

La Gaceta Literaria

ibérica: americana: internacional

LETRAS-ARTE-CIENCIA

Periódico quincenal (1 y 15 de cada mes)

DIRECTOR-FUNDADOR: E. Giménez Caballero

30 CÉNTIMOS

SUSCRIPCIÓN

ANUAL.....

TARIFA DE ANUNCIOS...

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

AÑO III MADRID, 15 DE DICIEMBRE DE 1929 NÚM. 72

Redacción y Administración:

PRINCIPE DE VERGARA, 42 y 44

Donde debe dirigirse toda la correspondencia

Se reciben suscripciones en las principales librerías

LAS NOVELAS POSTUMAS DE BLASCO IBÁÑEZ

“El caballero de la Virgen”

El caballero de la Virgen (Alonso de Ojeda) es la segunda de las novelas póstumas que ha dejado Blasco Ibáñez, y la segunda también de la serie que el ilustre escritor proyectaba dedicar a las empresas de los españoles en América. Después de sus novelas de la guerra y de sus novelas de ambiente cosmopolita, del transatlántico y de los lugares de placer de la Costa Azul, volvió el novelista a los temas españoles. Mas no era ya la España contemporánea que reflejara en sus primeras novelas la que ahora le atraía, sino la España histórica, lejana. El Papa del mar y A los pies de Venus fueron pasos en esa dirección. Mas el plan predilecto, el más acariciado, era el de las novelas del descubrimiento y conquista de América, la gesta épica de la mayor hazaña de las gentes hispanas traída a las modernas formas de la novela. Se comprende bien la atracción que una serie semejante ejercería sobre Blasco Ibáñez. El asunto se adaptaba maravillosamente a su robusto temperamento épico, de evocador de multitudes y de fenómenos colectivos, de pintor de vastos cuadros murales. Halagaba también el tema el ardiente patriotismo y el espíritu español, tan marcados en Blasco. Era igualmente acepto para los públicos de España y los públicos de América, de este escritor, que se dirigía a dos Continentes. Hasta podría añadirse que la serie de novelas de la conquista de América llegaba a su tiempo: cuando, después de una vasta producción, iba languideciendo la inventiva, como suele ocurrir a los autores muy fecundos, y el estilo del novelista tomaba una nueva dirección, adoptando las formas narrativas de la Historia, amenizada por una fábula novelesca. Estos libros, que acaso como novelas no llegarían a competir con las obras maestras del autor, podían ofrecer otro género de interés muy importante: el de brindar a los públicos de habla española y aun al público universal una divulgación poética de la historia de la colonización de América que popularizara el más memorable caso de fundación de nuevos pueblos por vía colonial, y fuese por la elevación y el interés general del asunto el coronamiento de la obra del escritor. Las dos novelas publicadas hasta ahora (En busca del Gran Khan y El caballero de la Virgen) han llenado debidamente este papel y aun han ofrecido mayor animación y movimiento novelesco del que podía calcularse, juzgando por El Papa del mar o A los pies de Venus. El novelista abandona en ellas el procedimiento seguido en las dos anteriores, de la novela de dos planos: un plano de acción histórica lejana y otro de fábula novelesca contemporánea, que venía a ser una viñeta que animara y actualizara el relato histórico. Ha vuelto al método, más sencillo y en general más eficaz, de novelar directamente el asunto histórico.

O terminadas o en estado de redacción muy avanzada debió de dejar Blasco estas novelas. Muestran su sello personal hasta en los pormenores, y, probablemente, los abacales literarios del ilustre escritor habrán tenido poco que hacer en los manuscritos.

El caballero de la Virgen no es una novela estrictamente biográfica. La figura central es, sin duda, aquel bizarro capitán Alonso de Ojeda, el pequeño jefe blanco que se capta la admiración de los indios con sus hazañas y vence y cautiva a Caonabá, el feroz cacique, con una de aquellas audaces estrategias que se repiten en los fastos de la conquista. Pero tanto o más que las hazañas del protagonista atrae el cuadro de la vida de Santo Domingo, lugar de cita de los expedicionarios españoles y punto de donde parten las nuevas exploraciones y tentativas de conquista. Colón conserva todavía la ilusión de Asia, de las tierras del Gran Khan; pero ya estas esperanzas han perdido crédito en España. El almirante está en decadencia, el oro es escaso, grandes las penalidades, los resultados escasos. Los indios bravos, con sus flechas envenenadas, ofrecen una tenaz resistencia al invasor. No se han descubierto aún los

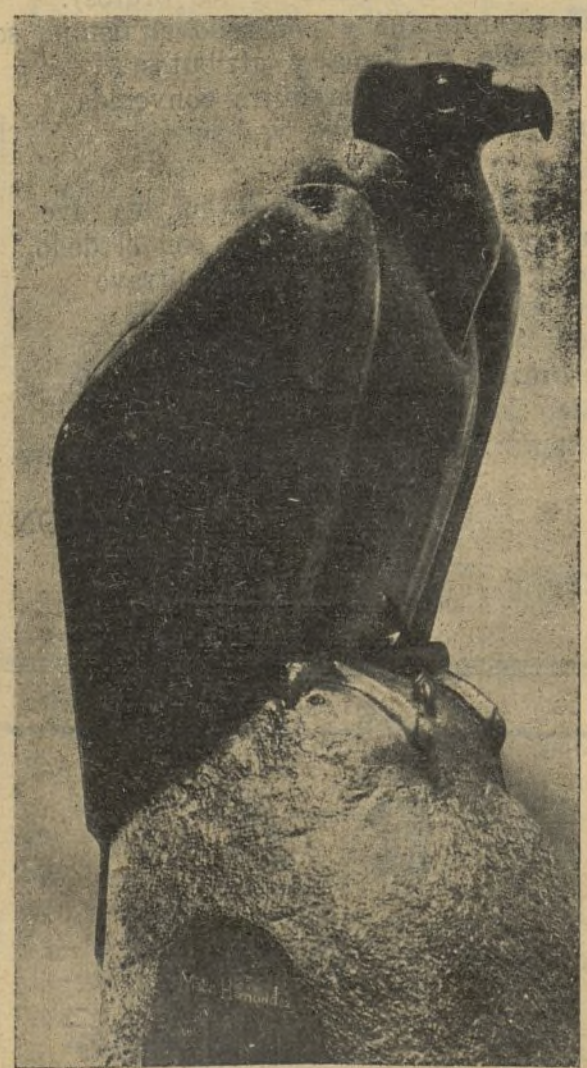
opimos imperios, pero ya entre la multitud de personajes que presenta el novelista, y que animan con su variedad el relato, aparecen las figuras de los futuros conquistadores, de Hernán Cortés y de Francisco Pizarro. Son los tiempos difíciles. Se esperan con ansia las expediciones de España, que traen bastimentos. Los colonos no se han acostumbrado aún a los alimentos de los indios y tardan en desarrollar el cultivo y la cría de los animales domésticos importados. En aquella muchedumbre de aventureros de varia calidad alternan, con los rasgos generosos y heroicos, aviesas y violentas pasiones, deslealtades e intrigas. Apuntan ya en este cuadro de los albores de la colonización la indisciplina, las rebeliones y las asechanzas que habían de manifestarse en el curso de la conquista y perturbar frecuentemente los nuevos dominios españoles.

Figura en la novela la prisión del almirante por el comendador Bobadilla, enviado de pesquisador a consecuencia de las denuncias y quejas de los españoles. La dureza del Gobierno de los Colonos, la falta de tacto y exceso de soberbia de los hermanos del almirante, tenían soliviantada a la naciente colonia. Cuando llegó Bobadilla, lo primero que vio fueron dos horcas, de que pendían sendos ajusticiados. En general, el gobierno de América nunca fue suave; pero los Colonos carecían de habilidad, y su condición de extranjeros engrandecidos les hacia más odiosos.

El episodio de la reina india Flor de Oro, la bella Anacaona, introduce en la novela una pincelada de poesía exótica que termina trágicamente. Flor de Oro, sospechada de sublevar a los indios, fue ahorcada por los españoles. En ese cuadro de los principios trabajosos de la colonización hay como una visión de lo porvenir, del destino económico de América. La expresa Lucero, la judía casada con Fernando Cuevas, cuando disuade a su esposo de tomar parte en nuevas exploraciones en busca del oro y le convence de que ellos, cultivando sus tierras y explotando su granja, tienen una riqueza más modesta, pero más segura.

La reciente novela de Blasco Ibáñez no decae en relación con el libro anterior y hace pensar en lo que habría podido ser esta galería de novelas de América, interrumpida por la muerte del famoso escritor.

E. GÓMEZ DE BAQUERO



La tercera de las esculturas de que se habla en el artículo de Eugenio D'Ors sobre el Salón de Ojeda, de París, publicado en el número anterior, era este icono zoológico de nuestro compatriota Mateo Hernández. La gravitación de la escultura hacia la arquitectura se manifiesta en esta obra como en ninguna otra del Salón.

Este número ha sido visado por la Censura

LIBROS Y MARGENES

Mi regreso a España

El paisaje madrileño.

Llego de tales alturas hispánicas—las que perviven (milagrosamente) allá, cerca de Ultramar, cinco siglos, que a mi arribada madrileña he sentido golpes de aterrizaje violento. Un tocar tierra sin querer. Y eso que he procurado deslizar mis alas y ruedas con la mayor sedación posible.

Parece como si el elixir de entusiasmo almacenado (destilado) en todo mi viaje, se me hubiese fracturado al tocar este Madrid que se cree aún—¿se lo cree?—metropolitano.

He encontrado el paisaje madrileño irónico, aburrido, irritado. Y con una capacidad mínima de fe en nada. Conversaciones, gentes, espectáculos, comentarios, periódicos, todo me ha parecido que rezuma sinsabor, biliosidad, cansancio.

Muchos me dirían que la culpa de este malestar es la política. Tal o cual régimen. Yo no lo creo del todo. Yo veo las causas más remotas y más hondas. Pero no es este el momento de exponer uno este parecer.

Sigamos en acción indirecta.

Sin embargo—un breve comentario, con todos mis respetos y todos mis convencimientos—a una nostalgia impresionante que hallé en la frontera española. En la frontera española lei uno de los folletos que don José Ortega y Gasset ha venido escribiendo en El Sol sobre el Hombre-Masa. La tesis me pareció magistral. Lo que no encontré tan plenamente acogible fue la posible aplicación a España de la nostalgia demoliberal con que terminaba aquel folletín. Y no por que yo no me sintiese ni democrata ni liberal. (La democracia la da la cuna; el liberalismo, la cultura. Y, fundamentalmente, uno es un demoliberal.)

Uno es un demoliberal, y sin duda lo somos todos aquí. (Aun cuando el amigo Hefflinger se indigne al leer esta afirmación.) Aquí seguimos todavía en acción indirecta, parlamentaria, galante, cortes, humanitaria, exquisita, y tal; sino de derecho, de hecho. En el fondo—todos tenemos aún el culto al hombre selecto de la etana burguesa, y todos aniamos ser selectos. Ser distinguidos por especial clase de distinción. Y sentimos el encogimiento publicando ante la violencia. El horror a la acción directa. La desconfianza ante fuerzas sociales en nuevas jerarquías. La incompreensión ante ese magnífico fenómeno del mundo social nuevo que se llama sindicalismo. O sea la conquista del Estado por la violencia disciplinada. La conquista del Estado por el Hombre-Masa, que quizá no es tan Masa y seguramente es mucho más Hombre que los de otras épocas históricas.

Santa Teresa y las Minorías.

«Era Santa Teresa una Mujer-Musa? Desde luego no era una Selecta, una Minoritaria. Una socia de Lyceum Club. Era una Jeraquizarante. Si se me permitiera decirlo diría que era una sindicalista... Una gran fuerza social al servicio de un Estado antindividualista y poderoso.

Nadie más “popular” que ella. Nadie más “llana” que ella. Nadie más metida en “la masa” que ella. Y, sin embargo, su vida y su obra aportaron la aristocracia de las acciones directas, de las “células” (celdas) en función social. Organizar entonces una Orden monástica era como hoy organizar un partido de Estado.

Yo hubiera querido encontrar este punto de vista en el magnífico libro que el maestro Castro me ha enviado sobre Santa Teresa y sobre otros ensayos.

Américo Castro es un genuino representante de las épocas más difíciles del mundo. Las reencarnaciones. Las de los derechos individuales. De las épocas impías. Antipiosas. Las que no se acuerdan de las masas sino para establecer la diferencia de altura entre selectos e intelectos. Las épocas en que la cabeza funciona por un lado. Y el resto del cuerpo por otro. En antipatismo recíproco.

Santa Teresa no fué una reencarnación. Tampoco fué un tipo perfecto de cristiana, a lo ruso. No se atrevió a “degollar todo lo distinguido”. Santa Teresa—al fin y al cabo, fruto romántico—tenía su escala de valores y respetos. Sus jerarquías. (Más nihilista resultó San Juan de la Cruz, su camarada. Más ruso.)

El libro de Américo Castro—libro lleno, férvido, de la preocupación reencarnacionista—me ha conmovido hondamente, porque crea tener superado yo un sacrificio: el sacrificio de lo individual, de lo liberal, de mi hombre libre, de mi egredidad, de mi egotismo. Porque me ha hecho este libro plantearme de nuevo la tremenda pregunta española: Si vale la pena de ser selecto en España, de ser liberal, de abandonar nuestras masas... ¿A qué vale aquí la pena de dar la voluntad: a la Reforma o a la Contrarreforma? ¿A la socialdemocracia o al sindicalismo de Estado? ¿A la universalidad por vía racional o a la universalidad por vía entrañable, sensitiva, particular, patrial? Nación y patria. Judíos.

Lo que más ha movido mi conciencia ante los judíos españoles es la aclaración absoluta de lo que significa patria. Es curioso cómo al acercarse uno al judío, queriendo ver el tipo humano que no necesita de la patria—de ese atadero biológico a una tierra dada—, lo primero que se encuentra uno (lo único que se encuentra uno) es el tipo que más postula un solar de origen. Algo así como el comunista ruso, que lo primero en hacer fué tomar posesión de su tierra, de su Rusia, que no poseyó nunca. Los judíos sefardíes siguen hablando español y seguirán, no por amor a España, ni siquiera por recuerdo de España, sino por volun-

tal de patria, de tierra de origen, de asidero en el cosmos, de dignidad sobre la geografía, por tenerse en pie sobre cualquier suelo inamovible.

El judío asquenazi inventó el sionismo por hambre de patria. Y si en Palestina se la disputan a tiros, es porque otros sienten también aquel terruño duro con ansia visceral, con recuerdo de sus padres, allí enterrados. Patria no es nación. El judío es una nación, pero sin patria. El judío no es universalista. Es el nacionalista más acérrimo, más calvino que existe en el mundo. Sus 16 millones de hermanos están atados con ataderos de religión, de raza, de lengua, como ninguna otra nación puede ostentar.

Yo he visto comunistas judíos pelearse con capitalistas judíos y a la invocación secreta de “lo israelita”—callarse y unirse.

Pero les falta tierra. Les falta pedestal sólido para posar sus triples ataderos. Y por eso el problema judío no tendrá, por hoy—quizá nunca—solución.

Violencia. Coraje. Sublimidades.

El problema judío no tendrá solución porque al judío le falta violencia y coraje para conquistar su patria. Posee el dinero. Posee la argucia. Posee casi todo en el mundo... Pero le faltan soldados. Le falta la acción directa, el cara a cara. Esas nuevas sublimidades morales que el mundo actual está restaurando, este mundo de deportis-

tas, guerreros, pistoleros, que no da otra vez importancia a la vida si la vida se da por algo de importancia.

En España, débiles signos.

En España encuentro que estamos también un poco desvaídos.

Por no acudir más que a fenómenos casi inocuos—de arte—diré que nuestro ambiente respira una beatitud de charco muerto.

Cuando se piensa en las batallas del escritor francés, italiano, ruso, por determinados credos y se ve aquí lo que eso llamado “vanguardismo” ha hecho, hasta ahora, da pena.

Veo a varios madrileños indignados por una conferencia que el poeta Alberti dió a varias damas.

Pero, ¿qué hazaña esa frente a las antiguas bofetadas de los futuristas o las agresiones brutales de los surrealistas?

Por eso yo creo que en España tenemos aún mucho que progresar en barbarie si queremos un día disciplinarnos. Si queremos un día liberar con fuerza y gracia lo que hay que liberar. (¡Ahí está ese Perro andaluz, de Buñuel y Dali, camino verdadero de porvenir español! ¡Tan universal y con tanta esencia de violencia taurina!)

Por hoy, débiles signos que se deben reforzar con consejos contrarios, con nostalgias opuestas a toda complacencia en la delicadeza, en lo indirecto, en la selección pasiva.

Un poco (un mucho) más de irracionalidad, de barbarie, de entusiasmo, de fe, de sentimiento trágico entre nosotros!

Y luego, lo demás.

E. GIMÉNEZ CABALLERO

RAMÓN Y EL ECO

La voz de Ramón se ha perdido, sin eco, en una sala de teatro rebosante de público: se ha entrado sigilosamente en el escenario, como un ladrón, con audacia y miedo de ladrón, como si viniera a robar un éxito; y ha huido, sin ser vista ni oída; ni entendida, por consiguiente; como si el teatro estuviera vacío, en soledad; la soledad de soledades, la argüería de Ramón mismo. Ramón ha venido sin venir a este escenario lleno de tanta gente, y ha venido, por no venir, en porvenirista, con su comedia porvenirista, tan de porvenir, que nunca llega, que se pierde de vista—y de oídas y de entendidas—. Y el público que no lo ve, ni lo oye, ni lo entiende, protesta, patalea, como niño mal educado; y está, según dicen, en su derecho: el del pataleo, que es quizá lo único que queda ya a los públicos de teatro de respetable. La voz de Ramón porvenirista suena muy distante. Y el público, con impaciencia de español sentado, a más de patalear, grita. Y es que cuando no grita el drama, la comedia, grita el público; y hace bien, porque el teatro es grito, como afirma críticamente don Miguel de Unamuno, y algo tiene que acabar—o empezar—por salir gritando; por eso, cuando no empieza por gritar el drama, la comedia, acaba por gritar el público. La comedia tiene que gritar más fuerte que todos juntos para que se callen, y la oigan, y la vean, y la entiendan; para que atiendan en ella; tiene que gritar llanándola, con un grito que es un engaño; como el rojo chillón lo espera el toro. ¿Qué hacen Esquivel, Shakespeare o Calderón, sino gritar engañosamente? Gritar de los que duelen el engaño. El teatro es grito por la palabra o por el gesto; la máscara es un grito para los ojos antes de serlo, por su resonancia de la voz para los oídos; haciéndose por lo visto y oído entendido; transmitiendo el grito del pensamiento, del pensar mantido, fingido, figurado, que es lo dramático: vestido, máscara del pensar.

La comedia y la tragedia piensan mentirosamente gritando, con tan aguda angustia de mentir—o de pensar que mienten—que tienen que gritar para expresarse, desasirse, enajenarse de la razón, mintiendo; para ponerse fuera de sí: ponerse en escena; para poder salir fuera, en doloroso parto, y al salir, situarse dramáticamente, ponerse en su lugar dramático: el escenario, al que se sale y en el que hay que estar siempre en un grito. Y por eso están, por eso son, la comedia y la tragedia: por lo que han gritado. Grito de agonía, de antagonismos. La protagonista dramática grita en la máscara para que se la vea, y se la oiga, y se la entienda claramente; para ser cosa y causa de teatro. Aun el teatro mudo es un grito para los ojos: mímica grotesca. Ni aun callar se puede en el teatro silenciosamente. El silencio dramático es un silencio resonante, por las tablas del escenario que lo sostiene; un silencio estruendoso, atronador, tableteado como el trueno. También mienta, también finge. El teatro miente a voz en grito para ser verdad, verdad poética, dramática. Las personas fictas dramáticas son de pura verdad cuando son de pura mentira: figuras o imágenes, fantasmas. Lo único que no engaña en el teatro son las apariencias, porque son el engaño mismo, la verdad teatral. ¿Cuánta sangre cuesta al verdadero poeta dramático esta mentira! Por eso no hay nada menos verdadero en el teatro que la sinceridad. Ramón Gómez de la Serna, como antes “Azorín”, ha venido al teatro con sinceridad; y silenciosamente. Y nos ha engañado, engañándose. Pero el público, ese enorme personaje a que el narcisismo lírico de Ramón había apelado como a Eco, no quiere que le engañen de verdad, sino de mentira; o a la inversa, según lo que se trate de mentir o verificar: el teatro o la vida.

El enorme Eco de una sala de teatro no responde más que a los gritos. De la plenitud de soledad, de ese multimillonario de soledades que es Ramón, no esperábamos más que un solo grito: el de su nombre: RAMÓN. Como él hizo siempre. Ramón, que ha vociferado, a todos los vientos su soledad, sonoramente, tan alto que ha llevado su nombre a los últimos linderos del mundo (y ¿quién sabe hasta qué otros mundos!); pues no sería raro que el eco de su nombre nos lo devolvieran algún día del planeta Marte); Ramón ha callado en un escenario ante una sala populosa, o ha hecho algo peor que callar de veras, ha cuchicheado, suave, imperceptible, casi ha susurrado en su nombre: ha disimulado la poderosa plenitud resonante de su nombre. ¿Es que ya agoniza su dramático narcisismo poético? ¿Y si agoniza, porque vela con pudor, timidez, su agonía, en vez de haberla chillado, gritado más que nunca? ¿Por qué Ramón, el vocinglero, no dió a su greguería ese aumento de voz, esa intensidad, esa fuerza que la expresara nuevamente en la máscara? Ramón, sinceramente, silenciosamente—¿como “Azorín”?—no quiso enmascararse para salir a escena, y, claro es, así no pudimos reconocerle.

Porvenirismo? Es decir, distancia; y tan distante, que es decir ausencia. Todo lo contrario del teatro, que es presencia pura, acto y proximidad; que para serlo, esto es, parecerlo, se enmascara; para que aun el que esté más lejos lo vea, y lo oiga: lo entienda como presente y próximo, actual, inmediato.

Al teatro, han dicho algunos críticos, bien intencionados sin duda, no podía llevar Ramón Gómez de la Serna su literaria, poética greguería. ¿Que no? ¿Y por qué no? ¿Es que no es una greguería poética y literaria—y conceptual—el teatro de Calderón o el de Shakespeare? ¿Es que no es, casi por definición, el teatro mismo, una especie de disparatada greguería?

En la comedia de Los medios seres no hay greguería ni greguerías que valgan, o sea como si no las hubiera, porque ni siquiera se ven, ni oyen, ni se entienden. Ni aunque el público hubiera callado, que no calló, se oirían. (En lo único que el público cayó, oirían inconscientemente, fué en la cuenta, o en la trampa: en la cuenta de su escamoteo.) Pero ¿qué magnífico y nuevo teatro, no porvenirista, teatro actual, presente, pudo—o puede—darnos Ramón Gómez de la Serna, de sus greguerías, y sólo con sus greguerías: sólo con vestiduras de máscara, sacándolas a escena, dramatizándolas, poniéndolas en un grito. Escritor lírico, aun en su admirable teatro primero, teatro de acotaciones líricas que contienen un enorme potencial dramático (recuérdense las dos Utopías, o las Superfuerzas, o El laberinto, o el Teatro en soledad...), y no ha querido Ramón Gómez de la Serna dar el paso decisivo en el teatro, saltar a escena como saltó en el circo sobre el trapecio o sobre el elefante; transfigurarse o transformarse, enmascararse en lo grotesco. Como “Azorín”, que tampoco lo quiso, o pudo. Y, en cambio, ¿por qué salen, después, personalmente, con vanidoso exhibicionismo ineficaz, anti-teatral, en el fracaso? Y menos mal que si quisiera Ramón, para descender a ciertas concesiones inútiles a la más ínfima vulgaridad (tal vez mal aconsejado por algún profesional intelectualizante de los pseudoéxitos) no ha tenido torpes colaboraciones que lamentar. Ramón, solo siempre, hasta en las malas compañías, o equivocado, se recupera; aunque un momento, al amoroso o amoroso Eco de su potente narcisismo quiere atraerle con cantelas, quiere ponerle trampas: aunque habitual cazador de ferocidades en intrincamientos ferozmente de selva se haya puesto ahora a echarle miguitas de pan a los gorriones. Esto no tiene para él—y es claro, para nadie—importancia ninguna. Y los gorriones, tan contentos (si no se atragantan).

JOSÉ BERGAMIN

El torpedero en la pista

Debe ser amargo, muy amargo, mirar hacia atrás y no ver sino labor monótona y oscura, ajena por completo a la creación, que es el gesto viril del hombre en Arte y en Biología. Decimos esto para contestar con sus propias armas—armas llenas de orín, de escudero—al Sr. Astrana y Marín, quien en un artículo titulado “¿Qué es el vanguardismo?” dice tales insensateces de los jóvenes que no podemos reproducir por respeto a nuestras columnas y a los lectores. Nos figuramos su desaprovechado estado de ánimo, cuando ya deja la espada del soldado por el palo del arriero. (Y vea que empleamos modos clásicos.)

El Sr. Astrán y Marín—utilizamos el certero vocablo de Antonio Espina, que tan bien retrata su actividad profesional—comienza por increpar duramente a los escritores jóvenes. “Su arte—pedimos humildemente perdón, pero no podemos menos de transcribir estas líneas—, al querer decir lo que nadie ha dicho, dice lo que nadie quería decir.” Más adelante: “salpudido de moralistas y añagaza de conocidos fracasados.” Luego utiliza la consiguiente injuria sexual. Pocos argumentos debe tener en su poder para recurrir a los “grupos mirados y perfunados”. Quisiéramos tener el tiempo que a él le sobra para contestar, pero salgamos del paso con algo elemental y de acuerdo con sus entendedores.

En España el gesto viril por excelencia lo dan los jóvenes, y los que con ellos están. En Literatura ese gesto lo ha tenido y lo seguirá teniendo LA GACETA LITERARIA, que es el esfuerzo de una generación consciente de todo. Una generación llena de preocupaciones políticas—por mi parte comulgo a todas horas con la causa del proletariado universal—, que no necesita, en una palabra, demostrar nada. La juventud—vanguardista o no—está abonando España. En Medicina, en Política, en Literatura. Nada más netamente masculino que su actitud. Y conste que esa juventud tiene guías que la infunden vigor y ejemplo y no ha necesitado para fortalecerse la lectura de sus interpretaciones a los sonetos de Shakespeare que constituyen su preocupación...

Dice el Sr. Marín que en nuestros Institutos hay catedráticos de estas ideas nuestras que ponen en peligro la enseñanza y, siempre conservador, quiere colaborar con el Gobierno, dándole la idea de una inspección cuidadosa por parte del ministro... Esos “casos” se refieren a tres de nuestros mejores poetas, que dignifican su profesión, hasta ahora a cargo numerosos veces de indecumentados esteticamente...

No comprende usted nada, Sr. Astrana y Marín. Le han engañado. No deje que jueguen así con usted y hábenlos de Colón, que es menos expuesto. Puede leer su artículo un joven y reírse mucho, mucho. O llorar. Porque es triste, muy triste, eso para un país.

No sabemos qué complicación freudiana le ha llevado al Sr. Marín a hablar del vanguardismo y de los jóvenes, pero reciba nuestra amonestación. Nuestra lección.

Los viejos, ¡tienen tanto que aprender de los jóvenes!...

ANTONIO DE OBREGÓN

FUGA HACIA EL PRETERITO

Hay dos clases de fugas. Una poco frecuente, magnífica, hacia el porvenir. Otra muy frecuente, ridícula, hacia el pretérito. Cuando alguien hace algo pasado de modo, o toma la actitud de otro tiempo, o quiere imponer un grito o una palabra de ayer, nos da la impresión de que se nos va cómicamente a la época de que fueron oriundos moda, actitud, palabra o grito. Quien sea, acaba de romper las amistades con el presente y se aleja de los que vivimos en él para ingresar en las telarañas del pasado. Huida singular—por ridícula, por incoherente cómica, por burla sin propósitos—cuando esta fuga se efectúa con intención de novedad. Entonces el gesto, la palabra, el grito, tienen todo el cómico atuendo del descubrimiento del Mediterráneo y la cómica sorpresa de la invención del alambicco.

¡Lastimoso espectáculo! El individuo se siente Colón (Colón de unas Américas de actitudes, palabras, gritos), cuando es mero repetidor a desatino, anacrónico, de mundos descubiertos, trillados y arrumbados ya.

Descubre con actitudes que han dado en llamarse, por equivocación, de vanguardia. (Palabra ésta que debemos hacer todo lo posible por su desprestigio, porque ya ha pasado de moda, como tantas cosas.) Esto ocurre a veces y es cómico ver al retrasado en el tiempo traer al presente, a título de modernidad, cachivaches sólo flamantes una hora, un año (1920). No hieren las palabras, aunque éstas sean escritas o dichas en las peores condiciones. Ni el deseo combativo, cuando hay deseo combatido. Ni la ofensa a los mayores, cuando hay intención, con fuerza o sin ella, de ofender a los mayores. Lo único hiriente es lo pretérito y lo preterido del gesto, la vieja actitud traída al presente, por los pelos.

¡Lastimoso espectáculo! Fuga desesperada, enconada, hacia el ayer muerto, yerto; ¡qué paradoja ésta de querer aparecer nuevo, impecable, vestido de los pies a la coronilla de prestado y de viejo!

LA GACETA LITERARIA

APARTADO 33

MADRID

FILOSOFIA, CIENCIA

LA FENOMENOLOGIA EN ESPAÑA

La publicación por la "Revista de Occidente" de las famosas *Investigaciones lógicas* de Husserl, ha originado en el exiguo sector español que se ocupa y preocupa de temas de Filosofía algunos comentarios tensos. Vamos a denunciarlos aquí con toda generosidad. Las breves líneas actuales no tienden a examinar la mencionada obra de Husserl—tarea que dejamos para una serie de próximos artículos—y se limitan a varias consideraciones acerca del hecho histórico de que un libro así apareciera en español y en esta hora.

La fenomenología es ya—quierase o no—la única filosofía del presente. Esta afirmación tiene un sentido estricto y debe ser comprendida con integridad. Alude al derecho que la fenomenología tiene a reclamar para sí el honor de haber descubierto esa actitud previa, esos puros supuestos que la especulación filosófica actual requiere para ser fundamentada. Incluso para hacerse posible como filosofía. Constituye esa clase preciosa de que han sido revestidos los grandes históricos de genial estirpe: Un método. Quien vea en el movimiento fenomenológico otra cosa que un método, evidencia una radical incapacidad para considerar el sentido y el rango de estos problemas. (Es lo sucedido a Eugenio d'Ors, que en una revista americana combatió la fenomenología de la más peregrina manera. Lo único que podía advertirse en las críticas de este señor, era una falta absoluta de probidad. Pues pecado de probidad intelectual es hablar o escribir sobre cuestiones que no se han entendido. Eugenio d'Ors mostraba allí no sólo su desconocimiento de la fenomenología, sino también del sentido que entrañan otras direcciones del pensamiento filosófico moderno.)

Las actitudes críticas que en España se adoptan frente a la fenomenología obedecen a dos suspicacias, ambas de muy varia índole, si bien acordes en carecer totalmente de razón. Una de ellas consiste en decir que se trata de un empirismo radical. Con la desventaja, puede añadirse, sobre cualquier otro empirismo, de que incluso las toscas evidencias quedan inestables y suplantadas. Aquí son precisas un gran número de aclaraciones. Porque sin ellas ese empirismo radical es ilusorio. Claro que la intuición primaria—considerada lo que luego decimos sobre la intuición fenomenológica—que supone la captación de los fenómenos, y en la que reside el primer estadio del análisis, otorga a la fenomenología una base empírica. Esto es lo que hace de ella el auténtico positivismo que no lograron estructurar en forma debida las mentes del anterior siglo. Pero las investigaciones fenomenológicas son previas al positivismo, representando por ello con más legitimidad que nadie el grito *positivo*. No debe ignorarse que la fenomenología—me refiero ahora a la ciencia así denominada por Husserl—es previa y anterior a todo *saber* empírico, a toda positividad. Las ciencias experimentales presuponen, pues, la fenomenología.

Esta acusación que se hace a la fenomenología de ser un empirismo radical tiene un complemento, y es el de identificar con ella una metafísica

otorga a la intuición—de radical oposición al sentido que tiene por ejemplo en el bergsonismo, para quien la intuición supone la eficacia trascendente negada a los conceptos o a la racionalidad—anula los equívocos de esta clase que intenten subyugar a los ingenios.

La gigante innovación fenomenológica, que es el panorama de las referencias objetivas, la intelección de las formas de la objetividad, suele ser también falsa y torcidamente interpretada. Para un filósofo de la vieja manera, hablarle de objetos con la rotundidad que le habla la fenomenología despierta en su espíritu inevitables resonancias trascendentes, alusivas a la *cosa en sí*. Fuera de la metafísica no tiene sentido hablar de *cosas en sí*, y al decir antes que la fenomenología no implica metafísica alguna—aunque no la rechace ni excluya, naturalmente—quedaba patente lo extemporáneo de esta alusión. Cuando el fenómeno era la aparición—*Erscheinung*—de algo, de la *cosa en sí*, claro que toda investigación fenomenológica implicaba una metafísica. Pero el fenómeno que hoy consideramos no tiene nada que ver con el *Erscheinung* kantiano y en vez de la aparición del ser—incluso el *parecer* que esta aparición era dada—, es como dice Zubiri siguiendo a Husserl "el ser que aparece", cosa bien distinta, sobre todo si añadimos y en tanto que *aparece*.

Pero vayamos al segundo orden de suspicacias que indicábamos, razón fundamental de este artículo. Mi amigo Eugenio Montes—a quien considero, entre los jóvenes actuales que toman parte en ejercicios de Filosofía, uno de los más valiosos y decididos, a

causa, sobre todo, de ese gesto suyo de hombre que trae algo personal que decir, aunque sean cosas de bien difícil aceptación—opone a la invasión fenomenológica que aquí intenta penetrar varios reparos, nacidos sin duda de un afán romántico por excluir de las creaciones filosóficas a que esta tierra nuestra pueda dar origen un sello germánico de tan gruesa pincelada.

La sombra de lo aquí acaecido con el *transismo* alimenta esta objeción, que yo denomino romántica e ingenua. Aparte de que el *transismo* era una armazón sistemática, con la que era imposible todo forcejeo, y aparte también del gran servicio que Sanz del Río prestó a la cultura filosófica de España, la fenomenología permanece libre de toda similitud con aquel simpático movimiento. No es un sistema. Es como mostramos antes un método. Una manera de aprestarse a filosofar. Ni germana, ni latina, ni griega. Los matices y las coloraciones de índole filosófica se manifiestan siempre en otro sector bien distinto de aquel en que permanece la fenomenología. Sea, pues, bien llegada a España, y los jóvenes aspirantes a doctores de más aguda penetración reparen en su hallazgo. Así, ya, Javier Zubiri y José Gaos.

EN LA ACADEMIA DE CIENCIAS

Días pasados, con motivo de una inauguración de algo, se celebró en la Academia de Ciencias una sesión pública. El Sr. González Quijano leyó en ella un discurso, que vamos a comentar aquí rápidamente, acerca de la ciencia y de su influjo en la actual civilización. No conocemos nada tan insólito y absurdo. El académico señor Quijano quiso demostrar la ilegitimidad de la Filosofía. Para él toda dedicación filosófica—y más si trae consigo un afán de colocar sus investigaciones en el centro mismo de los saberes—es intolerable, pues carece por completo de sentido alguno utilitario. Que estas cosas hayan sido dichas en la Academia de Ciencias, y aportada su lectura por los académicos, es la máxima ejecutoria de incompreensión a que un centro de esta naturaleza puede aspirar.

Añádase a esto que el señor Quijano es un matemático, y sus juicios sobre la filosofía adquieren aún más extraño sentido. Recordamos que en nuestro curso universitario de *Análisis matemático* tuvimos ocasión de conocer una función que este Sr. Quijano ha descubierto, con derivada infinita en todos sus puntos, y que parece indicar en él una seria labor científica.

Para el Sr. Quijano la Filosofía no sólo es inútil, sino que es también perturbadora. Debe desterrarse tan rara especie de conocimientos. La posición del señor Quijano no puede obedecer, claro, a ninguna clase de razones teóricas, puesto que las excluye todas, y ni el más radical positivismo se haría responsable de una actitud así. Y el señor Quijano habla de la Ciencia. Ante la cual es preciso una nueva fe del carbonero. Repito que el discurso todo es una manifestación cazarra de incultura. Lo indica así un detalle del mismo, y es aquel en que trata de justificar las creaciones matemáticas—tan útiles—de los filósofos Descartes y

Leibnitz. Estas eran matemáticas, dice, y no las que preocupan a los filósofos actuales. Se refiere, sin duda, al bloque logístico—Bertrand Russell, Couturat, Peano—, y es risible la alusión. El señor Quijano confunde lamentablemente la ciencia con la técnica. Esta confusión baila una danza grotesca en todo su discurso. No sabemos qué concepto pueden merecer al Sr. Quijano los trabajos actuales de matemáticos como Brouwer, y las investigaciones audaces de físicos como Hermann Weyl. Con seguridad que las cataloga como fuera de la ciencia. Además, ¿sabe el Sr. Quijano lo que es la Filosofía? No podrá comprender jamás cómo los pasos primeros de Husserl, los que le condujeron al panorama fenomenológico, fueron debidos a un intento teórico—por fundamentar la matemática, esa ciencia tan cara al señor Quijano y cuyo carácter parece que le es desconocido por completo.

Ingenualmente, pues, el Sr. Quijano hizo derivar su discurso de unas frases de Ortega y Gasset, henchidas de un sentido filosófico que escapó por completo a la postura de aquel honrado académico.

R. LEDESMA RAMOS

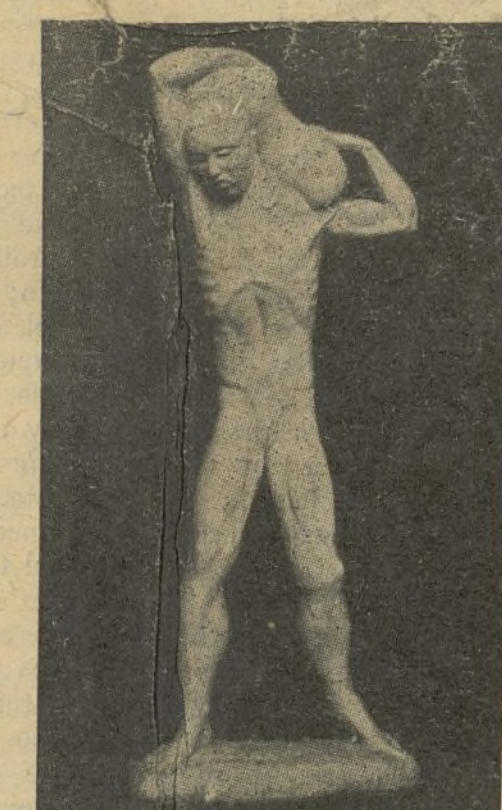
Postal de Asturias

Tras breve examen comparativo de la cultura en Asturias con la de otras regiones, podemos apreciar una franca crisis. No se nos habla de los Ateneos, que vienen a ser en orden a la cultura lo que las escuelas de primeras letras en orden a la enseñanza. Ni minorías selectas, ni individualidades activas, ni revistas, ni grupos, ni escuelas. Sólo una excepción: en arte. Cada año se celebran en Oviedo o en

Gijón, y aun en localidades de segundo y tercer orden, exposiciones de pintura y escultura que revelan la inquietud artística de la juventud, sin contar los artistas consagrados que entre nosotros viven.

La última exposición de escultura, celebrada en los salones del Ateneo de Oviedo, constituyó una revelación. Para los que no conocían a Faustino Goico-Aguirre, que logró provocar el sarcasmo de los pseudo-intelectuales, o sea, de los que no sabiendo apreciar más que los modelos de las escuelas de Bellas Artes se escandalizan ante las modernas tendencias artísticas, su exposición fué un festín artístico.

Poco pero selecto expuso Goico-Aguirre: doce obras de escultura y diecisiete dibujos. Por el contraste entre la masa de la escultura y la finura de los dibujos, éstos parecían hacerse. Concentrando la aten-



Escultura, por Goico-Aguirre

ción en los mismos, se percibía a través de la sencillez lineal intenso espíritu incorporado a las figuras, tal en los titulados "El hijo muerto" y "Campanas". Los lineales más fuertes parecen ser el inicio de una serie de grabados de tipos y costumbres de Asturias, cuya continuación y publicación en selecto álbum sería un grandísimo éxito.

Tres o cuatro tendencias se notaban en las esculturas, según los períodos por los que ha pasado el espíritu del artista. Una primera época de corrección y clasicismo: modelado perfecto, copia del natural, expresión muscular. Otro en que se precisa la incorporación a la figura de un alma, tal los retratos, predominando la vida interior sobre la exactitud exterior, y una última época que se subdivide en dos tendencias: la del retrato de niño, figura humanísima que, con ser retrato, es, a la vez, toda la infancia, y la de los bustos "La mano", "La risa", "El arquero", en los que Goico-Aguirre se libera de la copia, del parecido, de la forma, y crea, o bien estas figuras tan llenas de energía, de vida, de espíritu, sin contacto con la realidad vulgar, o bien los formidables símbolos de "La mano" y "La risa", que nos trasladan a las químéricas creaciones de la gárgola y el capitel medievales.

Quizá esta interpretación nuestra no coincida con la idea del artista. Pero la interpretación de la obra artística, dentro de un máximo y un mínimo de gusto y de comprensión, es libre; de modo, que si no hubiéramos acertado, siempre nos quedaría el consuelo de decir que se ha revelado al público un escultor selecto—hoy en París—al que esperan, con seguridad, días de franco éxito.

J. L. A.

LIBROS NUEVOS

LA NAVE

WILDE: <i>Ballada de la cárcel</i>	5,50
STEVENSON: <i>Aventuras</i>	5,50
STEVENSON: <i>Casa solitaria</i>	4,50

De venta:

LIBRERÍA BELTRAN

Príncipe, 16.

ATENEA. Apartado 644.—MADRID

Raquel y Wladimiro

Tradiciones españolas entre judíos de Oriente

Dedicado al Excmo. señor D. E. Giménez Caballero.

21 ampollas.
en 3 Kantos
última consecuencia
RAQUEL
fábula constructiva
recomendada por
de Papel de
para
la producción
entre los corderos
mar del japon
donde canta

M de 8 x 11
U de 7 estrofas
Z del homenaje a Góngora
I Y WLADIMIRO
K y ornamental
A la academia libre
L Aleluyas
I estimular
I de lana en verso
N que pacen en el
E del norte
mi canario

CANTO PRIMERO

LA DESPEDIDA

Adiós, adiós, que mi caballo extremo
el imán de tu estela huela y bese.
Adiós, púrpura lacia, barca y remo
de la opinión rubí que se estremece.
El mar a hombros del delfín supremo
del labio de una lámpara se mece.
Adiós y adiós, adiós, mi Wladimiro,
ajonjolí de mi angular suspiro.

Los ciervos con bastón por la montaña,
cual profesor que está de vacaciones,
lactan el manual con tibia saña
pernoctando en un nido de opiniones.
Vocifera también la madre España,
llamando a somatén sus ecuaciones,
y en el Palace Hotel de la marmota
se zurre con alimbar la derrota.

Si yo tuviera el escarpín alerta,
ni una vez en mi vida recamada
rotizara el quilate de la oferta,
ni la pasta sonora y dibujada.
Inri del decemio de Ruperta
—tres menos uno, en el latín versada—.
Adiós y adiós, que de la noche aquella
me queda un nudo y una prisa de Ella.

Si hotentonte adelante vislumbrara
la estela de mi espíritu perdido
y en mares de aguamiel nos encontrara

repudié la melena del cociente,
por todo el universo perpetrada.
Rústica daga coronó mi frente,
cual bella efígie en algodón guardada.
Y con rabia de insecto carcomido
coloco un punto en el pirata herido.

A bordo de un barbero amaestrado
en la eléctrica lucha del olfato,
subo y bajo a la vez atormentado
con la barroca sombra del retrato.
Ansias de humo hepático enfriado
en el revés del verosímil trato.
Y uniendo al agua sus entrañas frías,
o pinto al temple el resto de sus días.

Cerámico alheli de la conquista
que en tierra caza con instinto pardo,
inmán del grupo obrero socialista,
maravellé rapaz con su resguardo.
Con flemas el bergantín linotipista
se afilaba el trinquete con un dardo,
y huyendo del grisi y la tos ferina,
por el río Kalié se internó en China.

Rememos al compás de su solapa,
¡oh, tierra entrelazada y rutinaria!
Ya no estarás rizada en ningún mapa
ni en la Escuela Real Veterinaria.
Te escogí entre los dedos por más guapa
y en tu pelo encendí mi luminaria,
avante claro ante el molusco unido,
que el vizconde del mar está vencido.

CANTO TERCERO

EL ARMISTICIO

Limados los susurros más posibles
con espíritu en hilos transparentes,
no fueron, no, las larvas asequeables
a cubiarse en ánforas y lentes.
Pues aquellos discursos exprimibles
en bandejas de odio intermitentes,
con un juicio burido en algarazas
Wladimiro opinó que se quedara.

Retorcido el minúsculo conubio
como un ángulo recto en miniatura,
bebieron todos larvas del Vesubio
en corpúsculos teso de estructura.
Mascaña espió el diputado rubio
con el borde inferior de su figura,
cuando el naje intestino, de repente,
sus nalgas duras regaló a la gente.

No eres, pues, Wladimiro el esponjoso
ardón en espiral de la cisterna,
ni eres tampoco el pope venturoso,
refulgente locaz sobre una piedra.
Refulgente, feliz y membranoso,
hierofante infantil de la galerna,
sobre el paso a nivel de Riofrio
dejaste el tuvo y te trajiste el mío.

Y también te ceñiste el verde sable
del corzo aquel que en oficina umbría,
con un gusto en el cine detestable,
colocó en el diván la celosía.
Ya el magro ruiseñor con su estimable
bigado gris en franca rebeldía,
rotuló sobre el zócalo al prelado,
y en el número impar quedó colgado.

El uno, el tres, el cinco, el siete, el nueve,
como mirlos de mar en transparencia,
no mueven al país ni el país mueve
su ritmo ineficaz ni permanencia.
Si en Arabia en invierno poco llueve,
no es culpa del factor de aquella agencia;
ni en Persia pura actuará lo mismo
el cordero pascal y el silogismo.

Recíproco accidente de la idea,
firmado fué en papiros diminutos
(sin que el pago en papel obice sea
a los tiernos abrazos de los brutos).
Por siempre fué y por todo el tiempo sea
respetada su firma y atributos,
y el que falte a la mitra convenida
entre cuatro alvéolos vea su vida.

Y el sello aquel de la marina ave
fué incrustado en la roca con el dedo,
como un óculo azul en alquitrave
se deshilacha en el moreno enredo.
Todos en pie cantaron a la nave,
el brazo en alto y el instinto quedó,
como los hemicelos peliformes
después del Carnaval quedan conformes.

F. VILLALON

Sevilla, 12-2-928.

GUERRA

DIARIO DE UN SOLDADO ALEMAN

DOS LIBROS SOBRE LA GUERRA HAN APASIONADO A LA OPINION EN ALEMANIA Y EUROPA. USTED CONOCE UNO: "SIN NOVEDAD EN EL FRENTE". HE AQUI EL OTRO

5 PESETAS

MUNDO LATINO. COMPANIA IBERO-AMERICANA DE PUBLICACIONES. LIBRERIA FERNANDO FE, PUERTA DEL SOL, 15. LIBRERIA RENACIMIENTO, PRECIADOS, 46, Y PLAZA DEL CALLAO, 1. LIBRERIA BARCELONA, RONDA DE LA UNIVERSIDAD, 1, BARCELONA. FERIA DEL LIBRO, EXPOSICION IBEROAMERICANA, SEVILLA

Salónica, 17 octubre 1929.

(1) En vieja Grecia, la nueva generación n habla más el español.

Obras completas de Unamuno

COMPANIA IBERO-AMERICANA DE PUBLICACIONES MADRID

ARTES

El juego lúgubre y el doble juego

Radiguet el malogrado, que la muerte arrebatará a la afección de sus amigos y a la esperanza de las letras francesas, poco después de escrito aquel delicioso *Bal du Comte d'Orgel*, había desde sus comienzos inventado—no él únicamente; pero ahora atino en él, como ejemplo característico y muy notorio—un juego de coquetería y estrategia artístico-mundanas, consistente en alumbrar, cuando los equinoccios, un cirio a San Miguel, y otro al Diabolo, cuando los solsticios; quiero decir, en regular la producción según hábil ritmo de alternancia, dando una vez al público alguna obra, acabada en lo posible, de aire clásico y archinormal; y, la vez siguiente, un producto de alta fantasía, provisto de los más inquietos atrevimientos de vanguardia, acrecidos con tal cual originalidad, sacudida o descubrimiento de propia minerva. Suenan así, sucesiva y equiparadamente manejados por el autor, los dos registros de la perfección y de la sorpresa; quien el martes se divierte, el jueves admira; admiración y diversión, que, juntas en velozes pasadas, forman pronto una mixtura y conjunto que se llama "éxito"... Radiguet lo alcanzó, tan merecida como rápidamente. No en vano tenía, a la vez que *Le diable au corps*, la insinuación, en el alma, de ese Ángel de la Muerte, tan sutil, que apresura, en ciertas vidas, muchas cosas... Otros artistas, no visitados por presencias sobrenaturales, se picaron también en el juego. Más de uno lo adoptó, en frío y por habilidad. En rigor, maestro en él, ¿no lo ha sido Pablo Picasso, en cuya producción, diletantes y críticos se vuelven locos por unir, bajo un denominador estético común, ciertas creaciones entonadas según las más severas exigencias del Museo y otras inspiradas en los más endiablados estentores de la Feria y del Circo?... La perplejidad de unos y otros, sólo llega a desvanecerse al recordar cómo, entre las tales creaciones, las hay traídas a publicidad en determinada estación, las hay traídas en la siguiente; ya, para dar gusto a la amistosa sollicitación de Diaghileff—aquél que decía "no hallar belleza, sino en lo nuevo"—, ya para aplacar, desarmando su venganza elísea, la casta sombra de Rafael de Urbino.

Tal vez nadie más a propósito, entre los artistas últimamente amaneceados en la pobre y delucida y fría aurora del arte nuevo en Madrid, para jugar, en lo suyo, el doble juego de Radiguet y de Picasso, que este Salvador Dalí, príncipe aquí de audaces grafías, a la vez que alumno emérito de la Real Academia de Bellas Artes. En la cual hubo, durante algún tiempo de procurarse—no creo que por influjo de sus maestros, demasiado generalmente tocados de abandono en la impresionista comodidad y en las fáciles estéticas de "la naturaleza", la "luz", "el ambiente", "el abrir las ventanas" y demás; sino de los yesos, que ahí están, tan serios y tan irreducibles como el primer día—bases muy sólidas; al mismo tiempo que, de su Cataluña nativa, del París no excesivamente lejano, de la frecuentación literaria en las fuentes de críticos y filóso-

fos, y también del ímpetu renovador, asentado en el espíritu de nuestra Residencia de Estudiantes, recibía estímulos para darse a las más vertiginosas experiencias de sensibilidad y a los vuelos de libertad más desatada; estímulos que, en este caso, recogía un temperamento realmente dotado por las Gracias e inflamado en una de las vocaciones más genuinas, claras y dichosas que nuestra pintura moderna haya conocido.

Así salió él y así salió pronto, a todos sorprendiendo; en la exploración valiente como en la maestría precoz. Frente a sus obras—no precisamente las primeras, ganosas de un estructuralismo arquitectónico, cuyo valor era tal vez extraño a la sinceridad del artista, sino en las inmediatas, inspiradas en un ideal de esmaltador minucioso, menos "gran clase" quizá, pero igualmente honrado y muy suyo—apreciaba yo sobremanera la "lucidez"; una especie de aguda, potente, clara, fría, capacidad del mirar, ante la cual las cosas revelaban—de una vez, pero en detalle—no sólo lo que Poussin llamaría su "aspecto", sino lo que llamaría su "prospecto"; quiere decir, su impenetrable y completa entidad objetiva, la dureza impávida de su realidad. Realidad, ya se entiende, muy otra que la somera y superficial que busca el realismo y con la cual se da por satisfecho. Entrada ya en la zona en que merece que se le aplique, con pleno rigor filosófico, el epíteto de "fenomenológica". Fenómeno: momentáneo, contenido espiritual, convertido en *objeto*. Fenómeno: presencia sin apelación, irrecusable por lo mismo que injustificable... Si, fenomenológica pintura, la del mozo, muy bella, a todas estas y muy importante; no menos por la actitud de sensibilidad y hasta por la *Weltanschauung* revelada, que por la opulenta invención morfológica, en la cual, una especie de clásica voluntad discernidora se instalaba entre una viciosísima floración barroca de recovecos y turgencias. No era, con todo, italiano ni clásico el precedente histórico—repite que no se alude aquí a las obras primeras—. Era, más bien, alemán o flamenco, con la inspiración alucinada de un Gruenewald y de un Jheronimus Bosch. En su resultado cromático a que la extraña inspiración se trajo, parecía poder llegar pronto a ser en Dalí más bella que en el mismo Jerónimo Bosco y, desde luego, que en el espeso y mal destilado Gruenewald. Más bella y más pura; con encantos de un primitivismo, no procedente de la ignorancia, sino de una renovada frescura, dentro de una especie de "Paraiso reconquistado" para la felicidad del pincel.

En turno, pues, de Museo, dejó hace poco tiempo mi curiosidad, a la facultad de Salvador Dalí. Hoy, en París vuelve aquella a encontrar ésta, en nueva postura; que, si no absolutamente alejada del Museo por cuestión de formas, ha de parecer, con él incompatible por otras razones; la primera, la dosis de insoportable obscenidad, que esta pintura—en sus rótulos, es justo decirlo, más que en sus representaciones—arrastra consigo... Así nos da ella



—con la exposición hoy celebrada en la Galería Goemans—, no turno de perfección, sino de sorpresa y ambición de escándalo; aun aconteciendo éste, como acontece, en el de París, que es medio bastante fogueado, como sabemos todos. Tales excesos, con todo—a despecho de tantas ultranzas relativas a la sexualidad, a la crueldad y hasta a la familia del pintor, por explícita designación del mismo—, no habrían de chocarnos. Pudiéramos, inclusive, encontrarlos sabrosos y aun dramáticos, si atendiésemos, colocados delante de la obra, al punto de vista social o moral. Lo malo, para nosotros, es precisamente esto, que el punto de vista moral o social, por la intensidad con que es solicitado, reemplazan al punto de vista estético en la partida. Nos llevamos un poco de la impresión cromática a que la extraña inspiración se trajo, parecía poder llegar pronto a ser en Dalí más bella que en el mismo Jerónimo Bosco y, desde luego, que en el espeso y mal destilado Gruenewald. Más bella y más pura; con encantos de un primitivismo, no procedente de la ignorancia, sino de una renovada frescura, dentro de una especie de "Paraiso reconquistado" para la felicidad del pincel.

—primera medallas" en las exposiciones de otrora o de los grabados en madera en las ilustraciones antiguas. En uno como en otro caso, lo que a la pureza estética estorba es precisamente la maternidad, no la escupitina.

—Volverá, después de eso, quien fué probo aprendiz en nuestros institutos de Bellas Artes, a desentenderse de fáciles logros, a cortar las ocasiones a propicio ruido, a especular, sencilla y artísticamente sobre problemas plásticos? ¿Superará pronto esta actitud un poco a lo *carabin*, un poco a lo alumno interno de nuestras facultades de Medicina veterana, lector de Bastriña—o en Francia, de Rollinat—, y sacerdote de misas negras, realmente demasiado baratas? ¿El juego de Radiguet y de Picasso nos devolverá mañana un Dalí de Museo, no sólo por razón de un oficio emparentado con el de los maestros de todas las épocas, sino de una inspiración acentuada, limpio de cualquier escoria de elementos extra-artísticos?... De esperar es, y una vez por lo menos loaremos en ella, las virtudes de semejantes alternativas. Siempre que la próxima mudanza sea la buena. La que libere al artista definitivamente, no sólo de caída, sino de vacilación. La que le permita entrar, de veras y finalmente, en personalidad y en obra de juventud, cerrando los disturbios de una adolescencia, que, de prolongarse, acabaría fatalmente por arruinar tan privilegiada disposición, una de las mejores luces que, para lo nuestro, han aclarado un poco el cielo de Madrid, banda a Levante y camino de la esperanza.

EUGENIO D'ORS

El teatro

"Los medios seres"

Acrobacia. Ayer, en el trapezio, acrobata cautivo, ventana libre y movetiza en la que es mucho más peligroso que en ninguna otra mantenerse de pie. Hoy, en el teatro.

Experimento: pirueta hacia lo incógnito. Punto de arranque, la concha del apuntador. Trampolín, la escena. Ejercicio: medio Ramón en busca del otro medio.

El autor de las *Falsas novelas* intentó con una falsa comedia, demasiado fácil, llegar a lo difícil más verdadero. Sin fatiga, pero sin resultado.

Hay en el ramonismo—véanse las *Greguerías*—dos dimensiones. Teatralizarlo significa el esfuerzo por llegar a la tercera dimensión—la greguería plástica, por decirlo así.

Demasiado importante el experimento para realizarlo con sólo la pirueta. Pero demasiado serio para que la pirueta no sea en él lo más importante.

Desde luego, el hallazgo del título convierte la obra en un globo cautivo. La máxima gracia habría consistido en cortar las amarras. Por el contrario, lo mantiene—hinchado, como borracho—en el aire un cable sentimental y retórico.

Ramón maneja el cable, juega a hacer volar la cometa. Hay un cierto dominio ingenioso y una gracia positiva en la cosa de hacer que el globo parezca una cometa—ramonismo puro—. Pero quizá lo interesante—auténticamente—habría sido lo contrario: que la cometa nos hubiese parecido un globo—libérrimo—hasta perderse detrás de las nubes—cuando ya éstas no son más que las polvaredas que anuncian a San Pedro que nuevas almas llegan al cielo—en la región donde, en el ocio de sus beatitudes, los bienaventurados juegan al fútbol con todos esos globos que se han escapado de las manos de los niños las tardes doradas de los jueves...

Entonces habríamos perdido de vista hasta el punto inicial de la farsa fácil de Ramón, que ahora no podemos olvidar porque apenas nos hemos movido de él. Se trata de dar al problema eterno e inquietante de *Los medios seres* una apariencia y un contenido nuevos. Hay, pues, dos cosas distintas: escenografía e ideología; la primera tiene, sin duda, en la obra de Ramón, innegable novedad; no así la segunda. Por eso, su media farsa no ha ensablado con la otra media que, ¡ay!, acaso, víctima de la propia media teoría del autor, sea lo mejor que hay en ella, que debería haber en ella. La farsa queda caracterizada a estilo idéntico de sus muñecos: la mitad, en negro impenetrable e intransparente.

Se advierte, positivamente, en la farsa fácil de Ramón Gómez de la Serna un error inicial y primario que gravita sobre toda ella y la inutiliza. Consiste en haber dado al concepto de facilidad la misma o mayor importancia que al concepto de farsa. Este desequilibrio paradójico engendra la endeblez técnica que malogra el esfuerzo. Hay un desacuerdo evidente entre el fondo y la forma; una grave desproporción entre la intención y el mo-

do. Las dos mitades de Ramón, lejos de ensamblarse, divergen cada vez más a lo largo de la farsa. La emoción de la acrobacia está en razón directa—en igualdad de perfección—de su peligro, de su dificultad. El balancín de que se ha provisto el autor de *Los medios seres* para pasar la cuerda floja es demasiado vulgar y visible y fácil. Da la impresión de que antes de iniciar el ejercicio se lo han prestado el señor Linares Rivas o el Sr. Muñoz Seca. (Y quizá el error está, no en que ellos se lo hayan prestado, sino en que él se lo haya pedido.)

La personalidad de Ramón tiene, dentro de su enorme genialidad auténtica y de su indiscutible fuerza creadora, dos características esenciales: la ingenuidad y la audacia. De ahí la excepcional textura de su humorismo.

En *Los medios seres*, el Ramón ingenuo busca inútilmente al Ramón audaz. De ahí que su humorismo no llegue casi nunca a cuajar más que en débiles rasgos festivos. Y adviértase que, cuando la ingenuidad—en definitiva, cualidad de genio—se une a la audacia—a esa audacia risueña y alegre del mejor ramonismo—como en la escena del agente de seguros, demasiado caricaturizada por su intérprete, señor Maximino—se produce un verdadero momento teatral, lleno de enjundia dramática.

Las consideraciones de orden utilitario y práctico, de generosidad y comprensión ante las materialidades de la escena que hayan podido aconsejar al medio Ramón audaz su retraimiento, no son de este lugar ni para tenidas en cuenta en el trance de aequilibrar el valor estético de su obra.

No puede, sin embargo, juzgarse por todo ello baldío y estéril el gesto de Ramón. Como ha hecho notar, muy justamente, Díez-Canedo, en la obra del autor de *El Doctor Inverosímil*, "hay toda una teoría que dota a la farsa de un pensamiento, cosa no tan frecuente como suponen los optimistas".

No estará de más advertir a esos optimistas a quienes alude el crítico sutil que la obra dramática de Ramón mantiene puros sus grandes valores literarios y que si no ha logrado ganar aquel punto de ejemplaridad que todos con él ambicionábamos, es precisamente, no a causa de sus audacias, sino de sus concesiones.

No sabemos hasta qué punto seguirá el medio Ramón buscando al otro medio por los vericuetos de la escena. Seguramente llegarán a encontrarse; pero nos consta a todos que por los otros senderos innumerables la personalidad de Ramón ha afirmado con seguridad recia y admirable las huellas de su triunfo.

Por lo demás, es seguro también que su última pirueta—arte difícil y magnífico—será para él rica en provechosas enseñanzas. Acaso no sea la más desdeñable la de que, contra lo que él imaginaba y afirmó un día, el pez más difícil de pescar no es precisamente el jabón dentro del agua.

RAFAEL MARQUINA

LITERATURA NUEVA

Jarnés y su "Locura y muerte de Nadie"

A las tres y veinticinco de este lunes en que escribo, el último libro de Benjamín Jarnés es precisamente *Locura y muerte de Nadie* (1). Mañana es probable que nos traiga el repertorio del periódico, del pan, de la leche y de Ramón Gómez de la Serna, otro libro, nacido con la aurora, de Benjamín Jarnés. A no ser que esta misma tarde se nos dé un "aleace" con las últimas nuevas de espíritu tan afanoso e incansable. Sin ironía de ninguna especie; sépallo el suspiro. No se trata ciertamente de un defecto. En todo caso, de un exceso. Pero tampoco. Pura y simplemente, se trata de un peligro. Y hasta el peligro de producir demasiado no es temible del todo, si el que las de suerte cuenta, como el torero de calidad ante el toro de mucho poder, que los secretos de la buena lidia y el estímulo del valor.

Valor lo tiene Benjamín Jarnés, acometiendo empresas que suscitan pánico, punto meaos que unánime. La novela con todas sus consecuencias, venía moviendo a miedo, entre la gente joven. O porque el arte nuevo es sustitutivo, a fuerza de exquisito. (Pero ¿es que la Poesía no necesita también, a su lado, del valor...?) O porque la novela es género más espantoso que otro alguno, como cosa acabada—históricamente—muy hecha y prescrita. (Pero ¿es que la salida al porvenir de la novela es más difícil que la del teatro, el ensayo o la lírica...?) O, sencillamente, porque en la rotación de los gustos, la novela ha quedado al lado de allí. O porque...

Benjamín Jarnés, por su parte, debió de creer en el miedo de todo artista actual, más que en razones de índole objetiva o de carácter específico. Lo que en las obras precedidas *Paula y Paulita* y *El castaño*, "Libre—el Arte—

de la abrumadora impedimenta de siglos, respira en su día de vacación, sin decidirse a obrar de nuevo, a peaar de nuevo—porque solo en el pecado es posible ser originales, ya que las virtudes prefieren la pauta común—. El arte balbucea. Vuela. Se abstrae. El arte tiene miedo. No sabe qué pintar en el muro en blanco. Y en ese muro en blanco, que son las cuartillas, ha querido Jarnés hacer su novela de mayor empeño.

Benjamín Jarnés es uno de los pocos escritores nuevos—dije ya alguna vez—que tiene biografía. Con lo que se quiere dar a entender que posee uno de los requisitos esenciales del novelista. ¿Cómo meterse en vidas ajenas sin tener una propia, que sirva de piedra de toque y punto de referencia? Claro que el haber rodado por muchos caminos, oficios y pasiones, no es condición que baste, ya que no todo vagabundo—por muy ruso que sea—, es capaz de interesarse al referir sus lances, trances y peregrinaciones. Pero es indispensable disponer, para novelar, de un repertorio bien surtido de experiencias en vivo. Quién sabe si una de las causas que han determinado la crisis de la novela en nuestros días, es justamente esa de que tantos literatos hagan de cualquier mesa—café u oficina—parapeto contra las sollicitaciones del mundo. En épocas de atmósfera electrizada—el Renacimiento, el Romanticismo—, los géneros narrativos florecieron con esplendor, favorecidos por el flujo vital de magnates y aventureros, príncipes, a título diverso, de la propia existencia. Hoy, los autores de novelas no suelen "raspar" en la mayoría de las ocasiones, el nivel de las experiencias medias, y es probable que la ganancia en orden y hasta limpieza de conducta importe menos que la pérdida cuantiosa en elementos de vida y arte, en coyunturas de inspiración y emoción.

A Jarnés independiente y a Jarnés de las primeras partes. En las primeras partes, en las primeras partes, en las primeras partes...

ce natural imaginarse un Benjamín Jarnés turbulento, nutriendo su biografía de peripecias dramáticas o anécdotas pintorescas. Al revés: mesura, cautela, sentido de la responsabilidad, incluso cierto gusto por lo mate en los signos exteriores de la personalidad: aire humilde, purgado de gestos. Pero es que en materias de la vida, no existe el texto único, afortunadamente. Cada maestro tiene el suyo. Benjamín Jarnés ha sido soldado y seminarista. Conoce, sin duda, el asedio de las necesidades y la enroscada en que la vocación juega sus últimas cartas. Sólo que esa procepción de los fantasmas que movilizan en acorde patético, la experiencia y la memoria anda en Jarnés por dentro, haciendo llegar, desde la entraña del estilo, sus cerminas lúgubres a la tersa prosa, rica en reflejos y resonancias. Como una ciudad sumergida que se deja al aire únicamente los pararrayos y las velutas, la biografía de Benjamín Jarnés emerge de sus novelas sin otras señales que el ápice en que rematan las cosas de la vida.

El profesor inútil, El convidado de papel, Paula y Paulita, son novelas anteriores de Benjamín Jarnés que nos sirven, en función de *Locura y muerte de Nadie*, para medir la carrera victoriosamente cubierta. La recién nacida aventaja a las hermanas mayores en lo que más importa: en la realización de su destino. Esto es: en ser más novela. Yo no sé—ni tengo empeño—cuál pueda ser el canon en Novelística, supuesto que el fijarlo sea cosa razonable o conveniente. Más bien me parece que la novela puede correr, libremente, a lo largo del espacio, a lo largo del tiempo, a lo hondo del alma, a todo lo alto de la imaginación. Puede ser lo que prefiera: psicológica, de aventuras, histórica, fantástica... Social, desde luego. Hasta arqueológica. Incluso científica. Pero si la novela ha de mostrarse mediante sus recursos más genuinos, de dentro afuera, según el impulso de su mandato estético, debe ser, ante todo, "novelosa". Pues bien: *Locura y muerte de Nadie* es la novela más novelosa de todas las producidas.

Jarnés; la más orgánica y típica. Tiene héroe, argumento y ambiente; personajes individualizados por la acción—o la pasión—; episodios que ilustran o completan el conjunto; diálogos de certera confrontación; continuidad lograda por la fluidez del tema, en doble proyección: categoría y anécdota. Lo categorico está representado por la trascendencia del problema que el autor utiliza para motivar la fábula: *Ser o no ser*, ¿Hamlet? No es por ahí... La disyuntiva inicial marca otro camino: El que conviene a la conmovedora vulgaridad de... Pero luego diré quién. Baste por ahora con oírle:

—Ser o no ser. Hallarse a merced de un registro civil, de una cédula falsificada, de un pasaporte. Esperar a que alguien nos diga que somos... Cuitas... ¿verdad?—de un hombre vulgar: de uno entre muchos. Menos aún: de Nadie. Y más todavía: a Nadie con la conciencia de serlo: de no ser. "Viejo problema filosófico: el de la esencia y la existencia", dice el autor. ¿Unamuno, unamunismo...? Tal vez. Pero todo libro levanta un tropel de asociaciones, sin quebranto de la originalidad, cuando el contacto de los temas es sólo de codos. Nadie, don Nadie, acusa su presencia en todas las literaturas. En la nuestra, por supuesto: de Gil Vicente a Ramón Gómez de la Serna. ¡Ah! Y en el folklore. Pero es justamente Benjamín Jarnés el que ha realizado el drama del alma anónima, indiferenciada, mostranca, que se debate en trabajos y agonías de Hércules fracasado.

Subrayo los pasajes en que asoma Nadie la oreja de su drama: "Famático perseguidor de su propia esencia." "Yo no soy un individuo. Soy un universal ambulante." "Yo siempre soy otro cualquiera." "Siempre al frente de un grupo, como su quintaesencia; fiel extracto de multitud, ente representativo, delegado insignie de la masa."

He ahí el hombre. He aquí la cifra de sus empeños: "Intentó crearse un rostro, inventarse, al mismo tiempo, un defecto, estilizarse, y al mismo tiempo, no estilizarse como una estatua..."

Crisis, poesía, libro nuevo

Al agnosticismo del "sólo sé que no sé nada" podría oponerse ahora el apoteosis literario del momento que llega al cabo de las calles de los "ismos" en crisis: "no tengo otra certeza que mi desorientación".

He aquí un estado de conciencia indudable para muchos creadores y exégetas de arte—arte poético más señaladamente—, que alguna vez viene a exteriorizarse al plano de las confesiones íntimas de pequeño círculo, y aun, quizás, alcanza a concretar su enunciado en alguna declaración de la publicidad más paladina.

Aduciremos unos textos corroborantes, significativos—los últimos llegados a la mano—, que tomamos de lecturas recientes. En la "Revue de Deux Mondes" compulsa M. André Berge esa inquietud de desorientación de las jóvenes generaciones literarias: desencanto, desesperanza, desazón terribles. M. André Berge llega a plantearse un problema angustioso. No así M. Pierre Millevoye—glosador del comentario—, que en "Les nouvelles littéraires" se esfuerza por atenuar, en parte, las circunstancias de esta crisis de dirección, deduciendo de la naturaleza de las mismas la posibilidad de una consecuencia fecunda... ¿No fué a través de una desorientación semejante que se engendró el ciclo de los románticos?

Sea como quiera, bien puede entenderse que, a pesar de todo, estas aseveraciones, si desde luego responden a una determinada realidad de cosas, no entrañan ni mucho menos la existencia de un "estado de peligro" para la poesía. Antes al contrario, nos apresuramos a hacer constar que en los más ciegos tanteos y tenebrosas exploraciones se dan—se vienen dando siempre—hallazgos felicitosos que ya justifican la por sí el terror milenar del salto en el vacío. ¡Prolífica desorientación!

Las consideraciones que encabezan esta nota no se han elucidado con otro fin que el de articular una prueba ambulatoria que fundamente el hecho difícil—progresiva y creciente—de la producción actual de la obra poética.

Esta, que ahora debe requerir la atención de los lectores perspicaces, se titula "El campo, la ciudad, el cielo". (Un libro de poemas en verso y poemas en prosa.) Antonio de Obregón, poeta joven, es su autor, cuyos firmes propósitos de realización se nos muestran llenos de méritos dignos de ser reconocidos. Pero volvamos al tema del difícil alumbramiento poético, en un trance de desintegración—estéticas, de desfiles y fugas tangenciales.

Hemos llegado a los vértices más agudos y conseguidos de cada dirección literaria, de cada norma de elaboración, de cada agente poético, de cada sugerencia y de cada escuela. El neoclasicismo valeryano, de una parte, y el insustentado movimiento surrealista, de otra, con sus recordamientos frecuentes, son de momento—hemos dicho en otra ocasión—, las más altas latitudes actuales del constante devenir del arte literario. No obstante, como programa, como sistematización productora, como promesa de larga vida, la situación es posiblemente improrrogable.

El cubismo cedió ayer su plaza, "dadá"...

murió en su día, y el surrealismo, pese a las sinuosidades de su curva, también declina indefectiblemente. La prolongación indefinida—standard—, de las formas puras nos lleva por su parte a esas asociaciones verbales, bellamente eufónicas—sin correlación con ningún idioma positivo—, que integran poemas absolutos como los recogidos por Alfonso Reyes en sus "Jitanjáforas" (1); perspectiva genial y vertiginosa.

Ya en el más avanzado extremo de tal Finisterre de la lírica, se va pensando por quienes poseen la juventud severa de controlar cautelosamente el mando de sus propias acciones—Benjamín Fondane apunta la denominación esencial del fenómeno en un ensayo muy loable de la revista "Synthesis"—, en el momento próximo de una filiación poética más amplia, informada difícilmente por lo que ha querido llamarse "espíritu moderno", aunque los términos puedan parecer heterogéneos e inconciliables. Libramos de este momento penoso indudablemente, a una situación poética elevadamente ineficaz, a una generalización obtenida por exclusión de cualquier técnica temporal; actuar la expresión literaria a la manera de un exponente implícito de toda intención ensayada, de todo anhelo no aludido, produciéndose abiertamente sobre toda frontera de confesionalismo.

Nos atrevemos a suponer que el libro de Antonio de Obregón está concebido con los propósitos deliberados de estos puntos de vista críticos. Al menos se ha ordenado a sus estrictas conclusiones. (No hay que olvidar las disquisiciones preceptivas de Antonio de Obregón propugnando para el momento presente la gestión compensadora del "poema impuro": recientemente, en LA GACETA LITERARIA.)

Registrar tan serios dispositivos en el haber de un poeta joven, es abonar muy francamente su tacto circumspecto, sus méritos en reserva.

No hemos querido enfocar en "El campo, la ciudad, el cielo", el libro de poemas de Antonio de Obregón, sino este sereno valor de situarse, que deviene un indudable apogeo en que fundamentar el ser poético que vivimos. Ya es un éxito suficiente.

Antonio de Obregón sustenta en su libro un estado lírico que no es precisamente el resultado de las combinaciones rítmicas obtenidas, ni del rigor de la métrica, ni de las sorprendentes invenciones de la imagen, ni aun menos del decorado del medio "deportista y contable" en que su musa evoluciona. Servir el dictado incoercible del "espíritu moderno"—dejemos aún el rótulo entre comillas—, realizando un arte desligado de la amargura y pesantez de la razón práctica; es, creemos, el objeto que se propone por ahora la obra de este joven poeta, ya incurso en el orden—citamos todavía a un autor francés, Jean Cassou—, que se aplica a escrutar los sueños y los delirios del alma, sorprendiendo en ellos al hombre desnudo y verdadero, objeto de las más antiguas investigaciones y de toda grande tradición de moral.

RAFAEL LAFFON

(1) Edición de "Lilza". Buenos Aires.

Teatro leído

Teatro leído; que no teatro para leer. No existe, específicamente, un teatro para leer, como no existe una poesía para ser recitada en alta voz. Teatro leído por irrepresentable en esta atmósfera asfixiante de cursilería y mediocridad que impregna nuestra escena. Teatro auténtico—teatro de acción—, vivo.

Hoy es posible—ya—delinear el contorno de una nueva dramática española gloriosamente antipopular. Con su avanzada—heroica—de precursores. Con sus logros—ya—de plenitud.

Para alinear ejemplos atenderemos a la calidad intrínseca de cada cual. Así no podremos dejar de ser incluídos todas las actitudes personales, a pesar de su absoluta esterilidad. La de Valle-Inclán, la de Jacinto Grau, la de Ramón Gómez de la Serna, triángulo precursor. Sus posiciones significan la superación del Novocentismo escénico español. (Eurocentismo wildeano de Benavente; dramática sentimental y casero, sociología, sainete, astracán: Martínez Sierra, Linares Rivas, Arribea, Muñoz Seca.) Y además la gallardía personal frente a las exigencias del público.

En la obra de Valle-Inclán el sector dramático—1, Comedias bárbaras; 2, Esperpentos—es el que revela más claramente su trasfondo racial. El eurocentismo de las *Sonatas*—Casanova, d'Aureville— queda atrás definitivamente. Si leyendo las *Comedias Bárbaras*, Cejador se acuerda todavía de Matehnick, frente a los *Esperpentos*, Andreu sólo habla de la Celestina. El fondo cético se adita de esencias superpuestas. Giménez Caballero hablaba una vez de lo pasajero de la europeidad en algunos hombres del Noventa y Ocho. (Azorín, Unamuno, Baroja, Maetzu.) Puede añadirse el nombre de Valle-Inclán, replegado—después de su brillante cosmopolitismo aristocrático—a lo más espeso del muelle celtibérico.

A Jacinto Grau asignáramos un lugar preferente entre los rompedores de moldes escénicos. Aparte sus reconstrucciones—*El Conde Alarcos*, *Don Juan de Carillana*—el teatro de Jacinto Grau es una afirmación rotunda de personalidad y de independencia. Su obra quedará como ejemplo de noble resistencia antipopular. Selecciona.

Pero más adusto, más arbitrario, más impenetrable y acorazado de intrínsecas agresiones, el teatro de Ramón. "Hay que prodigarse en una labor de queja, de desamarse, de evidencia... Estoy cansado de frases, de veneraciones y de trascendencias", escribía en 1912, como si soñara ya en las generaciones jóvenes que le elegirían años más tarde por patrón. Entonces estaba solo con su dura acometividad. Con el tiempo—y la comprensión general—la obra de Ramón se ha ido clarificando para la muchedumbre. Entonces era compacta y contundente como un mazazo. Léase el *Drama del palacio deshabitado*, *El húngaro* o *La corona de hierro* para conocer a ese Ramón denso y concreto en su insobornable impasibilidad.

Superado el triángulo precursor, es fuerza centrar un instante la atención sobre el teatro de Azorín, que ha de ocuparnos otro día más largamente. Anotemos hoy, como un mojón memorable, su intento renovador de *Old Spain*, de *Comedia del Arte*, de *Brandy*, mucho *brandy*. Pero, sobre todo, de *Lo invisible*, la fina trilogía que movió sobre su fina sensibilidad la influencia de Matehnick, de Rilke y de Cocteau.

Después, la jovialidad irrumpe en el teatro. Se hacen arbitrarios juegos malabares sobre la cuerda floja de la intrascendencia. Se desdientan la sociología, la historia y el costumbrismo que anegaban la escena decimonónica. Se postula—finalmente—un concepto clásico del teatro. Un teatro de acción.

Europa irradia actitudes. Y Jean Cocteau se transparenta en ocasiones. En cambio no aparece la tendencia social de un Georg Kaiser (*Gas*) o la política de un Jules Romains (*Siegrif*). Se postula un teatro puro y sin intenciones. De simple malabarismo escénico. En este sentido pueden anotarse algunas concepciones lorquianas (*Mariana Pineda*—al margen—no nos interesa como obra dramática, sino como obra—impura—de poesía) y una parte de la obra de Bergamín (*3 escenas en ángulo recto*). Aquí cabe citar, también, los ensayos de Mercedes Ballesteros Caibros, Fernando Villalón, Caro, Álvarez Cerón, etc.

Bergamín tiene un más alto valor como refundidor de mitos escénicos—Hamlet, Don Juan—desnudándolos y dejando sólo la fibra dramática. La fórmula cocteauiana—*Orfeo*, *Edipo Rey*—está espléndidamente aplicada, y a lo largo de *Enemigo que huys* es posible captar la esencia misma del dramatismo impregnado de cierta filosofía de la vida que es posible subrayar en otras obras bergaminianas.

La intervención del subconsciente—al margen del casi, especial, de Azorín—se acusa en *La comedia de un tímido* de J. Moreno Villa, cuyo lenormandismo no excluye ciertas trasmutaciones pirandellianas. (Preferimos desde luego, a J. Moreno Villa dibujante articulista y poeta.) También—con más habilidad—en *Sinrazón*, de Sánchez Mejías, aparecen tratados estos temas.

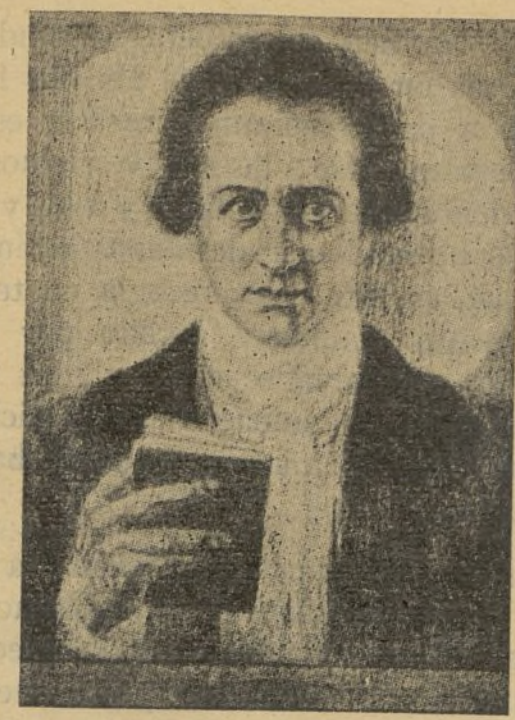
Esta intervención del subconsciente aparece expresada, en ocasiones, por un personaje que se desdobra. El diálogo del yo y de la consciencia, al que pueden asignarse raíces españolas (Autos Sacramentales); si bien, como es sabido, es de procedencia francesa la actual revalorización. Ugarte y López Rubio—en *De la noche a la mañana*—han empleado con una gracia innegable este procedimiento. También Max Aub en *El Avaro*.

Pero Max Aub merece una detenida atención. Es quizás el más definido valor con que cuenta la nueva dramática española. *El Avaro*—traducido al catalán por Millás Raurell con el título de *El Malhat extraordinari*—es una de las obras más jugosas y más divertidas con que cuenta nuestro nuevo teatro. Pero su valor queda superado por el de *Narciso*, la obra magnífica cuya importancia asegura anchos caminos hacia lo porvenir. Lluís Montanyà ha hecho en LA GACETA LITERARIA una crítica impecable y aguda—como suya—de la obra de Max Aub. Ha subrayado bien cómo el dramaturgo aporta una renovación del mito clásico, convirtiéndolo en protagonista en un Narciso espiritual. Anotemos el tono saludable, desenuelto, jovial, lleno de claridad mediterránea y de limpia alegría que el ambiente en que transcurre la acción, posee. Ni melodrama, ni angustia. Ni—sobre todo—sainete o astracán. Este punto exacto del ateísmo luminoso y riante.

No es este lugar para un comentario más extenso. Solamente para subrayar la calidad de Max Aub en este superficial índice de lecturas.

EN EL AÑO JUBILAR DE GOETHE

Goethe y Menéndez Pelayo



GOETHE

Sigue siendo Menéndez Pelayo el índice de viales para toda mentalidad que quiera plantearse, de modo amplio, problemas históricos. Junto a este aspecto de su modalidad espiritual existen varios otros debidos a su compleja personalidad. Los valores históricos en él no perdían el contacto con los valores vitales, y el estudio de un autor no era la disolución de una personalidad. Menéndez Pelayo—aunque algunos jóvenes críticos hayan dicho que su posición ideológica estaba enraizada en el positivismo—es en el paisaje espiritual español la aparición tardía del historiador romántico. Sus métodos históricos—principalmente los de su época juvenil—no tienen ninguna semejanza con los métodos esgrimidos por el positivismo. La personalidad, que fué un valor potenciado por el romanticismo y anulado por el positivismo, tiene aún en Menéndez Pelayo un historiador y un fervoroso; y por esto su obra histórica alcanza el rango pedagógico que poseen las obras de Burckhardt, de Nietzsche.

Hay en el autor de la *Historia de los heterodoxos españoles* dos tangentes formas mentales: la de historiador de la cultura española y la de contemplador de las literaturas extranjeras. Conoció y admiró toda obra extranjera que pudiera alcanzar un alto valor universal y humano. Su insaciable curiosidad le condujo a trazar en la historia de las ideas estéticas un estudio, una imagen de la personalidad de Goethe. La introducción al estudio de la personalidad goethiana la inicia con el método estilístico—romántico—de los paralelos antitéticos: "Antitesis profunda del genio de Schiller fué el de Goethe. Mayores y más distintos núcleos los produjo la Humanidad al mismo tiempo. Schiller, el gran poeta de la voluntad libre y de la exaltación generosa del alma; Goethe, el gran poeta panetista y realista, el poeta del *empirismo intelectual*; poeta objetivo por excelencia, que aspira a convertir toda naturaleza en arte, toda realidad en ideal." Pero de los rasgos que caracterizan al poeta de Weimar, Menéndez y Pelayo supo captar los dos esenciales que le transforman no en el artista de una época y de una nacionalidad, sino en valor de la Humanidad—expresándolo en lenguaje actual—valor europeo. "Tal hombre no pertenece a la raza germánica, sino a la Humanidad entera." "Este mismo género de universalidad que hace inmortales las obras de Goethe y de Schiller se encuentra, aunque en menor grado, en casi todos los grandes hombres que produjeron en su edad de oro la cultura alemana. Winckelmann y Lessing, Herder, Kant, Fichte, los dos Humboldt, no son los clásicos ni los pensadores de una nación particular, sino los educadores, en bien o en mal, del mundo moderno." Ese carácter de educador del mundo moderno se basa en Goethe en una naturaleza eminentemente progresiva y educable. "Tipo humano—añadía en la *Historia de las*

a reconocer esa exigencia, integrándola en época y en país que ante la fatalidad de la Naturaleza tendían a ser dominados por ella. ¿Qué es la cultura sino convencionalismo? Lo sincero, lo espontáneo en el hombre es, sin disputa, el gorila." Para Ortega existe una ecuación interna entre la cultura y el clasicismo u ordenación. "El lujo del hombre fuerte que se posee a sí mismo y somete a un cauce de normas la fluencia excesiva de su energía", significaba el clasicismo. Y añadía: "Por eso se reveló clásico Goethe cuando dijo:

Sólo el grosero sigue su capricho,
el noble aspira a ordenación y a ley (1)

La imagen de la personalidad que aspira a un conjunto de normas ha tentado dos momentos desemejantes de nuestra cultura. Ha tentado por su cualidad de anhelo de una circular—no evolutiva—transformación y educación del protofenómeno humano y por su deseo fervido de la imagen ideal del hombre, por su tensión a captar la Humanidad.

Nuestra época está muy alejada del estado necesario para la comprensión del *Bildungsroman*, que no es novela pedagógica, sino novela que presenta el crecimiento en círculos y ondas de una personalidad; pero siempre significa un enriquecimiento poseer un órgano histórico apto para la comprensión de una época que empieza con la Ilustración y termina con el comienzo del Romanticismo y crea como símbolo las novelas agrupadas bajo el título de W. Meister (2). Para Menéndez Pelayo, que ha sido llamado el último humanista y que en la literatura no buscaba erudición, sino belleza y humanidad ideal, era Goethe en sus obras *Fausto* y *W. Meister*—en donde la autoeducación se presenta como un fenómeno natural del Espíritu—el ejemplo de una

concepto, que tiene ya hoy límites bien definidos merced a los trabajos de Gundolf y de Strich, que han profundizado en el pensamiento de Goethe. El concepto de una literatura universal no pudo originarse en los tiempos prerrománticos, porque en ellos no existía la conciencia de una unidad, de un universo moral, como tampoco existía la de un universo físico: de un cosmos. Para alcanzar esto último fué necesario una larga experiencia de viajes, de descubrimientos, de ensayos físicos y geográficos (1). Para obtener lo primero fué precisa la venida de Cristo, y El mandato: *docete omnes gentes*: la implantación de una catolicidad. Sin embargo, en la Edad Media—la época de la *civitas Dei*—no podía prosperar el concepto de literatura universal, porque como toda idea supranacional necesita para su base realidades nacionales, realidades que el Renacimiento aportó con su sentimiento de la nacionalidad. Fué el nuevo sentimiento que hizo exclamar a Petrarca:

Visti contra furore
Prendere l'arme; e fia'l combatter corto,
Che l'antiquo valore
Ne l'italici cor non è ancor morto.

Y cantar a Dante:

Ahi serva Italia, di dolore ostello,
Nave senza nocchiere in gran tempesta,
Non donna di provincia, ma bordello.

Después del Renacimiento, en la época de la Ilustración, se originó el concepto de una unidad supranacional, de una Europa, en mentalidades como las de Voltaire y Goethe, aunque fué un espíritu romántico. Mme. de Staël, que habló por primera vez de un espíritu europeo: "Désormais il faut avoir l'esprit européen" (2). Para Goethe dicho ideal se sustentaba en su concepto del protofenómeno. La pluralidad humana es una transformación en espacio y tiempo del protohombre y los pueblos son una metamorfosis de la protoforma de la Humanidad. Sólo se puede alcanzar la universalidad cuando la especificidad individual se uno al valor primario del protofenómeno y sólo es posible obtener la plenitud cuando se abre el espíritu a todas las influencias. Toda asimilación de formas y valores toda integración es un inicio de plenitud.

El sentido ideal de una literatura universal es un cambio de influencias, una donación y una captación, ha escrito Strich. Ese sentido ideal que inició Goethe ha continuado trazando su vial en el espíritu alemán, desde los estudios de los hermanos Schlegel hasta las obras del círculo de George, pasando por Hegel y Grillparzer.

En los últimos años se ha llegado a establecer una ecuación entre literatura universal y literatura europea, debido a que Europa o cultura europeocristiana compendia actualmente el universo espiritual. En una

El libro más leído del mundo: H. G. WELLS, BOSQUEJO O ESQUEMA DE LA HISTORIA. ATENEA

ideas estéticas—de los más ricos y complejos, estuvo sujeto a no menores vicisitudes y metamorfosis que las que él estudiaba en la Naturaleza." Menéndez Pelayo vió el valor educativo que las metamorfosis—*Bildungs-jahre*—pueden ofrecer a una minoría juvenil y actual. Goethe es el ejemplo de una personalidad abierta a todas las influencias, mas siempre viendo en ellas un medio de enriquecimiento y no dejándose nunca dominar por ellas. Frente a la necesidad y fatalidad de la naturaleza se levantaba su personalidad, sustentada no en el azar, sino en la libertad interior, que es esencial a la cultura, y al mismo tiempo adoptando ante ella la posición de obediencia y reconociendo la existencia de leyes exteriores otorgadoras de la medida de lo que debe ser una ley íntima y humana. "Desde el momento en que Goethe llegaba a admitir la existencia de las leyes, descubría una nueva forma del espíritu, una nueva moral, una nueva estética. La moralidad nueva de Goethe se puede concebir solamente partiendo de su nueva exigencia de arte y en el interior de esta exigencia" (1).

En España, en época posterior a la de Menéndez Pelayo, y por mente muy distinta de la suya, por Ortega y Gasset, se llegó

personalidad educable y símbolo de Humanidad ideal. Debido a esa experiencia, le llamaba *ciudadano del mundo*. Y también porque Goethe, en sus años de Weimar, fué digno de ser el patriarca universal de la cultura. "Sólo aquel nombre de literatura universal que él inventó es adecuado para mostrar el género de su influencia."

El concepto de literatura universal se integra en el espíritu español mediante el estudio de la estética goethiana. El contacto apretado y amplio con Europa, que fué siempre patético deseo de Menéndez Pelayo, la comunicación espiritual con el Universo, que fué esencial a su condición de Aristarco, fué la causa de que hoy se pueda hablar en España de literatura universal. No sólo trajo y apropió el concepto de *Weltliteratur*, sino que lo realizó. Fué su mentalidad verdaderamente europea. Supo conocer y asimilar los óptimos valores de su época. Presentó en España—con curiosidad hoy raramente superada—lo novedoso francés, alemán, italiano, buscando en ello motivos, incitaciones, normas morales.

Pero una curiosidad por conocer la literatura universal no entraña la esencia del

obra como el *Werther*, de Goethe, o en un concepto como "la bestia rubia", de Nietzsche, la influencia europea y universal confunden sus límites. Calderón, Cervantes, Lope de Vega, Gracian, por su valorización y fama, pertenecen, como Dante, Goethe, Shakespeare, Nietzsche, a la literatura europea. Este complejo de famas es llamado Europa. En los países en donde estos nombres tienen significación y autoridad, han tenido significación y autoridad los nombres de César, de Trajano, de Virgilio, de San Pablo, de Aristóteles, de Platón y Euclides. En donde la significación de dichos nombres termina están los límites de Europa, ha afirmado Valéry. Los límites geográficos de la fama de César son los límites de Europa, ha enseñado Gundolf en su libro sobre la historia, en Europa, de la fama de César.

Los conceptos de personalidad en formación y de literatura universal hallados—como tantos otros que han pasado a formar parte del lenguaje técnico de la historia espiritual—por Goethe, fueron integrados por primera vez al devenir de la historia espiritual española en la *Historia de las ideas estéticas*, de Menéndez Pelayo.

José FRANCISCO PASTOR

(1) V. Personae, obras, cosas...

(2) Los temas de arte nunca se agotan. El mismo tema ha sido tratado modernamente y en la única forma que un poeta postromántico podría tratarlo, por Gide en *Les pourritures terrestres*.

(1) V. A. Humboldt: *Kosmos*.
(2) Citado por Gh. du Bos en *Extraits d'un Journal*, publicados en *Le Roussau d'Or*.

Poema de carne

Tú, que en el mar naciste, me lo sabrás decir:
ese dolor que tienen los senos de las playas,
la rúbrica—difícil de imitar—de los pulpos,
la caracola intrépida de tu corazón.

Carne de litorales, tu sexo como un faro,
iluminó un monótono de tierra calcinada.
Se hizo mar el desierto porque en el mar tenías
torso, muslos y brazos, falsificando esponjas.

Se acabó la hidalguía de los peces espadas
—ahora que los delfines han pasado de moda—;
por el mar que era de plata fué de pronto hecho tinta
por el naufragio torpe de un barco de carbón.

Las sirenas más jóvenes tomaron en los puertos
el veneno fatal de la bisutería;
se mojaron los pies de vino de los muelles
y entregaron sus besos a un capitán del Sur.

Suspendida en el fuego lento de los domingos;
nevada en las esquinas por blancos de arrabal;
(ya que el sol se cansaba de tus manos dormidas
y la luna ensayaba piruetas inmorales).

Tú, que serás vendida en pública subasta
por un almacén pródigo del suceso civil;
cuando las grúas eléctricas se entreguen al descanso
y suelten sus amarros los buques de comercio.

Serás la prisionera de las tripulaciones
en ese mar que calma la fiebre de tus senos.
Sentirás en tus vértebras peso de latitudes.

—Pero tendrás un hijo que hablará doce idiomas—.

ANTONIO DE OBREGÓN

(Del libro "El Campo. La Ciudad. El Cielo", que acaba de publicarse.)

Obras completas del doctor PAUL CARTON. LA NAVE. Apartado 644.—MADRID

LIBROS NUEVOS

con la metal... LA NAVE
de sentido toda...
ga en este orden de cosas:
de Husserl es tan sólo...
pararlas con las ideas plat...
tanto cada se afirma ontológicam...
ellas. Las esencias no son n...
ológico, sino que la mirada que l...
te se dirige al modo de ser...
de las cosas. Precisamente,
carácter que la fenomenología

LEA USTED
Paisajes, hombres, costumbres y canciones
DE LA PROVINCIA DE LEÓN
POR
LEON MARTIN GRANIZO
Editor: JUAN ORTIZ
Marqués de Torrelaguna, 20.
Ciudad Lineal.—MADRID.
PÍDALO EN TODAS LAS LIBRERÍAS

LA EDITORIAL RENACIMIENTO

se ha asegurado la edición de la obra entera, literaria, filosófica y crítica de

EUGENIO D'ORS

que aparecerá en una serie de volúmenes, publicada bajo el título general

ORBIS PICTUS

de claro abolengo renacentista y doblemente alusivo a la universalidad de esta obra y a su carácter artísticamente figurativo.

"Eugenio d'Ors, un
Sócrates de la moderna
España."
(Eberhard Vogel)

"Gracias a Eugenio d'Ors, el domi-
nio ibérico entero ha entrado a tomar
parte en la conversación europea."
(Valery Larbaud)

"Eugenio d'Ors es, con Charles
Bernard, el primer crítico de arte de
nuestros días."
(León Daudet)

Está próximo a salir el primer volumen:

CUANDO YA ESTE TRANQUILO

Páginas en que la ideología y la poesía se funden en claras imágenes laónicas.

Don residente
en se suscribe a "Orbis Pictus",
de E. d'Ors, cuyo precio de 4,50 o 5,50 (rústica o encu-
dernado) pagará contra reembolso al recibir cada vo-
lumen.
Firma:
PRINCIPE DE VERGARA, 42 y 44.—MADRID

Del "Orbis Pictus", de Eugenio d'Ors, seguirán apa-
reciendo cuatro volúmenes por año. Precio de cada vo-
lumen: rústica, 5 pesetas; encuadernado, 6. Por subscri-
ción: 4,50 y 5,50, en rústica y encuadernado, respecti-
vamente.

Compañía Ibero-Americana de Publicaciones: Librería Fernando Fe, Puerta del Sol, 15; librería Renacimiento, Preciados, 46,
y plaza del Callao, 1. Madrid.—Librería Barcelona, Ronda de la Universidad, 1. Barcelona.—Feria del Libro.—Exposición
Iberoamericana, Sevilla.

15.333, 53.742, 13.816. Llame a uno de estos teléfonos. Recibirá el libro que desee sin recargo alguno.

DEL II
BRO, EX
AMERICANA, SEVILLA
MADRID

Hernández-Catá, Cuba y Martí

Alfonso Hernández-Catá, figura símbolo de Cuba, con toda su opulencia marítima, con su amable laxitud, Martí, creador de Cuba y penacho de América, primer santo laico del ancho continente de las Indias nuevas, bañado por espumantes oleajes, enuelto en rumores acariciantes, ocultando bajo la dulce lentitud aparente la violencia de la tierra morena, pronta a romper en terremotos. Un nuevo libro de Catá—*Mitología de Martí*—da ocasión a abordar al literato eminentemente cubano que da valor universal—motivos de fervor, categoría de divinidad—su patria y al hombre que la ha formado. Interrogándole sobre las dos orillas que hablan la lengua en que Martí creó su palabra.

—¿...? —Era el político total, el hombre completo. Paralelismo perfecto entre acción y palabras. Aliento de eternidad exhalado por su fugaz existencia. Lirismo y exactitud de su prosa como de su verso. Penetrante de lo piadoso que anima hasta sus predicas de la hora ciega, en que sólo podía desearse el exterminio. Don adivinatorio en política y artes. Arrebatado apostolar de su actividad. Muerte feliz entre las primeras balas de la revolución engendrada y criada por él.

—¿...? —Toda su existencia fué poesía. Poeta activo, no creía que la función de belleza únicamente surge ante el papel. Su vida, sus sueños, sus afanes, su muerte, son poesía viva, insuperable. La fealdad, junto a él, se descubre avergonzada, como los metales al contacto de la piedra de toque. Poseyó esa difícil heroidad que no depende de la exaltación momentánea, sino de una hipertrofia de la conciencia.

—¿...? —Mitología. No biografía. Es indispensable. Su iluminación, su abnegación, su desamiento de las codicias terrenas, su multiplicidad de aptitudes regidas por una especie de arrebatado ordenado. Su sacrificio. Su misterioso y potente retomar en las complejas palpitaciones de la vida de Cuba libre. Todo le rodea con un efluvio mesiánico. Algo sobrehumano. No existente en los demás caudillos. Ningún otro personaje de América ha dejado tal impronta. Confluencia perfecta del santo y el guerrero. Todo ello justifica la creación de un libro con aspecto y enfoque de evangelio. Borrando los nexos indiferentes que igualan a Martí con los demás. Avivando los rasgos esencialmente personales, y los rasgos que le emparejan con sus hermanos los grandes de todos los tiempos. Un libro que sea la estela del astro. Construido con parábolas. Con episodios inexistentes y reales a la vez por su valor de símbolo. De esquema. Índice de esencialidades y catálogo de fervores.

—¿...? —Figura esencial para América—para toda América—por sus valores humanos y el alto significado de su vida ejemplar. Pero también para España. Fué Martí el único hombre que hizo una guerra reconociendo los méritos del enemigo; más aún: amándolo. Trató—finalmente—de distinguir entre el presente y el futuro, de prever el momento en que el sentimiento de la fraternidad—igualdad, cooperación—sustituyese a la guerra hispanocubana. Supo ver la diferencia que hay entre pueblos y Estados. Interpretó los valores eternos de España con amor y justicia.

—¿...? —Cuba tiene, desde luego, un matiz especial en el panorama espiritual de Hispanoamérica. El cubano es el caso más inquieto de los jóvenes pueblos americanos. Está, por tanto, más "enterado" de los problemas del momento. Tiene, además, en su país, muchos elementos universales. Un recuerdo de la gran factoría. Algo de gran mercado. Mercado de ideas. Como factor unido a la tierra, creador de sustancia local al africano de los suburbios. Como base de interpretación colectiva—siempre enormemente sensual—el agua, que es un gran elemento líbrico, sensual. En Cuba se potencia el Trópico: se encuentra a sí mismo. Con un sentido total de exuberancia, de devoción, de ideas, razas, sentimientos. Aquí cuajará una gran cultura, amplia, desbordante, opulenta.

—¿...? —Entre los viejos escritores de Cuba, la figura tutelar—y en muchos aspectos juvenil—de Enrique José Varona.

Entre los jóvenes: Jorge Mañach, Juan Marinello, Francisco Ichaso, Emilio Roig de Leche, Félix Lizaso... Varios más. Todos están transformando la vida espiritual cubana.

Entre los hombres en plenitud: Fernando Ortiz, cuya obra de hombre de ciencia, de organizador cultural, es aquí tan conocida; Mariano Aramburo, que se ha impuesto a la admiración de ambos continentes con su reciente *Filosofía del Derecho*; Manuel Márquez Sterling, periodista y tratadista político de gran mérito. La Historia y la Sociología tienen en Ramiro Guerra representación eminentísima.

Esto no puede pasar de un imponente enumerativo al cual han de escapar muchos valores. Cito muy de memoria y en la vaguedad de un viaje precedido de mil ocupaciones penitorias, entre ellas dos conferencias.

—¿...? —La gran tragedia de Iberoamérica es la falta de conocimiento de cada país por los demás. Conocemos los hombres, las obras, las ideas, que tienen un sentido total y rebasan las fronteras. Pero no conocemos los valores vinculados al paisaje, fruto de los problemas y los ideales locales, enlazados con la composición racial, la situación geográfica, el grado de evolución colectiva.

—¿...? —Todos los jóvenes. Espina, Alberti, García Lorca, Ayala, Gómez de la Serna. Todos tienen estridencias, violencia. Demasiada. Pero indispensable. Es una armadura de guerra que se dejará al llegar la paz. Inherente a la presentación de una nueva teoría, de una nueva expresión.

—¿...? —La nueva literatura no puede aún juzgarse. Al menos imparcialmente. Le falta perspectiva y se está haciendo. Porque cada

uno solo toma una parte en el ambiente. Aquello que completa su ser. Y cada uno toma, absorbe algo diferente. Ve solamente lo que toma. Y toma sólo lo que ve. Además, nos falta perspectiva para comprender la joven literatura. Está demasiado pegada a nuestros ojos y nos falta perspectiva para considerarla. Sólo llegan a nosotros los rasgos más angulosos, que no son acaso los mejores. Buena literatura como buen licor. Tiempo para reposar y crear su bouquet. Ahora la novedad hace parecer extraña—a algunos—la nueva literatura. Porque no encuentran el camino para abrazarse a ella, envolviéndola, envolviéndose con ella.

—¿...? —La deshumanización del arte literario es un concepto de evidente arbitrariedad. El hombre—y más el hombre que crea literariamente—fué siempre un filtro donde se depuraba el valor de las cosas. Ahora es una antena que capta el mundo inerte, el sentido de la realidad a la medida de cada sensibilidad. Todo debe pasarse en la sensación, en la impresión directa. Deshumanizar, alejarse de las sensaciones, es crear una muerte rebajada, sin grandeza.

—¿...? —En realidad es lo mismo. Por el espíritu y la acción Martí fué una de las cúspides del mundo hispano. Pudo ser un gran místico español. O el descubridor más insignie. La historia le hizo ser nexo de amor entre dos patrias. Cerrando—él, prescindiendo—al Imperio con amor y justicia. Tendiendo entre España y América el puente de la total continuidad histórica.

R. G. T.

NOVELAS ESCOGIDAS DE R. I. STEVENSON. LA NAVE. Apartado 644.—MADRID

Boletín del Cineclub

Octava sesión.

Como lo habíamos anunciado. El domingo, día 8, celebramos en el cine Royalty nuestra primera sesión de la segunda temporada, y octava del Cineclub. Y su resultado nos acusa un nuevo incidente, y un triunfo nuevo para el Cineclub. Incidente provocado, de una parte, por un exceso de exaltación, y de otra, por falta de comprensión, y por malas interpretaciones. Sin embargo, conviene significar el triunfo alcanzado por los auténticos cineclubistas, por los que han comprendido su verdadera misión; no por los que fueron a él con igual o peor disposición que hubieran ido a cualquiera otro cine público.

Para este último grupo no estarán de más algunas manifestaciones que—desde aquí—hago por el Cineclub. Ante todo, es necesario darse cuenta que al Cineclub no puede—no debe—acudirse con la única y exclusiva disposición de divertirse, de entretenerse solamente. Las finalidades que el Cineclub persigue son muy otras. Es el deseo de una valoración actual y de una revisión lo que le anima. No es el de divertir, el de entretener a sus abonados lo que le guía. Lo ha demostrado desde su iniciación. Desde que alineó en sus programas "films" retrospectivos y documentales, que no son, precisamente, los más divertidos. Y *El difunto Mathias Pascal*, *El hombre de las figuras de cera*, *Moana*, *Avaricia* y *La fille de l'eau*, no es "film" de este tipo. "Films" a los que hay que acudir dispuesto a valorizar lo que otros no supieron ver, lo que equivocaron; no lo que poseían de "film" de repertorio.

Por otra parte, es necesario recalcar nuevamente que el Cineclub no es una Empresa de tipo comercial. Es demasiado pequeña—económicamente vista—para pensar en ello. Los que intervinimos en su desarrollo, y cuantos tengan una relación directa con la cinematografía, y conozcan el costo de los "films", de los transportes, de las Aduanas, del alquiler del local, de todo lo necesario para una de estas sesiones, estamos libres de estas sospechas. Por eso, la actitud de Giménez Caballero, pese a sus excitaciones, a su inoportunidad, cambia, totalmente, si se mira desde el punto de vista del empresario, que es como se hace, a mirarla desde el punto de vista de animador, que es el auténtico.

Seguramente soy yo, por mi intervención directa en el Cineclub, el menos indicado para deslindar estas cuestiones. Tampoco desde LA GACETA LITERARIA—madrina del Cineclub—puede acusarse a uno para defender a los otros, ni viceversa.

Es, como decimos, una cuestión delicada, aunque sin otra trascendencia que la del momento. El Cineclub seguirá sin duda su ruta amonada, y sus abonados, olvidados ya del pequeño incidente de su sesión octava, continuarán favoreciéndole y ayudándole con su presencia. Otra actitud que no sea ésta sería en uno y otros imperdonable.

De todos los "films" que ha producido Epstein—Jean Epstein—, *El hundimiento de la casa Usher* es el más logrado, el mejor de todos. En el misterio y en la morbosidad del cuento de Poe existía una enorme cantidad de materia filmable. Filmbable para los primeros o el primero de todos los teorizantes del cine. En Francia se le llama "el poeta de las imágenes". Poeta de las imágenes por la atención extrema que dedica a la fotografía. "La fotografía es la expresión más pura"—afirma Epstein. Y he aquí esta afirmación, Epstein no podía—ni debía—realizar sus "films" de otra manera. En todos ellos la fotografía quien domina, quien se sitúa en primer plano. Ni la anecdota, ni la interpretación, ni la técnica, adquieren en sus "films" el interés que tiene la fotografía. "El cine es el arte de hacer películas con las imágenes y no con las palabras." Con las imágenes—añadimos nosotros—que, por sí solas, vienen a narrar todo lo demás: el asunto, la acción, el gusto, la tesis de la obra.

Por otra parte, toda la obra cinematográfica de Epstein va unida—ligada—al literario. Sus "films" más logrados fueron los inspirados en obras literarias de primera categoría. Unas veces Poe, otras Balzac, otras Daudet, otras George Sand, otras Paul Morand... Siempre, en sus "films" independientes, buena literatura, material filmable, fotogénico.

El hundimiento de la Casa Usher es un "film" independiente. Y sobre todo en sus primeras partes. En las segundas se han hecho algunas concesiones al público. Por tan-



Semiespañol, ciudadano del mundo, ciudadano—sobre todo—del Cosmos, Francis Picabia irrumpe en la vida artística de París, de cuando en cuando, portador cada vez de algún mensaje planetario, lejano y misterioso, de un telegrama cifrado, cuya clave se ha perdido, pero cuyo sentido sabemos corresponder a algo nuestro muy entrañable, a algo a cuya carta, sin volver, nos jugamos todo el futuro. He aquí sus gráficos más recientes, actualmente expuestos, bajo títulos enigmáticos, en la Galería Briant, de la rue de Berri.



La niñez y los "films" de guerra

En este momento del libro de guerra y el libro contra la guerra, resulta interesante ir en busca del documento vivo, personal. Consultar opiniones sobre la guerra en todos los sectores libres de prejuicios. Especialmente en el de la infancia. Mundo pleno de apasionantes posibilidades. De él depende la paz futura. Literariamente entra en el escenario de la literatura bélica con Los que teníamos doce años. Pero había falta la encuesta fría, minuciosa, apoyada en la estadística y la observación directa. El siguiente estudio monográfico, hecho por el cuidado de la Comisión de Cooperación Intelectual ante la Sociedad de Naciones, inicia el estudio de los problemas infantiles en la lucha antibélica.

Se ha discutido mucho en Inglaterra, recientemente, la cuestión del efecto producido por los "films" de guerra sobre el espíritu de los niños y los muchachos. Se han expresado las opiniones más contradictorias por parte de los padres, los profesores, etc., especialmente en una conferencia convocada con este objeto en febrero de 1928. Se ha pensado que era necesaria una encuesta imparcial. El Comité de Enseñanza de la Unión para la Sociedad de Naciones, y el Subcomité del Cinema han consentido en encargarse de ella.

La relación que se ha hecho indica los resultados de esta encuesta en las escuelas de Bradford, y resume los efectos producidos sobre los niños de esta región por los films "What price glory" y "The Big Parade". Una encuesta posterior del doctor Kimmins en el Kent, el Lincolnshire y Oxford han confirmado la encuesta de Bradford. El objeto era descubrir cuál era el punto de vista de los niños en cuanto a los "films" de guerra, independientemente de las opiniones de los padres y maestros. Se esperaba que esta encuesta proporcionara algunas indicaciones sobre el problema de saber si los "films" de guerra tendían o no a crear y alentar el espíritu belicista.

Un cuestionario particularmente minucioso fué dirigido por la Unión para la Sociedad de Naciones a todas las autoridades escolares del distrito, tomando infinitas precauciones para garantizar la absoluta libertad en las respuestas infantiles.

Dejando por innecesario el estudio de los métodos de encuesta pasamos a los resultados.

Aplastante mayoría contra la guerra. Tomando como ejemplo un grupo de 1.149 respuestas al cuestionario sobre los "films" de guerra solamente 49 han sido clasificadas como favorables a la guerra—o sea el 4.3 por 100—1.100 son hostiles a la guerra—el 95.7 por 100—. Dejados a ellos mismos los niños de sentimientos belicosos son una minoría.

Hay algunas influencias antibélicas que podrían explicar en parte la tendencia pacifista. Muchos niños han aprendido en la escuela que matar es un delito y la guerra una plaga, aunque combatir para defender su país sea un acto justo. Otros han oído hablar de las deudas de guerra o del perjuicio causado al comercio. Estas razones de desaprobar la guerra se encuentran en las respuestas al cuestionario sobre los "films". Son reminiscencias despertadas por las cuestiones relativas al "film" y ligadas en el espíritu del niño a las imágenes vistas en el cinema. Se puede pensar que si algunos niños dicen que todas las guerras provienen de la avaricia de los soberanos, o que la invasión del territorio de otra nación es un pecado, es porque sufren la influencia de su ambiente familiar. Ninguna de estas declaraciones contenidas en las respuestas de los niños les ha sido inspirada únicamente por los "films" que han visto. Pero en general las respuestas tienen un origen absolutamente objetivo. Ante la realidad del "film".

Saber lo que es la guerra o conocer los males por referencias, y representársela como una aterradora realidad, son dos cosas absolutamente diferentes. El cinema hiere vivamente la imaginación, a veces, por la atracción de la belleza, a veces por la excitación de lo desconocido o lo inesperado, pero siempre por la fascinación del movimiento. Puede convertir las cosas en vivientes y reales. Es apasionante y suscita las más fuertes emociones. Nosotros los adultos nos damos difícilmente cuenta de la impresión recibida por futuros ciudadanos para quienes la gran guerra es solamente un hecho histórico aún no resuelto en la mayoría de los textos escolares.

Pertenecemos a una raza que cuando estaba constituida en tribus—hace menos de dos mil años—consideraba la guerra no como un mal necesario, sino como la alegría suprema de la vida. Entonces nos complacíamos en la efusión de sangre. Nos imaginábamos el paraíso como un lugar de delicias donde beberíamos la sangre en el cráneo de nuestros enemigos. Por la fuerza física y el valor en los combates mediamos el mérito de los individuos. La visión del Cristo vestido de blanco cautivó nuestra imaginación y modificó el carácter de los antiguos ensueños de gloria. Continuábamos soñando en la guerra "para el derecho" tal como la concebíamos. Nuestra literatura, nuestra historia y nuestro arte están impregnados de este ideal y del antiguo prestigio de la guerra como tal guerra.

La experiencia adquirida en el curso de la gran guerra ha expulsado parcialmente estas ideas del espíritu de los hombres de nuestra generación. La palabra "Guerra" ha comenzado a caer en des crédito. Pero los niños no han vivido los acontecimientos que han modificado las concepciones de nuestra imaginación. Pueden sentir la influencia de las nuevas corrientes antibélicas, pero sus libros escolares están llenos con el largo relato de las interminables guerras del pasado, y su alma está emocionada por la poesía que de Beowulf a Shakespeare y de Shakespeare a Kipling, considera la guerra como natural y la engalana con el encanto de la ficción...

¿Qué concepto tienen los niños de la guerra moderna en la que la mecánica juega el papel principal, de la guerra que es una guerra no solamente entre ejércitos sino entre naciones de la guerra aérea y submarina, de la guerra de trincheras, de la guerra que emplea gases tóxicos y puñales explosivos, de la guerra donde los soldados luchan ciegamente contra enemigos invisibles, donde masas de hombres son entregados a la destrucción sin tener ni una oportunidad para defenderse, de esta guerra que es esencialmente desleal y fratricida?

Para la mayoría de los niños la palabra "Guerra" no es más que un término que designa una cosa vaga y lejana. Un gran número de entre ellos no han asistido jamás a desfiles de tropas; sólo han visto imágenes militares y apenas un fusil o dos. De la gran guerra sólo conocen—por experiencia personal—las celebraciones del armisticio y los monumentos conmemorativos de-

Extracto según una memoria de

C. M. WILSON

Lea VIDA DE LOYOLA, por J. M. Salaverría. Biografías LA NAVE. Apartado 644.—MADRID

Ayuntamiento de Madrid

LIBROS NUEVOS

LA NAVE

Pesetas

WILDE: *Balada de la cárcel*..... 5,50
STEVENSON: *Aventuras*..... 5,50
STEVENSON: *Casa solitaria*..... 4,50

e venta:

GUTTENBERG RUIZ HERMANOS
Plaza de Santa Ana, 13.
ATENE. Apartado 444.—MADRID

