumario de este admirable libro:

Fuentes documentales de la arquitectura virreinal.—Origen y estructuración de las futuras investigaciones.—Otros aspectos de la información histórica.—Estratificación de la cultura hispanoamericana en sus dos núcleos fundamentales: el hispanoazteca y el hispanoquechua.—El arte precolombino.—En el Perú y en el altiplano andino.—Sus proyecciones y trayectorias.—Antecedentes de la fusión hispanoindígena.—Artistas españoles en América y su relación con los principales maestros de la Península.—La arquitectura de fusión.—El arte iberoandino: Quito y Cuzco.—En el antiguo virreinato del Perú, Chile y la Argentina.—Postera influencia del barroco andaluz en la arquitectura de la Pampa.—Comentario de algunos documentos del Archivo de Indias.—Resumen del curso.

\*\*\*

Y he aquí que Martín S. Noel, como el cincel un tiempo sobre los edificios coloniales e hispánicos, enlazó motivos argentinos y sevillanos, por la virtud cordial de su arte y su persona; y he aquí que, además de esos dos edificios que digo, queda en la ciudad una alta torre virtual que elevaron a la vez el cariño de Noel a Sevilla y el cariño de Sevilla al arquitecto, que dejó para muestra de sus finezas un pabellón en el parque y un curso en la Universidad.

ANTONIO NÚÑEZ DE HERRERA

## POSTALES INTERNACIONALES

### Occitania

La revista *Oc* comienza a publicar las respuestas a su encuesta sobre el porvenir de la lengua occitana—¿Continuará disolviéndose en una polvareda de dialectos, subdialectos y variedades de subdialectos? ¿Se unificará gracias a la adopción unánime de un dialecto tipo? ¿Se dividirá en seis o siete grandes dialectos literarios, que una ortografía uniforme haría inteligibles a todos los letrados de Occitania? ¿Es deseable la unificación? ¿Es posible? ¿A qué usos debe aplicarse la lengua de Oc?—. Las primeras opiniones parecen favorables a la unificación y el porvenir halagüeño de esta lengua modernizada con los neologismos técnicos necesarios.

\*\*\*

El Teatro Provençal—cuya creación fué decidida por iniciativa del felibre Paul Giran en el Congreso Provençal de Cannes, el pasado septiembre—, va a comenzar sus primeras representaciones con la tragedia rústica *Lou Pan dou Pecat*, del dramaturgo avinonés Teodoro Aubanel. El objeto de las representaciones provenzales es llevar a las capas populares de la población el conocimiento del felibrige, reservado hasta ahora a una minoría literaria.

### Checoslovaquia

#### Bôzena Nêmcová.—Una vida de dolor y una vida idealista

Bozena Nêmcová fué una de esas mujeres que parecen haber nacido para experimentar todas las miserias humanas. El hambre, las privaciones y el desamor fueron los compañeros de su vida, y, sin embargo, su espíritu daba los frutos más soñadores que se pueden concebir. Nadie como ella para idealizar el dolor propio y poetizar la pobreza de las gentes que le rodeaban. Su obra, inspirada en las costumbres de los campesinos y aldeanos de su país, refleja una sensibilidad piadosa que sabe hallar belleza donde debieran brotar lágrimas.

Muy joven todavía contrajo matrimonio llevada por la necesidad de aligerar las cargas de sus padres; pero su nuevo estado sólo le trajo sinsabores y tristezas. Su marido, modesto empleado del Estado, no podía atender a las necesidades de sus hijos, teniendo Bozena que suplir esta deficiencia con su literatura. Pero las letras son ingratas y no siempre remedian los males del estómago. "Hoy no puedo escribir—decía en una carta de 1854—porque no me alcanza el dinero para proporcionarme cuartillas... Si estuviera sola, poco me importaría esta vida de estudiante, con tal de aplacar un poco el hambre; pero debiendo procurar por la manutención de tantas bocas, veo la situación muy desconsoladora..."

Esta madre que no podía dar a sus hijos el pan que apetecían, dió en cambio al pueblo checo el más sabroso manjar espiritual. Sus primeras producciones poéticas fueron para estimular a las mujeres de su raza y hacerlas sentir el amor de la patria, tan entibiado por los largos siglos de dominación austriaca: "Zemám českým" (A las mujeres checas), "Slavné ráno" (La mañana gloriosa), "Moje vlast" (Mi patria), son cantos de enaltecimiento patriótico. A los niños, que como madre sabía amar, les dedica una serie de cuentos encantados tomados de la inspiración popular: "O zlatén kolovrátku" (La rueda dorada), "O Popelce" (La cenicienta), "O dvanácti měsíčkách" (Las doce lunas), "Súl nad zlato" (Más vale la sal que el oro). En todos ellos el hada, los ángeles o los príncipes, protegen a la niña buena perseguida por los lobos o por los perversos.

Las persecuciones políticas de que fué objeto su esposo obligaron a la familia a ir de un lado a otro, lo que sirvió a Bozena para estudiar de cerca los distintos pueblos que habitan su país, y así se ven desfilar por sus obras los campesinos checos y eslovacos, los montañeses, los moradores de los bosques o de los suburbios.

Durante su vida se esforzó por despertar el alma femenina de sus compatriotas, y a ellas les consagra lo más selecto de su producción, en "Baruska" (Bárbara), "Sestry" (Las Hermanas), triste historia de una joven seducida; "Divá Bárá" (Bárbara la furiosa), narración de una aldeana a quien la adversidad y la miseria le hacen perder la razón; "Karla" (Carlota), peripecias de un muchacho que su madre hace pasar por niña para librarle del servicio militar. Obras que ponen de manifiesto las torturas a que están sometidas las mujeres en una sociedad egoístamente creada por el hombre.

Pero donde sobresale la pluma de Bozena Nêmcová es en la novela de costumbres. En este género nos ha dejado su obra maestra "Babicka" (La Abuela), en la que, en torno a la apacible figura de la viejecita, hace revivir la autora los recuerdos de su infancia. Esta novela, que podría considerarse como prototipo de realismo, dista mucho de ser realista, pues la autora ha puesto en los personajes y en las costumbres tanta belleza, ha idealizado a tal extremo el ambiente, que bien pudiera creerse una fantasía romántica. Más verdad se encuentra en "Pohorská vesnice" (La aldea al pie de las montañas), libro que la autora prefiere entre los suyos, y en el que estudia diversas clases sociales de la región de Sumava, destacándose entre ellos el tipo del "drotari" o vagabundo que hace armazones de alambre para proteger las vajillas (en francés "tréfileur").

Los contrastes que la sociedad ofrece entre ricos y pobres, amargan el corazón de la escritora, que pretende vencer esta diferencia en "V zámku a podzámci" (En el castillo y debajo del castillo), obra de doble mentalidad y en la que el pobre no puede concebir al rico ni éste aceptar a aquél. Asimismo nos ha dejado su propia biografía, "Ctyri doby" (Cuatro épocas), si bien en numerosas de sus obras la encontramos bajo el nombre de Bárbara, que es en realidad su nombre propio.

De Bozena Nêmcová han sido traducidos al español por el Dr. Slaby, "La Abuela" y una selección de sus "Cuentos y leyendas nacionales"; estas mismas obras están traducidas al catalán por Rodolfo Slaby. Sería de desear ver aumentar tan reducida lista por algunas de sus obras más significativas.

GINÉS GANGA

Praga, febrero 1930.

NOTA SOBRE EL NOMBRE VENCESLAO.—Todos los que escribimos para el público somos deudores a la sana intervención del corrector de imprenta. Sin él, muchos prestigios perderían su brillo. Pero es el caso que en uno de mis artículos se me ha escrito Venceslao con este signo W, que en España llamamos doble V. Y esta rectificación, acorde con la Academia, me impulsa a estribir esta nota.

De todas las lenguas latinas, sólo el español escribe Venceslao con W, a pesar de que en nuestro alfabeto no figura esta letra. San Venceslao fué un duque de Bohemia, y su nombre en checo es Václav, pues en checo tampoco existe la W. Al dominar los germanos este país, escribieron el Santo Patrón de los checos con la V alemana, o sea Wenzel, de donde los españoles, grandes conocedores del alemán, han sacado Venceslao.

Nosotros escribimos hace tiempo a Fernández Flórez haciéndole observar la falta que cometía en su ortografía, y el ilustre humorista, cuando vino a Praga, pudo comprobarlo, pero le pareció más elegante esa letra porteril, ¡allá él! Nosotros nos permitimos preguntarle al autor de "Las siete columnas" qué hubiera pensado si Blasco Ibáñez se hubiese firmado Wicente.

G. G.

### Italia

Se anuncia como novedad inminente "Sudor y Sangre", de Guglielmo Ferrero. Evocación histórica y psicológica de la penetración italiana en Etiopía.

Luigi Pirandello publicará en seguida "Como tú quieras", producción escénica del teatro "Filo-drammatici", de Milán.

Apareció recientemente "Narraciones con los labios pintados", de Marinetti. Según la Prensa de Italia, libro "electrizante".

"Pegaso" publica en su número de marzo unas notas sobre España. Y sobre el arte popular. De Umberto Morra.



# Gaceta Americana

El Instituto Hispano-Cubano de Historia de América en Sevilla

## Una entrevista con José María Ots, su Director técnico

El "taxi" se desliza por la Gran Vía sevillana. Nos lleva a entrevistarnos con el joven catedrático de Historia del Derecho, de la Universidad Hispalense, José María Ots y Capdequí—probado legionario de la legión de Altamira—Director técnico de estudios del Instituto Hispano-Cubano de Historia de América.

La Prensa diaria de Madrid y Sevilla, las Revistas históricas de España y América, han dado ya algunas noticias de la nueva institución cultural. En los escaparates de las librerías se ve ahora, bajo el "Acaba de aparecer", un nuevo volumen—el VII—de la "Colección de Documentos inéditos para la historia de Hispanoamérica", que edita la C. I. A. P., cuya cubierta lleva estos epígrafes: "Publicaciones del Instituto Hispano-Cubano de Historia de América.—Catálogo de los fondos cubanos del Archivo de Indias. Tomo I, volumen I.—Consultas y Decretos. 1664-1783." La antena de LA GACETA LITERARIA va a captar esta onda.

Pasa el "taxi" frente al Potosí documental, digna presa para cien Gallardos, que es el Archivo de Indias. Puerta de Jerez—Campana de la Sevilla futura. Palacio de San Telmo—remembranzas náuticas. El río. Mástiles, chimeneas, velas. Y al pie de la Torre del Oro despedimos el "taxi",

de Cuba, por alzarse en ella el Instituto de que nos ocupamos.

Hemos cruzado ya el "río Grande", y apenas saltamos de la barca a tierra estamos enfrentados con una lápida que nos habla así:

EL DIA 10 DE AGOSTO DE 1519 SALIERON DE ESTA MARGEN/ DEL GVADALQVIVIR Y SITIO LLAMADO PVERTO DE MVLAS LAS NAVES / "TRINIDAD", "SAN ANTONIO", "CONCEPCION", "SANTIAGO" Y "SANTA MARIA DE LA VICTORIA", / REGIDAS POR HERNANDO DE MAGALLANES, CON EL INTENTO DE HALLAR EL ESTRECHO / QUE PONIA EN COMVNICACION EL MAR DEL SVR CON EL MAR DEL NORTE. / EL DIA 8 DE SEPTIEMBRE DE 1522, LOGRADO AQVEL GRANDIOSO EMPEÑO, LA "SANTA MARIA DE LA VICTORIA", GOBERNADA POR JUAN SEBASTIAN DEL CANO, / REGRESO, SOLA Y MALTRECHA, A LA MISMA MARGEN, EN EL MISMO PVERTO, / DESPUES DE HABER DADO POR PRIMERA VEZ LA VUELTA AL MVNDO. / ¡GLORIA PERDVRABLE A LOS VALEROSOS NAVTAS QUE CORONAN LA MAS PORTENTOSA EMPRESA DE LA RAZA ESPAÑOLA!



por abreviar y por hacer algo que muy pronto no podremos hacer: cruzar el río en la pequeña barca de pasaje que pone en comunicación con Sevilla las hoy afueras de Triana por el mediodía. Ya el puente de San Telmo ha cerrado la curva de sus dos arcos laterales, pronto quedará tendido el tercero, y sobre el puente terminado irrumpirá el tráfico, mientras va surgiendo el ensanche de Los Remedios, soldando a la vieja Triana, alfarera y marinera, otra nueva de dinámico urbanismo, cuyo nudo será esa plaza, rotulada ya

LA CIUDAD DE SEVILLA LES ERIGE ESTE MARMOL, / PROMESA DE OTRO MAS DIGNO MONUMENTO.—12 DE OCTVRE DE MCMXIX.

Al terminar de leerla, sentimos todo el ridículo de nuestra situación al tomar tierra, tras un viaje (!) desde la Torre del Oro, en esta orilla, alfa y omega de circunnavegaciones planetarias, puerto de nautas que desfloraban océanos y ensanchaban ecúmenes.

El mármol que nos sugiere esta re-

flexión, está embutido en uno de los blancos hastiales del crucero del ex convento de Carmelitas Descalzos de Los Remedios, sede hoy del Instituto Hispano-Cubano.

Rodeamos el edificio, en el que se percibe a primera vista una reciente restauración, inteligente y cuidada. Traspuesta la cancela, un pequeño compás. Al fondo, las líneas severas de una portada post-herreriana, animadas por detalles del más fino barroco. En la hornacina que timbra la puerta, un busto: Fray Bartolomé de las Casas. La efigie en bronce del fogoso dominico, honra la firma que lleva en el plinto: la del joven artista Pepe Lafita, cuyo arte tiene tan limpio *pedigree* renacentista.

Amablemente acompañados por el Director, hemos recorrido el edificio: amplias galerías, salas, pequeños cuartos de trabajo, un gran estudio con deliciosas vistas—a un lado, tras el río, el panorama de Sevilla, como una litografía romántica; al otro la vega de Triana—; amplio salón de conferencias en la que fué iglesia. Obras de arte, muebles antiguos del mejor estilo. Y todo severo, entonado, sobrio. Se sigue advirtiendo siempre la mano de un animador de la más exquisita sensibilidad histórica y el mejor gusto artístico.

Estamos ya en el despacho de la Dirección y empieza el interrogatorio:

—¿...?

—Don Rafael González-Abreu es la persona por quien usted pregunta. A él se debe la idea de crear esta institución, la adquisición y salvación de esta hermosa fábrica, tan evocadora por tantos conceptos, y su restauración y adecuación para que sirviera así de sede—de tan hermoso abolengo indiano—al Instituto, y la dotación amplia que permita desarrollar el programa trazado.

—¿...?

—Por nacimiento, sí; español de América, pues española era entonces Cuba. De nacionalidad, cubano, y sevillano de adopción, ya que en esta Universidad estudiara y aquí han transcurrido muchos años de su vida.

—¿...?

—Cuida con cariño su obra, como miembro de la Junta de Patronato, en la que le acompañan el decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, don José de Castro, que honra su rancia solera intelectual—es hijo de don Federico—, y el Notario don Juan Díaz del Moral, de tan vivas inquietudes intelectuales.

—¿...?

—Sí; fui llamado cuando el Instituto dió principio a sus tareas, para ocupar la Dirección técnica de estudios. Llamamiento que, además de honrarme, satisface mi vocación permitiéndome seguir cultivando mi especialidad.

—¿...?

—Sí, monografías de Derecho indiano; pero no hablemos de eso. Le hablaré de mis colaboradores. Gente joven, trabajadora. Técnicos. José de la Peña, Juan Tamayo, Luis Jiménez Placer. Los tres del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Los tres trabajan para el Instituto en el Archivo de Indias, a cuya

plantilla pertenecen los dos últimos, José Hernández y Antonio Muro, Licenciados en Historia y Auxiliar el primero de la Facultad sevillana de Filosofía y Letras. Trabajan en el Archivo de Protocolos. Fuera de Sevilla, en Córdoba, cuenta el Instituto con la valiosa cooperación de don José de la Torre y del Cerro, también funcionario del Cuerpo de Archiveros, que viene trabajando en los de aquella provincia.

—¿...?

—Queremos hacer historia de América, dedicando especial atención a Cuba. Lo que nos importa sobre todo es hacerla de una manera seria, disciplinada, metódica. Si la ciencia histórica sufre con más intensidad que otra ninguna la plaga del aficionado, creo que es en este campo de la historia de América donde la epidemia se presenta con caracteres más agudos. Para ellos dejamos el "descubrimiento sensacional" del documento "rigurosamente inédito".

—¿...?

—Lo primero era hacer un recuento de los utensilios de trabajo con que se cuenta al presente en Sevilla en nuestro campo. Para ello se han hecho papeletas de las obras, impresas y manuscritas, de interés para la historia de América que existen en las Bibliotecas de Sevilla: la Colombina, la Provincial Universitaria y la de Filosofía y Letras—prescindiendo de la del propio Archivo de Indias, por su misma especialización y por estar a la mano del investigador de ese Archivo, en quien pensamos siempre. Y ahí tiene usted esos dos ficheros, ordenado uno por autores y otro por materias, que ofrecen al estudioso una información rápida y segura de todo el material bibliográfico que en Sevilla puede utilizar. El resultado ha sido, como temíamos, bastante desconsolador y nos ha afianzado en el propósito, que desde el primer momento albergó el Instituto, de crear en sus locales una Biblioteca especializada, auxiliar obligado de toda investigación documental. Abierta a los estudiosos, naturalmente, como a su disposición y servicio está cuanto hay y pueda haber en esta casa: personal, libros, ficheros... Este servicio es otra de las finalidades del Instituto.

Dentro también de estas actividades, que pudiéramos llamar de orientación, está otra que el Instituto inició desde su fundación y en la que se sigue trabajando con actividad, pues que tiene de a solucionar un grave problema sentido por todos los investigadores, y con caracteres más graves—por motivos que no es del caso enumerar—por los de la historia de América: la incertidumbre en punto al carácter de inédita o publicada que pueda tener la documentación en estudio. Un fichero, cuyas papeletas ordenadas cronológicamente, anoten los documentos de nuestros Archivos—el de Indias especialmente—que ya han sido publicados o utilizados, total o parcialmente, con indicación del lugar de publicación y de las circunstancias de fidelidad, en punto a su interpretación y lectura, que concurren en la misma, solucionará, en lo posible, el problema.

—¿...?





—Desde luego: la catalogación de fondos documentales considero que, hoy por hoy—y desgraciadamente por mucho tiempo aún—, es la labor a la que el Instituto debe dedicar sus mayores esfuerzos. Trabajo duro, sin brillo, pero inexcusablemente impuesto por la ética profesional. El campo es tan vasto que se impone la parcelación. Por de pronto, el Instituto tiene un objetivo primordial: el Archivo de Indias, al lado del cual ha nacido y vivirá. Un detenido estudio del estado de catalogación de sus fondos, nos ha hecho ver que urgía aplicar nuestra actividad a su Sección 5.<sup>a</sup>, riquísima en calidad y cantidad—casi la mitad del Archivo—y cuya catalogación actual ofrece deficiencias mayores. Por otro lado, el Instituto, como ya le he dicho, desea dedicar una atención preferente a Cuba. Así, se ha iniciado la labor catalogadora por la formación del "Catálogo de los fondos cubanos del Archivo de Indias", empezando por los de la Sección 5.<sup>a</sup>, que tienen ese carácter. La primera publicación del Instituto, que ha visto ya la luz, como usted sabe, es el Tomo I, Volumen I de esa serie. Antes de fin de año esperamos que queden publicados el Volumen II y los Tomos II y III, todos preparados ya para darlos a la imprenta. Habrán quedado totalmente catalogados 256 legajos, con un total aproximado de 8.000 expedientes.

—¿...?

—Baste decirle que solamente los legajos de esa Sección 5.<sup>a</sup>, pertenecientes a la serie Isla de Cuba, son 1.446.

—¿...?

—También dedica el Instituto atención especial al Archivo de Protocolos de Sevilla, cuya importancia para la historia de América no es preciso encarecer, y que al abrir sus puertas a la investigación, abandonando arraigados prejuicios, ha prestado un relevante servicio a la cultura y ha dado un ejemplo digno de imitación.

Hemos emprendido la catalogación de los fondos americanos de este Archivo, comenzando por los del siglo XVI. Está en prensa, a punto de salir, el primer tomo de esta serie, que contiene cerca de 2.000 papeletas, y en él, además, se publican íntegramente documentos de importancia referentes a Cristóbal Colón, su hijo Diego, los Pinzones, Américo Vespucio, Juan de la Cosa, etc. Antes de abril aparecerá

el segundo tomo con otras 2.000 papeletas, aproximadamente.

—¿...?

—Sí, señor; en el Archivo de Indias se han realizado otros trabajos. Se han inventariado cerca de 200 planos y mapas de Cuba, algunos del XVI y del XVII, la mayor parte del XVIII, y es nuestro propósito publicar el catálogo de los mismos, del que son un avance las papeletas que se han puesto como cartelas en las reproducciones fotográficas que usted ha visto expuestas en las vitrinas del salón de actos.

En la actualidad se está catalogando la serie de Cartas de los Gobernadores de Cuba que corre de los años 1522 a 1700.

—¿...?

—Sí, hay otro orden de actividades, que si aún no han podido ser iniciadas, figuran como de importancia capital en nuestro programa, y que será un hecho en cuanto la terminación del puente de San Telmo ofrezca acceso rápido y cómodo al Instituto. Me refiero a la creación de Seminarios, dirigidos por profesores especializados para la formación de jóvenes investigadores, mediante su adiestramiento en las ciencias instrumentales (principalmente la Paleografía y Diplomática españolas de los siglos XVI, XVII y XVIII) y la organización de cursos breves sobre aquellas cuestiones que más puedan interesar a los investigadores del pasado hispanoamericano, muy especialmente la historia de las Instituciones españolas en el período anterior y coetáneo al de nuestra colonización, puesto que tal conocimiento constituye un precedente obligado para el de las instituciones jurídicas, sociales y políticas de los países americanos, verdad reconocida hoy ya como axiomática por los más caracterizados historiadores de aquellas Repúblicas.

—¿...?

—Creo que esa llamada leyenda negra ya no debe preocupar a los historiadores españoles de la América colonial. Aquel período de positivo apasionamiento, al juzgar la obra de España, pasó definitivamente. Ahora lo que debe importarnos es que la aportación española a la labor de investigación histórica que en punto al pasado colonial de los pueblos hispanoamericanos precisa realizar, sea algo serio por su volumen de producción y por estar orientada con un recto sentido

histórico, abandonando definitivamente inútiles propósitos vindicatorios y los viejos desahogos retóricos, tan francamente recusables.

Tras la larga y jugosa conversación, nos alejamos del que fué, y sigue siendo, convento de Los Remedios. El antiguo, obra y nido de la fe viva de antaño que movía a aquellos misioneros que se llamaban Motolinía o Junípero Serra; el que albergando a la Virgen, *remedio* de los navegantes de la carrera de las Indias, fué puntal del barrio marinerio (Aquellos cuatro puntales—que

mantienen a Triana—San Jacinto, Los Remedios—la O y *señá Santa Ana*—, como cantaba la vieja copla) que le ofrendaba mástiles de sus naves para alfardas y vigas de su techumbre. El de hoy, fundado por el mecenazgo de un prócer de espíritu nuevo, nido de esta fe de hoy que es la cultura, *scriptorium* maurino regido por ese abad inteligente y disciplinado, con quien venimos de hablar, al que secundan *clérigos* pacientes y adiestrados.

Vino nuevo en odres viejos.

RODRIGO DE TRIANA

## Don Francisco Alcántara

Encontré a Don Francisco Alcántara, una vez, en el puerto de Málaga. Otra, en un coche restaurante de Córdoba, camino de Madrid. Otra, en una de sus castizas exposiciones. Después, muchas veces, en su Escuela.

Siempre que me acercaba a él reiteraba una impresión de severidad, junto con la de una inteligencia abierta, a sus años, a todas las innovaciones del día. Tenía Don Francisco varios entusiasmos que centraban su vida y recortaban perfectamente su personalidad españolísima, andaluza. Estos entusiasmos confluían en su Escuela de Cerámica y dotaban a ésta de un carácter cada vez más inconfundible, donde destacaba, como lo principal, un culto a España, un enamoramiento grande, patético, de lo ibérico.

Con ser interesante todo cuanto Alcántara laboró por crear su Escuela, por hacer (con su hijo Jacinto) una cerámica característica de nuestro suelo, por traer a sus exposiciones colores, tipos, notas de las más características regiones de España; lo principal en ello no era tanto la obra, siendo tan valiosa, como el hombre. Este se alzaba siempre por encima de sus propias empresas. Don Francisco Alcántara repetía el caso hispánico, tan frecuente, del hombre de gran inteligencia, gran temperamento y fina, exquisita sensibilidad, cuyo caudal se vierte en empresas distintas, de espaldas al interés o el egoísmo coherentes de una sola obra.

Así son los tres primeros cuartos de su vida los de una vida dedicada, principalmente, a degustarla—a degustarse a sí propia. Ahora bien: en una inteligencia como la de Alcántara, esta degustación no era ocio, sino trabajo. No era el vivir frívolamente, sin rumbo, sino el vivir atento a las cosas, a las personas, a las obras. De aquí, sin duda, que haya sido la crítica el mayor y más continuo esfuerzo, también el mayor encanto, de Don Francisco. La crítica: donde confluyen, cuando es buena crítica, como lo era la de Alcántara, condiciones indiscutibles de temperamento, flexibilidad espiritual, conocimientos técnicos, cultura. Toda, o la mayor parte de la labor de Don Francisco Alcántara fué una atención constante, con fruición de alma, a las obras artísticas que brotaban en las exposiciones y a las otras obras, ya eternas, que la civilización de España había cristalizado en poblaciones como Salamanca, Toledo, Córdoba, Sevilla.

Por ello su amor a recorrer España de punta a punta. De esos recorridos tenía Don Francisco Alcántara, en su memoria, visiones exactas, que gustaba exponer en su charla sencilla, campechana. Hubiera escrito, sin duda, un libro completísimo sobre las distintas regiones españolas, las cuales había penetrado en sus dos sen-

tidos de superficie y profundidad. Conocía el paisaje sensible de cada una de ellas, pero también conocía el panorama espiritual de las mismas.

Este gran amor por lo típico, por lo racial, por lo autóctono hispano, cobró en Don Francisco Alcántara fluencia fructífera cuando organizó con hondo esfuerzo su Escuela de Cerámica. En ella influyó mucho la cultura geográfica de su director. En ella se proyectaban, quintaesenciados, los gustos artísticos de Alcántara, sus predilecciones estéticas. Uno de los milagros, algo así como la cuadratura del círculo, que realizó Don Francisco en su propia Escuela, fué ese de orientarla según su arquetipo artístico, personal, para dejar a su vez a cada alumno, como de la mano, independiente, autónomo.

No puedo escribir sobre la Escuela de Cerámica—sobre la cerámica de Alcántara, quiero decir—desde un punto de vista técnico, crítico. Sólo puedo exponer, a falta de conocimientos para hablar de otro modo, mi sensación en aquella Escuela de trabajo alegre, en los días primaverales al aire libre, regida con principios puros, democráticos, de la más buena, moderna pedagogía. Allí encontré muchas veces a Don Francisco. Me hablaba de sus excursiones por España, de su primera juventud en Madrid, de su amistad con Valera, del arte nuevo... Pero, particularmente, y con más entusiasmo que de ninguna otra cosa, me hablaba de Andalucía. Don Francisco era un andaluz convencido. Los andaluces suelen serlo de dos o por dos modos: por nacimiento o por nacimiento y convicción a la vez. Los primeros no serán más ni menos andaluces que los demás, pero llevan en sí mismo, con respecto a las virtudes de su raza, el mismo fino escepticismo con que suele la gente de allá abajo mirarlo todo, personas y obras. Los segundos creen en Andalucía sin vanidad, pero con firmeza, con fe. A estos últimos me parece pertenecía Don Francisco. Por lo menos era un enamorado de Andalucía, particularmente de su zona, Córdoba, a la cual visitaba regularmente, liberto de Madrid, una vez al año.

\* \* \*

Yo he sentido mucho, muchísimo, la desaparición de este hombre bueno, tan ejemplar, cuyo espíritu estaba tramado de las más nobilísimas cosas de este mundo. Le conocí hace tiempo, cinco años, como a su hijo Jacinto, a mi llegada a Madrid. Y puedo afirmar que hay que andar mucho, demasiado acaso, por este valle de esquinas, para encontrar una naturaleza como la suya, tan noble. A tal punto era Don Francisco Alcántara, de pies a cabeza, un señor.

E. SALAZAR Y CHAPELA



# ¿QUÉ ES METAFÍSICA? (1)

y III

Veamos, pues, cómo el pánico aterrizado, la angustia, nos descubría la Nada. Y de tan particular y privilegiada manera que no la ponía ante nosotros como un ser. Ni nos era dada como un objeto. No debemos confundir, por tanto, a la angustia con un método aprehensor de la Nada. Es ya precioso y suficiente para nosotros que nos haga posible el referirnos a la Nada, resolviendo los conflictos de índole lógica que nos lo impedían. Pero hay más, y es que la angustia establece el hallazgo de la Nada en un mismo bloque con el Ser como totalidad; al lado, pues, del Ser. Sin exclusión del Ser. En exacta y pura convivencia. No se trata de un simple aniquilamiento del Ser con que un estado angustioso nos favorezca, con objeto de que en su lugar propio edifiquemos o reemplacemos la Nada. No podría acontecer semejante cosa, ya que la angustia es, en último extremo, debilidad frente al Ser. La angustia, como tal, es, desde luego, extraña a los actos ejecutivos que signifiquen una negación del Ser, incluso como totalidad. Sin embargo, podemos obtener de ella el proceso mismo en que la Nada dibuja ante nosotros su perfil más entrañable, lo que hay en la Nada de gravitación específica pura: el anonadamiento. En el pánico angustioso a que nos referimos tiene lugar un desplazarnos, un retroceder ante algo. No es una huida, ya que ésta se caracteriza por la no admisión de otra cosa sino de aquello de que se huye. Retroceso que no supone tampoco un hacia sí, sino que es esencialmente denegador. Si bien la denegación, el rechazar, es una vereda por la que nos deslizamos de modo inminente y radical al hundimiento decisivo del Ser como totalidad. Este ser destruido como totalidad es lo que la Nada proyecta sobre la Vida en la angustia, oponiéndola y cercándola con máximo rigor. Es, repetimos, lo que pasa a constituir la esencia de la Nada: el anonadamiento.

El anonadamiento—*Nichtung*—no es un aniquilamiento—*Vernichtung*—del Ser, ni él mismo procede de una negación. No hay captura del *Nichtung* en ninguno de estos actos. Heidegger escribe en este punto: *Das Nichts selbst nichtet*. La Nada misma anonada. Nótese que el acto de anonadar no acontece al arbitrio de nadie, sino que incluso podría mostrarse como ejemplo de acción causal por parte de la Nada, como la trascendencia misma de la Nada frente al Ser.

Y llega ahora el momento culminante de todo nuestro esfuerzo por dar a la Nada un sentido. Resulta de súbito que la admisión del Ser a través de un proceso angustioso aparece capturada, hecha posible, por la Nada. Esta conduce a la Vida junto al Ser. Sólo en nombre de una primaria revelación de la Nada puede la Vida avanzar y penetrar en los territorios del Ser. Pues Vida equivale a un adentramiento, a una inmersión—*Hineingehaltenheit*—en la Nada. Aquí reside lo que podemos denominar la trascendencia sobre el Ser. La Nada logra así el rango de constituir la posibilidad misma de la revelación del Ser, como algo para la Vida humana. Y no es un concepto opuesto al Ser, sino que permanece fiel a la esencia del ser mismo. En forma análoga al ser del Ser

acontece en realidad el anonadar de la Nada.

La investigación metafísica sobre la Nada que Heidegger efectúa adquiere su más firme legitimidad cuando vemos que ese objeto metafísico rechaza otras aprehensiones. La Nada no es lo que hasta aquí se ha creído de ella. Esto nos revelan los análisis que ahora hacemos, de donde brota con inigualado vigor todo ese conjunto de cosas que la Nada desde luego "no es". Cuando en uno de nuestros artículos anteriores nos afanábamos en seguir las huellas de la Nada, ya surgió ante nosotros una entidad, la negación, con unas pretensiones aclaradoras. Ibamos entonces en busca de la Nada sin tener de ella experiencia metafísica alguna. Hemos de aceptar, sin embargo, que la negación es quizá el más rotundo testimonio que expresa la gravitación de la Nada en nuestra Vida. Este hecho pertenece, sin duda, a una esencial característica del pensamiento humano. La negación se legitima y reside en un No. Pero el No es anterior a ella, y no puede identificarse a un método eficaz para la diferenciación o discriminación de lo dado. Pues ¿cómo explicar la dependencia del No a la negación, si ésta sólo puede negar en tanto es dada previamente la materia negable? (Todo formalismo categorial se deshace en este punto. Las cosas vienen provistas de categorías materiales, y ellas mismas son categorías.) ¿Y cómo lo negable o aquello que es objeto de negación puede ser referido a un No, siendo así que todo pensar supone un No previsto? El pensar utiliza siempre el No y está edificado sobre él. Pero el secreto umbilical del No es el anonadar de la Nada, y también la Nada misma. El No no se origina, pues, en la negación, sino al contrario, la negación se fundamenta en el No. La Nada es, por tanto, el origen de la negación, *nicht umgekehrt*, no al revés. Y menos aún se equivalen y confunden. Fácil es advertir que estas cuestiones aluden al destino de la Lógica en la Filosofía, y aun a los principios mismos de esta disciplina fundamental.

Hay una latencia de la angustia que le proporciona la dimensión más profunda. No necesita ser provocada, avivada, por acontecimientos extraordinarios. Está ahí siempre, suspensa sobre nosotros, dispuesta a aparecer en presencia de la más insospechada futilidad. El adentramiento de la Vida en la Nada a causa de la angustia hace a los hombres localizadores de la Nada. Es así como podemos, y no por una recta y peculiar afirmación, apoderarnos en cierta manera de la Nada. Esa inmersión en la Nada es justamente la superación del Ser como totalidad: la trascendencia. Nuestra pregunta sobre la Nada nos sitúa ante la Metafísica, la disciplina rectora de lo trascendente. Metafísica es la pregunta o reclamación del Ser como tal Ser y como totalidad. La pregunta acerca de la Nada pone de relieve la característica de un ir hacia el Ser. Se nos presenta por ello como una cuestión metafísica pura. A la vez que revela dos aspectos esenciales: todo problema metafísico comprende en cierto modo a la totalidad de la Metafísica. En todo problema metafísico aparece interesada centralmente la Vida, que plantea la cuestión misma. Pero veamos qué nos autoriza a decir que la pregunta acerca de la Nada abarca la totalidad de la Metafísica.

En la Metafísica de la antigüedad, el problema de la Nada adquiría expresión en una proposición ambigua: *Ex nihilo*

*nihil fit*. Es concebida, pues, la Nada en el sentido de un No-ser, como algo que se ofrece sin configuración y sin forma. La dogmática cristiana niega, sin embargo, la verdad de ese principio. La Nada es aquí "la ausencia pura y simple del Ser extradivino". *Ex nihilo fit ens creatum*. La Nada es lo que opone al Ser propiamente dicho el sumo ente, Dios, que es *ens increatum*. Las cuestiones del Ser y de la Nada no adquieren aquí pleno sentido metafísico. Permanecen vírgenes frente a la investigación. Incluso se aparta a un lado la dificultad de que si Dios crea de la Nada debe precisamente, por ello mismo—por la Nada—, poder ser esto y aquello. Pero si Dios es Dios, no puede conocer a la Nada de otro modo que excluyendo de lo Absoluto toda nulidad. Esta ojeada histórica no tiene valor alguno, y se limita a presentarnos la Nada como el concepto negador del Ser en sentido estricto.

Ahora bien; de cualquier modo que lleguemos a la consideración de la Nada como problema, su aspecto metafísico despertará en nosotros el esencial problema, aquel que vigoriza la Metafísica toda: el hallazgo del ser del ser. *Sein des Seienden*. La Nada no permanece como algo indeterminado frente al Ser, sino que se manifiesta perteneciente al ser del Ser. Aquí cita Heidegger el principio hegeliano de que "Das reine Sein und das reine Nichts ist also dasselbe". El puro Ser y la pura Nada son una y la misma cosa. Pero no porque se correspondan en algunos caracteres, como su indeterminabilidad, sino porque el Ser es y aparece sólo por la trascendencia de la Vida en la Nada.

Todavía por otra razón comprende la Nada la totalidad de la Metafísica. Y es que en ella reside el secreto del origen de la negación. O sea la decisión fundamental acerca del legítimo sentido de la Lógica en la Metafísica.

Considerábamos en la Nada un segundo aspecto metafísico, el de su nexo radical con nuestra Vida. ¿Hasta qué punto el problema de la Nada moviliza en remolino el eje central de nuestra Vida? Nuestra Vida caracteriza, ciertamente, a la ciencia, a los saberes. Y si nuestra Vida adquiere y logra relieve determinante por medio del problema acerca de la Nada, entonces es ella misma problemática, gracias a ese problema. La sencillez y precisión de la vida científica reside en que se ciñe únicamente al Ser. La Nada debe abandonar a la ciencia con maiestuoso gesto superlativo. Fuera de la Nada no hay ni posibilidad de aclarar lo que sea la vida científica. Por eso el supremo ridículo es alcanzado por la ciencia cuando ella no acepta con toda seriedad el planteamiento metafísico de la Nada. Pues sólo porque la Nada se manifiesta de algún modo puede la ciencia hacer del Ser mismo un objeto de investigación. Y sólo coexistiendo la ciencia con la Metafísica puede tener realidad el acto de presentarse los problemas. En párrafos magníficos y decisivos muestra Heidegger el origen y la significación del "¿Por qué?" O sea el primer fundamento de la investigación científica. Y sólo porque nosotros podemos preguntar y fundamentar está entregado a los investigadores el destino de nuestra existencia.

Reside en la esencia de la Vida un ir hacia o sobre el Ser. Este ir hacia el Ser es la Metafísica misma. De aquí que la Metafísica pertenezca a la naturaleza del hombre. Y no sea, por tanto, ni el secreto que pueda descubrir una filosofía ni tampoco un recinto abierto a la arbitrariedad. Véase, pues, cómo se independiza la Metafísica de todo artificio sistemático y se encarama a un rango peculiar, extraño a toda clase de recursos de índole fragmentaria. La sombra de Scheler y sus esquemas para una nueva Antropología filosófica podía proporcionarnos aquí amplias perspectivas. In-

cluso debe y puede modificarse la frase clásica de que el hombre es un animal racional por la más auténtica de que es un animal metafísico.

La verdad de la Metafísica tiene en las próximas inmediaciones, en sus cercanías, el reino de los más profundos errores. La legitimidad teórica de la Metafísica—su seriedad misma como bloque de saberes—es de más amplio radio que el rigor de las ciencias. Hasta el carácter de la Metafísica, permitiéndole justificar la idea misma de la ciencia, la distingue de ese otro orden de problemas que llamamos Filosofía, incapacidad ésta—según es notorio—para un gesto análogo frente a la ciencia.

NOTA FINAL.—Comprendemos las dificultades con que habrá tropezado el lector que haya tenido el raro interés de seguir conmigo estos artículos. Si fuésemos capaces en este punto de alguna alusión chistosa, diríamos que la imposibilidad trágica de comprender le otorgaría como premio la vivencia angustiosa y metafísica que se requería. La forma con que Heidegger aborda el problema de la Nada y sitúa el carácter de la Metafísica es cosa a la que no dudaremos en adscribir una originalidad radicalísima. El recuerdo de Hegel es constante, si embargo, a través de todas las incidencias y de todos los virajes tensos. En especial cuando Heidegger acude a una cita de Hegel y en ella hace hincapié de certeza. Pero Hegel permanece siempre en un sector conceptual. No hay en sus forcejeos lógicos concesión alguna a ese género de vivencias que sirven a Heidegger para edificar todo el edificio. Si bien no es discreto lanzarse a fáciles y prematuras acusaciones. En esta hora misma, Heidegger trabaja con ardor en problemas ontológicos que comprenden estas dificultades. El ejemplo de esta ruta breve y sustanciosa a través de una gradación teórica sobre las diversas altitudes de la Metafísica, la Filosofía y la Ciencia es de una magnitud incomparable.

R. LEDESMA RAMOS

ERRATAS A SALVAR.—En nuestro artículo *Unamuno y la Filosofía* se deslizaron dos erratas gigantescas: Se lee "la desaparición de estos desmontados de la Filosofía...", y nosotros escribimos "la aparición", que no es lo mismo. Se me hace decir también que "para Unamuno no tiene sentido la esencia misma divina del hombre", y yo escribí todo lo contrario: que es lo único que tiene sentido.

ARQUITECTURA

## REPLICA

Se nos ruega la publicación de las siguientes líneas. Accedemos en prueba de imparcialidad:

En un artículo publicado en el último número de LA GACETA LITERARIA, con el título de "¿Cuándo habrá Arquitectura?", el Sr. Aizpúrua-Azqueta hace una afirmación falsa en relación con el movimiento de tierras de la Ciudad Universitaria.

Precisamente la urbanización está planeada de tal modo que los futuros edificios se cimentarán sin quitar tierras de donde ahora se echan. Por lo tanto, no sobran los millones.

Es lamentable que un señor que no conoce ni el proyecto ni las obras de la Ciudad Universitaria se permita censuras sólo porque se le antoje.

LOPEZ-OTERO

(1) Véase LA GACETA LITERARIA de los días 1 y 15 de febrero.



# Escaparate de Libros

## Novia, partido por dos.—Antoniorrobes.

I. **Humorismo.**—Quisiera decirte que este humorismo de que está empapada la novela es, ¿cómo te diría yo?, un humorismo hacia dentro. No vale que me repliques que todo humorismo es siempre hacia dentro. No. En la mayoría de los casos se proyecta de dentro a fuera; pero en "Novia, partido por dos" a mí me parece lo contrario; es decir, que se proyecta desde fuera hacia dentro. Me hace el efecto de que, aun soslayando el autor su presencia en algunos casos e interviniendo en otros descaradamente, pretende ser en cada instante la víctima primera de su humorismo, con tal de vestirse una armadura que lo haga invulnerable a la réplica; ¿comprendes?

II. **Dinamismo.**—Tanto o más que el hecho en sí, le interesa al autor humorista de "Novia, partido por dos" el mecanicismo. Hay en todas las páginas y en todos los episodios de este libro una fabricación de realidad, una elaboración de vida. La primera materia es real, mensurable, finita. Incluso, los resultados lo son también. adscritos a una pacata vulgaridad cotidiana. Pero la gracia y la fantasía, la ardidez y la audacia, están en el mecanicismo interior; en el conjunto de muelles y ruedas y cadenas que mueven esta máquina sencilla. Antoniorrobes es demasiado artista para ser inventor. Y puesto a inventar ha resultado inventor de una máquina para azucarar las fresas, sencillísima; sólo se necesitan dos hombres para hacerla funcionar. (Nota: Uno de esos hombres tiene que estar situado en el piso de arriba.) Pero, ¿quién no advertirá la gracia infinita de este mecanicismo, la maravilla de este procedimiento?

III. **Imaginismo.**—Página 185: "Ella chupaba el revés del lápiz, como una flauta que tocara la sinfonia de la Princesa Cifra perdida en el bosque..." Página 200: "Luego llegó el crepúsculo por las espaldas, y como una compañera de colegio, les tapó los ojos." Podría multiplicar las citas. El libro es pródigo y abundante en imágenes de esta alta categoría intelectual. La imagen sólo tiene importancia precisamente cuando deja de ser, contra los preceptos clásicos, una figura retórica. Y el humorismo tiene también su retórica, como el propio ramonismo, que es la retórica de lo antirretórico. Antoniorrobes es quizá un gran retórico contra la retórica. No sé por qué te digo esto. En el fondo no estoy muy seguro, ¿comprendes?

IV. **Teatralismo.**—Voy a referirme a eso que yo llamo en la obra de arte emoción. Acaso, en realidad, no debiera llamarlo así porque, en definitiva, ya debíamos estar de acuerdo en que la emoción es por sí misma una obra de arte. Desde luego lo es rotunda y perfecta en "Novia, partido por dos". Una emoción que llega a hacernos interesantes el episodio y la peripecia. Quizá por esto, esta novela a mí me produce la impresión de un segundo acto.

V. **Cataclismo.**—O apoteosis. Se derrumban viejas técnicas y se quiebran antiguas normas. Incluso el humorismo se pone un poco triste, atacado de frente por una fuerza contra la que no se puede defender. Hay una cósmica expectación temblorosa. Un minuto para preparar el cuadro final. Celajes, nubes, gasas tenuísimas. Antoniorrobes, vestido de torero, sentado en una nube, se da cuenta de que la montera que tiene en la mano (símbolo de la audacia risueña de su juventud) se ha convertido en una corona de laurel. Cíñe con ella su frente un momento, y eso parece divertirse mucho, y después la arroja, riendo, lejos de sí. Cae el telón entre grandes ovaciones.

RAFAEL MARQUINA

### En breve:

## Mujeres extraordinarias por Cristóbal de Castro

## Sonaja.—Max Jiménez. "C. I. A. P."

Antes con *Gleba*, ahora con *Sonaja*, Max Jiménez afirma, acertando, su personalidad. Personalidad de poeta, abierta, con sus imágenes, a todas las sugerencias de un mundo lírico extenso, alto y profundo. América reitera con Max Jiménez su fina, su exquisita sensibilidad. La prueba de ésta se halla en sus temas, que no se detienen nunca en el mundo corriente, familiar de un americano. Mientras la novela, con un sentido nacionalista, es en América un producto, por decirlo así, nacional—esto es, hijo del ambiente nacional, hijo de las costumbres, los tipos y los anhelos nacionales—, la poesía salta, jugando, las fronteras, para situarse allí donde

de el espíritu poético puede cuajar a su gusto, libre y perfecto.

Aquí está Max Jiménez. Su verso sabe solamente a poesía. Su filiación nacional queda en el aire, imprecisa, sin formular. La palabra habla de sensaciones que pertenecen tan sólo al mundo lírico, íntimo, de un poeta. Ello es lo que recogemos de éste y lo que alabamos por sus calidades, puras, líricas.

Hay en Max Jiménez una suerte de romanticismo, al parecer tímido, que apenas levanta una, dos pulgadas sobre la superficie de su verso. Romanticismo poético, de ayer y de hoy, cuyo espíritu se traduce en imágenes, en figuras. Romanticismo que se halla, más que en la palabra, en el tema; no tanto en la expresión como en el motivo. Hay en Max Jiménez, no por aquel romanticismo, sino a pesar de él, un espíritu moderno, abierto a todas las actualidades, dispuesto a sumergirse en todos los mares, por peligrosos que sean. Así es su verso un verso sin doblez, sin quitaesencismo enojoso, sincero. La poesía de Max Jiménez brota sencilla, limpia, pura. Se dirá, si se quiere, que carece de firme elaboración constructiva o de pureza absoluta. Pero puede argüirse a esa posible imputación que hay abandonos en el verso de Max Jiménez, contrapesados con el vigor de un caudal auténtico, inconfundible, de poeta.

Muchas composiciones pueden ser expuestas como representativas de la poesía de *Sonaja*. Cualquiera de ellas puede servir para evidenciar el espíritu de este poeta, cuyo segundo libro dice tanto de su sensibilidad. Guiados por nuestras preferencias, ajenas en este momento a toda intención crítica, señalemos "En ritmo", "Copos de cielo", "Genealogía", "Navideña", "Terza de niebla", "Mi amiga la campana", "Esta noche en el Sena", como las composiciones más propias de Max Jiménez, como las más representativas, por tanto, de su lírica.

E. S. y Ch.

## Historia de la Humanidad.—Hendrik Van Loon.

He aquí una obra originalísima y curiosa. Un nuevo concepto de la Historia, por lo menos en su aspecto docente. El autor, periodista, pedagogo, historiador experimentado y andariego, ha concebido, en efecto, un original procedimiento cuyo éxito, patentizado por las numerosas ediciones de esta obra en todos los idiomas, testifica su bondad. Como se dice en el prólogo de la edición española, que es un alarde editorial digno del mejor encomio, Van Loon, "viendo que las bibliotecas estaban llenas de libros históricos que nadie leía ni por casualidad", "y percatado de que a los chicos les entran las cosas por los ojos y no por los oídos, como los maestros suponen, empezó a trazar unos especiales dibujos que sólo él podía realizar". De aquí se deriva el fundamento esquemático de su sistema, en el que de una manera gráfica, en la que el texto no es más que explicación detallada del dibujo, se agrupan grandes síntesis humanas y se muestra el alma de la humanidad a través de sus momentos más representativos. La amena facilidad del sistema abona sus excelencias y la sagacidad del comentarista, desentendido en muchos casos de la grave erudición escrita, tan fácil a la exaltación imaginativa y exagerada, restituye la Historia a sus esenciales líneas fundamentales. Se narra así la Historia estricta, concisa y exacta que, despojada de la innumera colectividad de los episodios y fiada en imágenes gráficas, sencillas y escuetas, procura grandes elementos de verdad y profundos conocimientos imborrables. La originalidad de este libro, que ha traducido de modo magistral Juan Gutiérrez Guilli; la amplitud de su contenido cíclico, que por igual interesa a todos los hombres sin fatigar a ninguno, le hacen muy recomendable.—R. M.

MIGUEL GIMENO CASTELLAR: *Torre de silencio*. Libro de canciones.

Adentrarse en este libro de Gimeno Castellar, *Torre de silencio*, es penetrar por un paisaje sencillo, grato, fragante. En él no hay nada grandioso, pero tampoco hay nada vulgar. El pulso del poeta se mantiene aquí con un mismo ritmo, sin interrupción, cuya delicia penetra insensible, lentamente, en nuestro ánimo. Nada tan medido, tan purgado de efectismos, tan matemático, como esta poesía de Gimeno Castellar. El espíritu del poeta no se abate ni hace aspavientos ante las cosas. Estas les proporcionan unas cifras exactas, poéticas, cargadas de sentido. Recuerda, a ratos, a Antonio Machado. A veces, muy pocas veces, a Juan Ramón.

Miguel Gimeno Castellar—premio de la Cámara Oficial del Libro de Madrid—da con su libro en el campo, por donde sus poemas cobran encanto, fascinación bucólica. Miguel Gimeno Castellar—espíritu de hoy, propicio a to-

dos los vientos, poeta—recoge sin mimetismo, personal, todo cuanto flota en el ambiente de poesía moderna y lo traduce, fiel, a su tono. En este tono está la originalidad del artista. En él está también la fuerza, sus diferencias, lo distinguido. El espíritu de un auténtico poeta no hace más que traducir, esto es, fundir. Fundir en una sola luz, o en un solo tono, o en un solo color, todo cuanto en el mundo se le ofrece diverso, policromo.

El tono de Gimeno Castellar dista mucho del empleado frecuentemente hoy, sin que aquello quiera decir, ni mucho menos, que el poeta se refugie, pasado, en el pasado. Gimeno Castellar da una nota personal, la suya, con el interés poético moderno que le permite su propia medida.

*Desnuda y sola, Finlandia,  
prisionera en la armonía  
loca de tu mar de escarcha.*

En la nueva poesía, Gimeno Castellar significa el espíritu sencillo, pero nativamente poético, cuya gracia se halla, principalmente, en eso: en su carencia en absoluto de estridencias, en su armonía.

E. S. y Ch.

### Un premio Nacional de Literatura

## Antología de poetas y prosistas españoles

por J. Montero Alonso

Las mejores páginas de nuestros clásicos y modernos, con exactas notas biográficas y críticas

5 pesetas

Comp. n.º Ibero-Americana de Publicaciones, S. A.

Príncipe de Vergara, 42 y 44.—Madrid

## La conquista de la riqueza.—Richard Lewinsohn.

Seguramente en la llamada literatura estimulante ocupan, en cuanto a eficacia, el primer lugar los libros como este en que se narran las vicisitudes por que pasaron los grandes millonarios famosos del mundo antes de llegar a la posesión de la fortuna. Su lectura, cualquiera que sea la capacidad escéptica del lector, constituye un estímulo y una lección. En este aspecto "La conquista de la riqueza", de Lewinsohn, cuya versión castellana acaba de publicar con ejemplar decoro el editor barcelonés Joaquín Gil, es uno de los más señalados y sobresalientes. Basta tener en cuenta que lo constituyen las biografías anecdóticas de Rockefeller, Rothschild, Nobel, Henry Ford, Krupp, Morgan, Edison, Albert Ballin, Loewenstein, Boucicaut, lord Leverhulme y Hugo Stinnes. La variedad de actividades, por tanto; la consiguiente diversidad de procedimientos a que estas biografías se refieren, prestan al libro de Lewinsohn un extraordinario interés. En algunos momentos la narración biográfica adquiere de este modo categoría novelesca. Pero la autenticidad constante y sonante de los resultados la reviste de caracteres históricos de mucho provecho y utilidad. Reúne así esta obra tantos atractivos para un lector inteligente que, tanto como obra de historia, parece obra de artes, y quizá tanto como la más imaginativa, es estímulo de la fantasía y reactivo de la voluntad.—R. M.

LEÓN-FELIPE: *Versos y oraciones de caminante*. Instituto de las Españas.

El nuevo libro de León-Felipe, después de diez años de silencio, *Versos y oraciones de caminante*, sigue su línea primera original, temperamental. En León-Felipe se unen con fortuna el talento y el temperamento. Su verso no fué nunca solamente lírico. Su poesía obtuvo algo, mucho en ocasiones, de la inteligencia. Sensación e intención se unieron siempre en las composiciones de este poeta para darnos una impresión de dos filos, doble. Cuando el espíritu se complacía más en el motivo puramente lírico, otro motivo discordante, de tipo intelectual, epigramático a veces, deshacía, violento, el arrollo...

Así era la primera obra de este autor. Así

es ésta de hoy, si bien ahora el poeta, León-Felipe, suaviza con más sabiduría las aristas de sus intenciones. Difícil el arte de la poesía cuando aparece en ésta, interviniendo activamente, la capacidad crítica. No me refiero, claro está, a la capacidad crítica literaria. Esta es también una traba, como ha dicho Croce, porque impide en los mejores momentos el tono espontáneo, inconsciente, la genialidad. Me refiero a la capacidad crítica en general, que observa, distingue intelectualmente, discrimina. En muchas de las poesías de León-Felipe, de ayer o de hoy, asoma esa cualidad suya, tan admirable por otra parte, del intelectual. Ello es quizá, junto con sus dotes innegables de poeta, lo que presta gran originalidad a los *Versos y oraciones de caminante*, donde se dan la mano dos modos distintos, opuestos, de producción.

Las composiciones de León-Felipe gozan, pues, de una dualidad deliciosa, ya que nada de lo dicho anteriormente aminora, antes bien aumenta el valor del verso del poeta. Libro el suyo delicadísimo de sensibilidad, agudo de intención, felicísimo en sus expresiones, hace el ademán equívoco, pero afortunado, de quien se mantiene en un término medio, difícil, entre el pensamiento y la lírica pura.

E. S. y Ch.

HORACIO BLANCO-FOMBONA: *Panoramas mejicanos*. Renacimiento. 5 pesetas.

México está enclavado en la zona más ampliamente polémica que han podido crear las agudas pasiones del político y del religioso, con trascendencia ineludible en el área de la literatura. Hasta qué punto puede hacerse un libro sobre México, sin que el influjo político lo desvíe de un designio literario, es cosa que logra, sin incurrir en solicitaciones políticas inherentes al tema mejicano, Horacio Blanco-Fombona.

Este escritor venezolano, vinculado a la literatura hispanoamericana con un apellido ya prestigiado, posee una fácil exposición de periodista—en su acepción más pura—que le permite, con mirada inteligente y comprensiva, hablarnos del México legendario; de sus hombres-caudillos; de su tierra y su petróleo y...—necesariamente—un poco de los yanquis.

Ante tan sugestiva amplitud de los temas, fácil le hubiere sido dar a su libro—*Panoramas mejicanos*—un enfoque decisivo por la leyenda o la política. Si para lo primero se requiriera una capacidad artística de evocación o un fuerte sentido de ironía, nuestro autor evidencia poseer esta segunda cualidad en medida ponderativa.

Ante el hecho mejicano ha de padecer la obra literaria, porque ésta no puede darse, indiferente a las agitaciones de un pueblo en constante vibración. Intentar producir en el México actual una pura creación artística, desentendida de la turbulencia ambiente, tanto equivale a forjar una obra desustanciada, inadecuada para una atenta recepción. A esta atrevida reflexión pueden sustraerse la poesía y la filosofía, cuyo cometido esencial son los conceptos formales, independientes por esencia a los influjos cotidianos.

De otra parte el problema político hay que captarlo—por un escritor—no para militar en él, en cuyo caso el interés público es de muy otro linaje, sino para exponerlo en sus características más finas, haciendo del suceso un motivo literario.

A Blanco-Fombona, que ha vivido en México durante el proceso más dramático de su nacionalidad, había que exigirle—ante todo—una desinteresada información de la vida mejicana. El da más. Nos informa sobre México, sus hombres y sus problemas con veracidad y documentos; a esto agrega unas dotes literarias nada comunes, que hace del libro *Panoramas mejicanos* una lectura tan grata como sugerente. Fluye de sus páginas un encendido amor a la tierra mejicana y una simpatía—no oculta—a los ideales de una revolución, que ha hecho de la tierra americana una tragedia de proporciones abrumadoras.

El complejo de problemas que el libro contiene no merma en momento alguno la cohesión de un común escenario, a cuyas diversas escenas puede pasarse sin bruscas mutaciones.

México permanecerá por mucho tiempo emplazado en el ámbito de las más combativas concepciones de la política y de la religión. Si en la Europa de nuestros días Rusia significa la decisión de un pro o un contra—en modo alguno un indiferente—, México es también, para los hombres del continente americano, la excitación a una decisión y para nosotros, españoles, una especial situación espiritual que se muestra en el interés creciente por las vicisitudes de sus días, hecho ostensible por la aceptación de nuestros lectores a los libros mejicanos y a cuantos de México se ocupan.

JORGE RUBIO



# La Gaceta Literaria

## Bibliografía de la quincena

- 392.—DOMÍNGUEZ (Natividad).—*El Espiritismo en la civilización. Conferencia*. Murcia. s. p.
- 393.—GASCÓ PORTERO (Lorenzo).—*Cómo se enseña el dibujo y las Bellas Artes en la Escuela*. Prólogo de D. Francisco Esteve Botey. Judd (Charles Hubbard).—*Psicología genética para maestros*. Traducción española de Domingo Barmes. (Vid. núm. 269.) Madrid. Pesetas. 7.—
- 394.—LYNCH (A. J.).—*El trabajo individual en la escuela según el plan Dalton*. Traducción del inglés por Fernando Sáinz. (La práctica de la escuela activa, IV). Madrid. Pesetas. 4.—
- 395.—NIÑOS (Los) y los árboles. Por qué deben amar los niños a los árboles. (Con ilustraciones.) Burgos. 100 ejemplares. 25.—
- 396.—PALACIOS (Alfredo L.).—*Acción universitaria*. Buenos Aires. s. p.
- 397.—RENAULT (J.).—*Educación de la pureza* (t. VII de la Nueva Biblioteca Pedagógica). Trad. del francés por J. Gallach Pabés. Madrid. 5.—
- 398.—URBANIDAD.
- 398.—HARMENCY.—*El consejero de las señoras*. (Guía práctica de las mujeres en sociedad.) Barcelona. Pesetas. 3.50
- 396.—FEMINISMO.
- 399.—DELGADO CAPEANS (P. Ricardo).—*La mujer en la vida moderna. Conferencias*. (La predicción contemporánea. VI.) Madrid. Pesetas. 4.—
- 400.—MADRADO (Enrique D.).—*El destino de la mujer*. (Cartas entre mujeres.) Madrid. 5.—
- SEXO (El) en la civilización. (Vid. número 289.) Madrid. s. p.
- 398.—FOLKLORE.
- ABELLA (L.) d'or Folk-lore, aforismes, contes. Catalunya pintoresca. (Vid. núm. 258.) Barcelona. Sin precio.
- CABAL (C.).—*El sacerdocio del diablo*. (Mitología asturiana.) (Vid. número 263.) Madrid. 5.—
- 401.—CASAS (Enrique).—*Ceremonias nupciales*. Madrid. 12.—
- 402.—CASAS (Enrique).—*La Covada y el origen del totemismo*. Madrid. 4.—
- 403.—CUENTOS (Los viejos) españoles. Elegidos en las colecciones de Arguñeo, Garibay, Pinedo y el Duque de Frías, por E. Barriobero y Herrán. Madrid. 3.—
- 404.—DI LULIO (Orestes).—*La medicina popular en Santiago del Estero*. Buenos Aires. \$ 2.50
- 4.—FILOLOGÍA.
- 405.—FORNER (Juan Pablo).—*Exequias de la lengua castellana*. Prólogo por Rafael Seco. Madrid. Pesetas. 2.50
- 406.—HUERTA (Luis).—*Ortografía española*. Madrid. 5.—
- 407.—LLORENS (E. L.).—*La negación en español antiguo con referencias a otros idiomas*. Madrid. 10.—
- 408.—MARVÁ (Jeroni).—*Exercis de gramática catalana*. Barcelona. 400.—OLGA (Bonifacio de).—*La lengua de los indios guaranós*. Caracas. s. p.
- 410.—RETANA (Luis F.).—*Tratado elemental teórico práctico de imposición de la voz*. Buenos Aires. s. p.
- 411.—ROYO BARANDIARAN (Tomás).—*Los verbos italianos. Conjugación y particularidades*. Zaragoza. s. p.
- 412.—VALLÉS (Emili).—*Diccionari de barbarismes del català modern*. Barcelona.
- 5.—CIENCIAS PURAS.
- 413.—MEMORIAS de la Real Sociedad Española de Historia Natural. Tomo XV. (Homenaje a D. Ignacio Bolívar.) Madrid. s. p.
- 51.—MATEMÁTICAS.
- 414.—ALBA CLARES (Luis de) e INGLADA OES (Vicente).—*Aclaraciones de Geometría elemental*.
- 52.—ASTRONOMÍA.
- 415.—ESTEBAN CORO (M.).—*Teoría de la rotatividad universal*. (Vulgatizada y al alcance de todos.) Santiago del Estero (República argentina). s. p.
- 416.—GASTARDI (Enrique).—*Los asteroides*. Madrid. s. p.
- 417.—GULLÓN y SENESELEDA (E.).—*El planeta Júpiter*. Madrid. s. p.
- 418.—PINTO (Francisco).—*El Calendario*. Madrid.
- 419.—VELA (A.).—*Medida del tiempo*. Madrid.
- 54.—QUÍMICA.
- 420.—SERRANO-MAYORGA.—*Síntesis de los compuestos de nitrógeno. Hidrogenación de carbonos*. Madrid. s. p.

### 57.—Ciencias biológicas.

- BLANCO y SÁNCHEZ (Rufino).—*Apuntes sobre biología pedagógica*. (Vid. núm. 389.) Madrid. Pesetas. 1.—
- 421.—PARSON (T. R.).—*Fundamentos de la Bioquímica*. Madrid-Buenos Aires.

### 59.—Zoología.

- 422.—CARRERA (Angel).—*Los animales inspiradores del hombre*. Madrid. s. p.
- 423.—ECHEGARAY.—*Nociones sobre ganadería e industrias zoógenas*. Madrid. 6.—
- 424.—VIVES y PIERAS (Catalina).—*Lecturas zoológicas*. Palma de Mallorca.

### 606-4.—Exposiciones.

- 425.—EXPOSICIÓN Ibero-Americana. Sevilla (España) 1929-1930. Catálogo oficial. Barcelona-Sevilla. Sin precio.
- 426.—EXPOSICIÓN Ibero-Americana. Sevilla (España), 1929-1930. Guía oficial. Sevilla-Barcelona. s. p.
- 427.—EXPOSICIÓN Internacional de Barcelona. 1929. Catálogo oficial. Barcelona. s. p.

### 61.—Ciencias médicas.

#### 611.—Anatomía.

- 428.—ALCALÁ SANTAELLA (R.).—*Compendio de historia de la Anatomía*. Madrid. 10.—
- 429.—TRANSQUIN (Dr. Rodolfo).—*Anatomía, histología y embriología dentarias*. B. Aires. \$ 14.—

#### 613.—Higiene.

- 430.—ARAÓZ ALFARO (Dr. Gregorio).—*El libro de las madres. Manual práctico de higiene del niño, con indicaciones sobre el embarazo, parto y tratamiento de los accidentes*. (Nueva edición.) Buenos Aires. \$ 4.—
- 431.—ARQUÉS (J. R.).—*El peligro venéreo*. Barcelona. s. p.
- BENÍTEZ (Miguel E.).—*Alcoholismo. Divulgación científica. Medicina social*. (Vid. núm. 285.) Buenos Aires. \$ 1.50
- NOGUERA (Julio).—*Moral, Eugenesia y Desecho*. (Vid. núm. 247.) Madrid. s. p.
- 432.—ORTEGA (Julio) y SAN ANTONIO (Carlos).—*Discursos leídos en la sesión inaugural de la Sociedad Española de Higiene*. Madrid. s. p.
- 433.—SÁNCHEZ (Dr.).—*La ruta del matrimonio*. Madrid.
- 434.—SÁNCHEZ (Dr.).—*Lo Sexual*. Madrid.

#### 615.—Terapéutica.

- 435.—FRANCE (R.).—*Terapéutica moderna*. Barcelona.
- 436.—FRÖSE (Doctor A.).—*Trigeminitis*. Trad. del alemán. Prólogo del Dr. J. Sanchis Banús. Madrid. 10.—
- 437.—GARCÍA VICENTE (Doctor).—*El lavado pulmonar y la terapéutica directa endobronquial*. Prólogo del Prof. A. G. Tapia. Madrid. 20.—
- 438.—GATFANI.—*Prontuario de terapéutica obstétrica*. Madrid. 7.—
- 439.—SANDOVAL AMORÓS (José).—*Formulario terapéutico de enfermedades del aparato digestivo*. Prólogo del doctor Ramón Luis Yagüe.

#### 616.—Patología.

- 440.—BARBIER (H.).—*Tuberculosis infantil*. (Trad. del francés por Jaime Cárdenas.) Madrid. 16.—
- 441.—BARLARO (Dr. Pablo M.).—*Lecciones de Patología médica*. Tomo I. Buenos Aires. \$ 12.50
- 442.—CALANDRELLI (Matías E.).—*La fiebre del profesor Muller*. (Medicina de vanguardia.) Buenos Aires. \$ 2.50
- 443.—CASTER (Mariano).—*La hipertensión arterial. Hipertensión arterial e hiperlipemia y los estados hipertensivos, hipertónicos y de hipertensión*. Buenos Aires. \$ 20.—
- 444.—CLYER (J. F.).—*Patología y clínica odontológica*. Barcelona.
- 445.—MAYORAL (Pedro).—*Análisis clínico en Odontología*. Madrid. Pesetas. 20.—
- 446.—NOVOA SANTOS.—*Diabetes esbura y diabetes genuina*. Madrid. 5.—

#### 618.—Ginecología. Obstetricia.

- ARAÓZ ALFARO (Gregorio).—*El libro de las madres. Manual práctico de higiene del niño, con indicaciones sobre el embarazo, parto y tratamiento de los accidentes*. (Nueva edición.) (Vid. núm. 430.) Buenos Aires. \$ 4.—
- 447.—HALBAN (Josef) y SEITZ (Ludwig).—*Biología y Patología de la mujer. Tratado de Obstetricia y Ginecología*. Trad. por Joaquín Nuñez Grimaldos, con la colaboración técnica del doctor D. Ar-

cadio Sánchez López. (Dos volúmenes). Madrid. s. p.

### 63.—Agricultura. Zootecnia.

- 448.—BOERGER (Alberto).—*Observaciones sobre agricultura. Quince años de trabajos fitotécnicos en el Uruguay*. Montevideo. \$ 12.—
- 449.—CRESPÓ (Ramón J.).—*Conejos y conejares*. Madrid. 8.—
- 450.—CRESPÓ (Ramón).—*Incubación y cría natural y artificial*. Madrid. 4.—
- 451.—POCH y NOGUER (S.).—*Formulario práctico de agricultura*. Tomo III. Explotación de cuadra y corral. Barcelona.

### 64.—Economía doméstica.

- AMADEO (Tomás).—*La función social de la Universidad, de la madre, del maestro, del empleado, del agrónomo*. (Vid. núm. 284.) Buenos Aires. s. p.
- ARAÓZ ALFARO (Gregorio).—*El libro de las madres. Manual práctico de higiene del niño, con indicaciones sobre el embarazo, parto y tratamiento de los accidentes*. (Nueva edición.) (Vid. núm. 430.) Buenos Aires. \$ 4.—
- 452.—SEVILLA RICHART (Emilio).—*Recetario doméstico universal. Moderna y escogida colección de fórmulas y procedimientos útiles, de práctica aplicación*. (Manuales prácticos modernos. I.) Barcelona. 5.—

### 65.—Organización comercial. Contabilidad.

- 453.—ANIRIOG (S.).—*El Consejero de Seguros o Manual que contiene los conocimientos elementales para el ejercicio y desarrollo de la profesión de agente de seguros de vida*. Buenos Aires. \$ 4.—
- 454.—BORIS (Rafael).—*Elementos de organización comercial*. Barcelona. 11.—
- FUENTES y GUTIÉRREZ.—*Operaciones y contabilidad bancarias*. (Vid. núm. 332.) Madrid. Pesetas. 10.—
- 455.—MARTÍN y GUIX (Enrique).—*Taquigrafía epistolar*. Madrid. Pesetas. 7.—
- 456.—SACRISTÁN y ZABALA (Antonio).—*Comercio y Comerciantes*. (Defensa de los comerciantes. Estudios, recuerdos y consejos para la vida.) Madrid.
- 457.—SACRISTÁN y ZABALA (Antonio).—*Teoría de Contabilidad general y de administración privada*. (Segunda edición.) Madrid. Pesetas. 14.—

### 66.—Industria.

- 458.—HALLEMANN (J.).—*Tintas y betunes*. (Manuales prácticos modernos.) Barcelona. 6.—
- 459.—TORRÓNTGUEI (Silverio).—*Barnices y esmaltes a la celulosa*. (Manuales prácticos modernos.) Barcelona. 5.—
- 460.—TORRÓNTGUEI (S. de).—*Tratado de Química industrial*. Vol. II: La pequeña industria química. Barcelona. s. p.

### 69.—Construcción.

- 461.—BOISON (J.).—*Tratado práctico de construcción de muebles*. (Versión española de J. M. Martínez.) Barcelona. 38.—
- 462.—NOREÑA ECHEVERRÍA (Juan).—*Formulario para la redacción de precios compuestos*. Cádiz. 7.—

### 7.—Arte.

- 463.—CASTAÑOS (Rodrigo).—*Tratado de las Bellas Artes ornamentales y técnica del taller*.
- 464.—DELLEPIANE (Antonio).—*Estudios de historia y arte argentinos*. Buenos Aires. \$ 4
- LEO (Antonio).—*Trascendencia y belleza de los montes*. (Vid. número 338.) Madrid. 2.50

### 72.—Arquitectura.

- 465.—BAESCHLIN (Alfredo).—*La arquitectura del caserio vasco*. (Pról. de D. Pedro Guimón.) Barcelona.

### 75.—Pintura. Dibujo.

- 466.—ARTE (El) en España. Museo de Bellas Artes de Cádiz. Texto de Pelayo Quintero. Barcelona.
- GASCÓN PORTERO (Lorenzo).—*Cómo se enseña el dibujo y las Bellas Artes en la escuela*. Pról. de D. Francisco Esteve Botey (Vid. número 393)
- GÓMEZ (Helios).—*Días de ira*. 23 dibujos y poemas del terror blanco español. Palabras de Romain Rolland. Berlin. (Vid. número 296.) s. p.
- 467.—MARIBONA (Armando).—*Algunas obras pictóricas*. París.
- 78.—Música.
- 468.—BALDELLÓ (Francesc del P.).—*La Música de l'antic Consell barceloní*. Barcelona.
- 469.—DICCIONARIO de la Música, ilustrado. Nicol (Eduardo), redactor jefe; Albert Torrellas (A.), director editor, y Pahissa (Jaime), director técnico. I y II tomos. Barcelona. 60.—
- RETANA (Luis F.).—*Tratado elemental teórico-práctico de impos-*

tación de la voz. (Vid. nú. 410). Buenos Aires.

### 79.—Espectáculos. Deportes.

- 470.—BALLESTEROS (S.).—*Legionarias de la Salud*. (Conferencia dada en el Ateneo de Madrid).
- 471.—ALGUERO (F.).—*Excursionismo i ciudadanía*. Barcelona.
- 472.—REGLAMENTO de las corridas de toros, novillos y becerros (4 agosto de 1923, reformado por R. O. de 9 de febrero de 1924), con notas y observaciones, por "Uno al Sesgo". Madrid.
- 473.—RINCÓN (Conde de).—*Ahi va la chacha*. Madrid. 10.—
- 474.—SALVI.—*Labores. Artes. Mujer*. (Gráficos.) Madrid. 1.—
- 475.—UNO AL SESGO.—*Toros y toreros en 1929*. Málaga. 5.—
- 476.—VILLALBA y HERMOZA (Capitanes).—*Atletismo*. Toledo. Pesetas. 3.75
- 477.—VUILLEMET (F. A.).—*La juventud y los deportes*. (Trad. del francés por F. Gallach Palés.) Madrid. 3.—

### 8.—Literatura.

#### 849-9.—Literatura catalana.

- 478.—OLLIER (Narcis).—*Traduccions selectes*. (Obras completas, volumen XI.)

#### 849.9-1.—Poesía.

- 479.—COLOM (Guilem).—*De l'alba al migdia*. Poemes lírics, 1918-1928. Prefac de Josep Carner. Barcelona.
- 480.—ESCLASANS (A.).—*Primer llibre de rimas*. Barcelona. 3.—
- 481.—FRANCÉS (J. M.).—*La Rossa de mal pel*. Pról. de Victor Balagué. Barcelona.
- 482.—OS (L.) blanc. Barcelona.
- 483.—PERET VALENTET (Rondalles populars). Barcelona.
- 484.—POBRE (El) Julià. Barcelona.
- 485.—PRINCESA (La) que no serveix per a res. (Rondalles populars). Barcelona.
- 486.—SÁNCHEZ-JUAN (Sebastián).—*Gua de Gall*. Barcelona.
- 487.—SANG (La) del dragó. Barcelona.

#### 849.9-2.—Teatro.

- 488.—VILA i PAGÉS (Joan).—*Ditxosa sogra!!!* Barcelona.

#### 849.9-3.—Novela.

- 489.—ANGLADA (J.).—*Monsenyor Llangardaix*. Barcelona.
- 490.—CONRAD (Josep).—*La follia d'Almayor*. Barcelona.
- 491.—CREPI i MAITÍ (Joan).—*La ciutat de la Por* (Col. popular de "Les Ales Esteses", vol. XVI). Barcelona. 1.20
- 492.—GENIS i AGUILAR (Martí).—*La Reimeta del Cadí*. Barcelona.
- 493.—JOSEPH i MACOL (Miquel).—*Un adolescent fet home*. Barcelona.
- 494.—MÍNGUEZ (Joan).—*Dies Verges*. Barcelona.
- 495.—MONTCERDÀ DE MACIÀ (Dolor).—*La Quèrria*. Barcelona.
- 496.—NAVARRO COSTABELLA (J.).—*La Padrina Berta*. Barcelona. Pesetas. 3.50
- 497.—PERUCHO (Artur).—*Icar o la importància* (Col. "L'Estel"). Barcelona.
- 498.—PLA (José).—*La Vida de Manolo*. (Segunda edición.) Barcelona.
- 499.—SOLDEVILLA (Carlos).—*Fanny*. Barcelona.
- 500.—VERGÉS (Pere).—*La nova amiga*. Barcelona.

#### Traducciones.

- 501.—DOSTOIEVSKI (F.).—*Crim i castig*. (Trad. i proleg de Andres Nin.) Barcelona.

#### 849.9-34.—Cuentos.

- 502.—JORDANA (C. A.).—*Tot de Contes*. Barcelona.
- 503.—PUNTI i COLLELL (Joan).—*Fables y moralitats*. Barcelona.

#### Traducciones.

- 504.—STEVENSON (R. L.).—*La Platja de Falesa y Follet de l'Amplla*. Markheim y Guillem del molí (Trad. de C. A. Jordana.) Barcelona.

#### 849.9-4.—Ensayos.

- 505.—MONTOLIU (Manuel de).—*Llenguatge i Poesia. Quatre assaigs*. Barcelona. 4.—
- 506.—PUIG i FERRETER (Joan).—*El cercle mágic*. Barcelona.

#### Traducciones.

- VOLTAIRE (F.).—*Diccionari filosòfic*. (Trad. per Domènec Guansse. Proleg de Gabriel Alomar. (Col. llec. d'Obras selectes.) (Vid. número 264.) Barcelona.

### 86.—Literatura castellana.

#### 86-1.—Poesía.

- 507.—ANDRADE (Juan Bautista).—*Diana de gaita*. (Poemas.) Prólogo de Enrique Díez-Canedo. Madrid. 4.—
- 508.—ASCANIO y LEÓN (Ramón de).—*Nuevas poesías*. Las Palmas.

- 509.—BIER (Alejandro).—*Dila. Poesías en prosa*. Madrid.
- 510.—CONDE (Carmen).—*Brocal*. Madrid.

- 511.—ESCRIVÁ DE ROMANÍ (F.).—*Manantial*. Madrid. 5.—
- 512.—GÁLVEZ (Pedro).—*Negro azul*. Madrid.

- GÓMEZ (Helios).—*Días de ira*. 23 dibujos y poemas del terror blanco español. Palabras de Romain Rolland. Berlin (Vid. núm. 296). Sin precio.

- 513.—JARA CARRILLO (P.).—*El aroma del arco*. Prólogo de José Francés. Murcia.

- 514.—LARTIGAU LESPADA (Honorio).—*Nuevas corasonadas*. Buenos Aires.

- 515.—ORTEGA ARREDONDO.—*Versos anormales*. Madrid.

- 516.—PELLICER (Carlos).—*Camino*. París. s. p.

- 517.—PLA y BELTRÁN.—*La Cruz de los crisantemos*. Octubre 1929. Introducción por José Alcina Navarrete. Alcoy. s. p.

- 518.—POETAS dramáticos valencianos. Madrid.

- 519.—VALLE-INCLÁN (Ramón del).—*Claves líricas*. Madrid.

- 520.—VERDAGUER (Mario).—*Trápias*. Barcelona.

- 521.—ZÓZAYA (Antonio).—*Versos* (Antología). Madrid.

#### Traducciones.

- 522.—GARCÍA-GÓMEZ (E.).—*Poemas arábigo-andaluces*. Madrid.

#### 86-2.—Teatro.

- 523.—CAPDEVILA (Arturo).—*Zincali*. Poema dramático del misterio gitano. Buenos Aires.

- 524.—FIGUERAS (Leonardo).—*La Luz de la aurora*.

- 525.—GARCÍA DE LA HUERTA.—*La Raquel*. Prólogo de Eduardo Fernández Marqués. Madrid. 2.50

- 526.—LINARES RIVAS (Manuel).—*Tres actos*. Madrid. 0.30

- 527.—LÓPEZ MOHA (Rafael) y ARAGÓN (Rafael).—*Alma andaluza*.

- 528.—MARTÍNEZ MORENO (Pascual).—*Murcia y Cartagena*. Cartagena.

- 529.—PÉREZ CAPO (F.).—*Teatro entretenido*. Comedias y jugueteo. Barcelona. s. p.

- 530.—ZALAMEA (Jorge).—*El regreso de Eva* (Ensayo de una forma dramática). San José de Costa Rica.

#### Traducciones.

- 531.—EURÍPIDES.—*Tragedias*. Medea, Hipólito. Prólogo por Teodoro D. Soria. Madrid. 2.50

- 532.—GANTILLÓN.—*Maya*. Trad. de Azorín. Madrid.

- 533.—SHAKESPEARE (W.).—*Obras completas*. Madrid. 50.—

- 534.—SHAKESPEARE (W.).—*La segunda parte del Rey Enrique VI*. Historia. Trad. por Luis Astram. Marin. (Col. Universal, números 1.106-1.107). Madrid. Pesetas. 1.50

- 535.—SHAKESPEARE (W.).—*La tercera parte del Rey Enrique VI*. Historia. (Col. Universal, números 1.111-1.112). Madrid. 1.70

- 536.—SHAKESPEARE (W.).—*Timón de Atenas*. Trad. por Luis Astram. Marin. (Col. Universal, números 1.119-1.120). Madrid. Pesetas. 1.—

#### 86-3.—Novela.

- 537.—AGUILAR CATENA.—*A ojo de avión*. Madrid. 1.—

- 538.—ALDAO (Martín, hijo).—*Destino de Irene Aguirre*. Novela. Prefacio de Martín Aldao. París. s. p.

- 539.—ALONSO ARBE (María de la Mercedes).—*De la vida*. Madrid. 4.—

- 540.—ASPIAZU (Joaquín).—*Tu ella*. Madrid. 4.—

- 541.—BENAVIDES (Manuel D.).—*Cándido, hijo de Cándido*.

- 542.—BLASCO INÁÑEZ (Vicente).—*La Barraca*. (Ilustrada por Bel liure. Madrid. 50.—

- 543.—BURGOS (Carmen de).—*El dorado trópico*. Ilustraciones de Varela de Seijas. Madrid. 0.50

- 544.—CAMÍ.—*El Juicio final*. Madrid.

- 545.—CARCAÑO (Francisco).—*La Hija de Marte*. Novela. Málaga. Pesetas. 5.—

- 546.—ESPRONCEDA (José de).—*Sorcho Saldaña*. (Los Grandes Folletines, núm. 1.) Madrid. 0.50

- 547.—FRANCÉS (José).—*La Muerte de nadie*. (El libro para Todos.) Madrid. 1.50

- 548.—GÁLVEZ (Rómulo).—*Doña Bárbara*. Novela. (Segunda edición.) Barcelona. 5.—

- 549.—GÁLVEZ (Manuel).—*Escena de la guerra del Paraguay III. Jornadas de agonía*. Novela. Buenos Aires.

- 550.—GÁLVEZ (Pedro Luis de).—*Obras completas*. (vol. 5.) Nueva y azul. Madrid. 4.—

- 551.—GARCÍA ALVAREZ (Enrique).—*El que a hierro mata...* bestia. (La Novela de Hoy.) Madrid. 0.50

- 552.—GOMILA (Sebastián).—*Niño*. Barcelona. s. p.
- 553.—GORKIN (I. G.).—*Días de hemia*. Novela. Prólogo de He Barbusse. Madrid. s. p.

Comp. General de Artes Gráficas Príncipe Vergara, 42 y 44-Madrid