La Gaceta Literaria
ibérica-americana-internacional

AÑO II — MADRID, I.º DE FEBRERO DE 1928 — NÚM. 27

LETRAS—ARTE—CIENCIA

Periódico quincenal (1 y 15 de cada mes)

DIRECTOR-FUNDADOR: E. Giménez Caballero
SECRETARIO: Guillermo de Torre

Dirección-Administración: Canarias, 41. Teléfono 10.830

Toda la correspondencia diríjase al Apartado de Correos núm. 7.081

Se reciben suscripciones en las principales librerías

30 CÉNTIMOS

SUSCRIPCIÓN ANUAL..... España y Países del Convenio postal Hispanoamericanos. 7,50 ptas. Extranjero..... 10,00

TARIFA DE ANUNCIOS.... 75 céntimos la línea del cuerpo 8. Pólizas de suscripción. Descuentos: trimestre, 15 %; semestre, 15 %; anual, 20 %

ANTE LAS PRÓXIMAS ELECCIONES

EL PARLAMENTARISMO EN LA ACADEMIA

Sufrimido entre nosotros el Parlamento y el Sufragio, los que resignan las gentes en continuar eligiendo candidatos para algo. Y a que la pasión política no halle canales donde desagotar.

En nuestro país, este prurito electoral, ha tomado caminos diversidos. De ajedrez. De inundación floralez. Las gentes, ya que no pueden salvar al país pretenden salvar la lengua. Y se han dedicado al asalto de las Academias, tomándolas por nuevos Campos de San Quintín.

Hace unos años, las elecciones académicas eran algo como al margen de la vida literaria. Al escritor ¡para sangre le importaban tan poco las elecciones de guardias suizos en Roma.

Pero hoy —o se ha terminado la sangre pura en los escritores o las cosas han tomado un sesgo detrivo tal, que ya ningún escritor campeonatos hasta por los sillones. (Un rugby de sillones!).

Sólo así se explica —por ganas de jugar— que al anuncio de elecciones académicas no hayan protestado escritores como Azorín, Pérez Mechado, Marañón, Pérez de Ayala, Gómez de Baquero, al ver barajados sus nombres.

En este momento, se prepara una nueva campaña académica. Se oyeran los tiros de barricotas, como en los mejores tiempos del parlamentarismo. Y por ir mezclado entre la masejada el nombre de Pérez de Ayala, nos parece oportuno intervenir con un punto de vista juvenil y decidido.

* * *

Este punto de vista consiste en apoyar al candidato más apto para académico y salvar al menos. Apoyar, por ejemplo a D. Agustín de Foxá (mirinda) y salvar a todos tranco a Ramón Pérez de Ayala. De ningún modo digo que de que sus amigos, con la mejor buena voluntad le sepulten para siempre en la terrible inmortalidad de una Academia.

Protestamos de que se involucren las cosas y juegue la palabra "candidato liberal" para semi elecciones académicas. Todo académico es conservador, por determinismo radical. Todo académico es cosa para la Historia. Para no matar ya molino alguno que no sea el de pulpa (¡ya que demás remedieres que autorizan unas modestas dietas.

Ramón Pérez de Ayala es aún lo suficiente enérgico y vigoroso y admirable, para que no le pretenda encerrar en la temible trampa. ¡No, no! ¿Para qué va a ser académico? ¿Para qué?

Si en España el escritor tuviera influjo social —como diría Ortega—, muy bien. Un Paul Valery, en Francia, no teme el ridículo al ser elegido entre sus plumas y ponerse para leer poesía pura. Sabe que eso se cotiza luego, deliciosamente en la vida del salón, junto a algunas exquisitas damas. Y se deja lanzar a la Academia.

Pero aquí... Donde ningún título o premio hace vender un solo ejemplar más de los libros de un autor... Donde el autor se queda en el café, o en su casa, o entre cuatro amigotes, para saborear los vinos... Que se creen en España "valores", academias aristocráticas estilo Seiscientos, donde intervengan damas de tertulias clases sociales, como ya España fué alto ejemplo en la época renacentista.

Pero, por hoy, que la Academia quede para los académicos. Para los que ese título signifique algo en sus investigaciones, en sus páginas. O en sus siestas. Pero para el escritor libre, puro, creador, no. ¡Socorro! ¡Que no se nos lleven al gran Ramón Pérez de Ayala!

EL CANDIDATO ACADEMICO SR. AMEZÚA

El Sr. Amezúa es Doctor en Derecho y discípulo de Menéndez Pelayo y Rodríguez Marín, cuya escuela de reconstrucción del pasado literario e histórico sigue amorosamente. En 1910, muy joven aún, le premió la Real Academia Española en público certamen con Medalla de oro, que es la distinción mayor y que raras veces concede aquella Corporación, su voluminosa edición crítica de "El Casamiento engañoso y el coloquio de los perros", de Cervantes, donde el Sr. Amezúa hace revivir un gran número de costumbres, episodios literarios, prácticas supersticiosas y modalidades singulares de aquellos siglos. Durante cuatro años fué Bibliotecario en la Junta de Gobierno de la Real Academia de Jurisprudencia, y a él se debe la creación de una Biblioteca entera, de cerca de seis mil volúmenes, que para el Instituto diplomático y consular fué forzoso poniendo en la empresa energía y constancia sin duelo ni desmayos. Gracias a esta perseverante labor, hoy disfruta aquel Centro de la mejor colección que existe en Madrid de obras modernas sobre Colonización, Historia política contemporánea de Europa y América, Civilización musulmana y otras especialidades del referido Instituto. El Sr. Amezúa publicó Catálogos parciales de sus adquisiciones, dejando también preparado y listo para la imprenta el "Catálogo general de las ciencias no jurídicas".

De su labor al frente de la Sociedad de Bibliófilos españoles, institución cultural benemérita, habla el Sr. Amezúa en las líneas que siguen. No contento con ella, ha emprendido recientemente, en unión del personal directivo de Simancas, un proyecto que, si lo lleva a cabo, será constituir una obra magna y monumental. Tal es el Patronato del "Archivo Histórico Español", del cual es Secretario, y desde su propuesta continuar la soberbia colección de documentos inéditos para la Historia de España. Es autor además de numerosos trabajos de crítica literaria e investigación histórica, y entre otros, los siguientes:

"Biografía de D. Pedro José Pidal".
"Un dato para las fuentes de El Médico de su honra".
"Notas bibliográficas sobre las Obras completas de Menéndez Pelayo".
"La batalla de Lucena y el verdadero retrato de Boabdil".
"Un poderío de estadistas. El Marqués de la Ensenada".
"Fases y caracteres de la influencia del Dante en España".
"Juan Rufo y el Apotegma en España".
"Apuntes biográficos de D. Jacinto Octavio Picón".
"Las primeras Ordenanzas municipales de Madrid" (1585).
"Menéndez Pelayo y la Ciencia española".
"La Sociedad de Bibliófilos Españoles".

LA SOCIEDAD DE BIBLIÓFILOS ESPAÑOLES

—¿Qué es la Sociedad de Bibliófilos Españoles?

—La Sociedad de Bibliófilos Españoles se creó hace cerca de setenta años por un grupo de literatos e historiadores, entre los que figuraban los más eminentes eruditos de su tiempo, Gayangos, Hartzenbuch, Cánovas, "El Solitario", Barrera, Cañedera, etc. El lema que para la naciente Sociedad adoptaron sus preclaros fundadores decía por sí solo el objetivo de la empresa: *Ne majorum scripta perant*. Abrazándose a él con denuedo y fe, la Sociedad ha realizado durante su ya prolongada vida una de las más fecundas, brillantes y beneficiosas labores que en este orden de cosas pueden darse, no superada ni igualada acaso por ninguna otra similar. Cuarenta y dos obras, con 54 volúmenes, han salido a luz desde 1866 a 1928, exornadas con el clásico y artístico escudo de la Sociedad. ¡Y qué joyas! Las "Cartas" de Estrabón, monumento preciadísimo de la buena habla castellana; el "Libro de la Cámara del Príncipe don Juan"; "El paisanaje" de Suárez de Figueroa; las "Poesías de Rioja"; el "Cancionero general"; el "Romancero", de Pedro de Padilla; las "Obras", de Villalobos, y tantas y tantas más, inéditas unas, raríssimas otras, interesantes y selectas todas. Bien puede decirse creerme que, a excepción de la "Biblioteca de Rivadeneyra", no hay colección alguna en el siglo XIX en el mundo entero que reúna un número considerable de textos publicados, la sabrosa curiosidad, valor literario, rareza bibliográfica y variedad de asuntos que la valiosísima de nuestra Sociedad, la cual, por un fenómeno de mimetismo, se ha hecho a su vez rara, apetecida y cariñosa, como los mismos textos viejos que reproduje. Hoy una colección completa, cuando, muy de tarde en tarde, se encuentra en el mercado, se paga 2.000 pesetas, y dentro de pocos años duplicará sin duda este precio, estimación no caprichosa ni exagerada, porque al mérito literario de las obras se suma la presentación material bella, cuidada y elegante, tanto en la hechura de los tomos como en lo clásico de los tipos y la riqueza del papel de hilo, dignos arreos y vestidura de tan graves, solemnes y autorizados personajes.

Pero vinieron los tiempos de la guerra, que trajo consigo el enorme encarecimiento de las artes gráficas y del papel, y los volúmenes que la Sociedad repartía antaño a moderados precios adquieren a su vez crecidos costes; y como la Sociedad de Bibliófilos era y es una entidad cooperativa, en que los gastos se reparten a prorrata entre los socios, produjo el inevitable fenómeno de que a medida que los socios se daban de baja se encarecía consiguientemente el precio para los restantes, lo cual traía y provocaba nuevas bajas y decrecimientos, hasta el punto que de 270 socios que la Sociedad llegó a contar en lejanos tiempos, vióse reducida en 1920 a poco más del centenar. Fué entonces cuando, dolido yo de tal estado de cosas, dirigí una larga epístola al Marqués de Laurencia, Secretario a la sazón de la Sociedad, epístola que imprimí luego, dando la voz de alarma a los bibliófilos para contener —ya al parecer—inminente ruina e inevitable extinción, como también se habían extinguido otras antiguas similares y no menos gloriosas, como la "Sociedad de Bibliófilos Andaluces", la de "Bibliófilos Madrileños", los "Libros raros y curiosos", los "Libros de antaño", colecciones todas bellísimas, de sabido valor literario, muestra gallarda de la honda cultura y probado amor a los viejos libros españoles de las postreras generaciones españolas del siglo XIX. En aquella mi *Epístola al Marqués de Laurencia*, que el laureado Director de la "Biblioteca de Menéndez Pelayo", D. Miguel Artigas, ha calificado de "Carta magna de los bibliófilos españoles", exponía yo, con el generoso entusiasmo de la aun no apagada juventud, los remedios, planes curativos y proyectos más oportunos para restaurar y robustecer institución tan gloriosa como la

la Rusia soviética. No ha perdido aquella misteriosa entonación que le hace ser un poeta nuevo y armonioso, cielo de nove y estrellas nuevas... Me cuenta historias extraordinarias, envuelta... Me cuenta historias extraordinarias, envuelta... Me cuenta historias extraordinarias, envuelta

ARTE

MADRID: BARCELONA

LA EXPOSICION EN DALMAU

Los Carteles literarios, expuestos recientemente por Ernesto Giménez Caballero en las Galerías Dalmau, sufrieron múltiples consideraciones al atento espectador de las manifestaciones de arte moderno, a pesar de que su aspecto pueda parecer extrapictórico al contemplador superficial. No hablaré de las características literarias de estos Carteles, de su agudeza, de su formidable poder de evocación, de las admirables aptitudes de su autor para sintetizar, en una reunión de primarios elementos, toda una personalidad; para resumir, por medio de sumarias alusiones, los rasgos esenciales. Las características literarias son de una personalidad. Me limitaré a comentar sus cualidades plásticas.

Giménez Caballero comparte las inquietudes, que son el común denominador de los mejores pintores actuales. Inconsciente, involuntariamente, sin embargo. Ignorándolas, casi. Un idéntico anhelo flota en todos los ambientes, que las antenas receptoras de las sensibilidades más despiertas se encargan de recoger. Coincidencias casi misteriosas. Las coincidencias milagrosas del Superrealismo. En el caso presente, vemos a Giménez Caballero partir en busca de nuevas materias pictóricas, como los artistas más inquietos del momento. Los jóvenes pintores actuales, en efecto, los jóvenes pintores españoles residentes en París, sobre todo —Bores, Cossio, de la Serna, etc.—, luchan ardientemente para lograr nuevos efectos plásticos, resultados plásticos inéditos, por medio del empleo de nuevas materias, que han de contribuir decisivamente a enriquecer la técnica, a prolongarla, a dotarla de nuevas posibilidades. Y aquí se vuelve a hacer patente en el juego plástico de los elementos más inesperadamente la arena, la ceniza, el ripolín, la pintura de auto, el polvo de la antracita, el polvo del granito, el cordel, el alambre... Giménez Caballero, como todos esos pintores, introduce en sus Carteles materias novísimas, con las que logra relaciones plásticas del más alto interés: purpurinas, calcomanías, alambres, aceite y, sobre todo—elemento que él ha sido el primero en aplicar—, el lacre, materia que se revela como riquísima de posibilidades.

Este empleo en la pintura de elementos extrapictóricos ya fué puesto en práctica por los primeros cubistas, Picasso y Braque, especialmente. Aquellos pintores, en reacción contra los impresionistas, adoradores de la luz, que modifica el verdadero color de los objetos, reinstauraron el tono local, es decir, la plasmación del verdadero color de las cosas, independientemente de los cambios que le inflige la luz. Este amor absoluto al tono local les indujo a introducir objetos verdaderos en sus obras—recortes de periódicos, etc.—, los cuales, como dijo un crítico francés, "no figuran la realidad, sino que la encarnan y se confunden con ella". El mismo crítico considera este procedimiento como "un afán de dar, no el efecto idéntico producido por el color, sino su mismísima esencia".

Giménez Caballero, en la conferencia que precedió la apertura de la Exposición, dijo, al definir sus intenciones, que pretendía ofrecer unos ensayos de post-expresionismo emblado, utilizando para la expresión de un objeto su fenomenalidad más cruda y más directa. Anteriormente, en el curso de una conversación sostenida con él, me había dicho que quería lograr unos efectos, no de luz, sino de lo Dix, por ejemplo. Aun cuando el aspecto de sus Carteles se haya completamente alejado de las obras de los neo-objetivistas alemanes, su fondo no me parece tan distante de ellas. Los pintores post-expresionistas quieren plasmar la realidad con absoluto, con férreo rigorismo. Giménez Caballero, convencido de lo utópico de semejante tentativa, convencido de la imposibilidad de imitar lo inimitable, pone en juego la misma realidad, pegándola encima de sus cartones. He aquí un auténtico verismo, el único verismo posible.

Al mismo tiempo que estos Carteles de Giménez Caballero, ha sido expuesta en las Galerías Dalmau una muestra selecta de pintura moderna. Salvador Dalí y Rafael Barradas han sido el "great event" de esta exposición colectiva. Los artistas han establecido tres temas pertenecientes a su manera más reciente, que merecen un comentario detenido.

Rafael Barradas es un poeta, un auténtico poeta. Sus actos todos; su conversación, rítmicamente "imagée"; sus poemas magníficos, que inicisamente algunos íntimos conocemos, reflejan claramente la intensidad de esta poesía, que enriquece la personalidad del fuerte pintor americano. La vocación insobornable, habiéndole llevado invenciblemente a cubrir superficies de líneas y colores, sus pinturas, han reflejado también, en todo momento, este lirismo que le anima.

Esta poesía, sin embargo, ha dominado muchas veces a la pintura. Los valores plásticos han sido arrinconados muchas veces por los valores pictóricos, la ola lírica, arrastrándolo todo a su paso. La pintura de Barradas ha sido muchas veces literatura.

Vivió, hace tiempo, el taller de este pintor con Salvador Dalí y Federico García Lorca, y pude contemplar detenidamente toda la producción de Barradas, desde la más antigua a la más reciente. Al abandonar aquel Ateneillo de nuestras profileciones, Dalí, plasticista fundido, hombre de principios estructurales arraigadísimos, no dijo que ciertos elementos de la tela de Barradas no tenían explicación plástica posible, que no podía explicarse por qué causa figuraban en ellas. La explicación es sencilla. Aquellas telas de Barradas no eran plásticas, sino expresivas. Muchos de los elementos, cuya situación en las pinturas de Barradas repugnaba a mi amigo por rehusar categóricamente toda justificación plástica, no podían ser explicados, en efecto, pictóricamente, sino desde el punto de vista del sentimiento. Al contemplar aquellas obras de Barradas, era preciso hacer abstracción del bagaje plástico para entregarse plenamente al perfume poético que exhalaban aquellos cuadros, aquellas evocaciones de suburbio, aquellas escenas de taberna de arrabal, toda la infinita tristeza de Hospitalet, con sus cualidades sentimentales podridas, tan gratas al artista uruguayo.

Algún tiempo, sin embargo, ha transcurrido desde aquella escena. Barradas, felizmente, se ha dado ya cuenta claramente del peligro de la caída en lo amorfo literario que le amenazaba, de seguir menospreciando los valores plásticos. Inquieto, terribemente inquieto, con la inquietud de un muchacho de veinte años, torturado hasta la obsesión, después de muchas noches de insomnio, Barradas decidió romper violentamente con el pasado. El esfuerzo ha sido duro, muy duro, durísimo. Pero el sacrificio empieza ya a dar sus frutos. Hablo de sus telas más recientes, nacidas hace apenas un mes, una buena mitad de las cuales acaba de ser expuesta en esta exposición de las Galerías Dalmau.

En estas telas, Barradas consigue ya bordear a menudo lo absoluto. Estas telas, naturalmente, no desmienten su temperamento poético. Este lirismo, sin embargo, muy alejado del sentimentalismo literario, y deliciosamente de Barradas de antaño, se ha purificado. Se ha vuelto más puro, más fuerte y mucho más macho. Sus telas actuales lo confirman plenamente: escenas religiosas, ásperamente místicas ("Sagrada Familia", del Catálogo), al lado del burdel tropical, con la negra repugnante y el marinero ingenuo ("Tropical"). Temas religiosos y escenas que nos presentan al vicio con aspecto repulsivo, altamente moralizadoras, por lo tanto. Temas que nos hacen pensar en Rouault, que pinta simultáneamente también evocaciones religiosas y evocaciones trágicamente terrenales de prostitutas sórdidas y repulsivas.

Todas estas obras de Barradas, sin embargo, son únicamente poéticas. Son también eminentemente plásticas. El lirismo de Barradas, lejos de manifestarse como antes, sin un andamiaje plástico, desbocado y atolondradamente incontrolado, ha hallado ya el molde donde vaciarse, los medios adecuados para manifestarse. Los versos de Barradas, ya son colocados caprichosamente. Obedecen a un ritmo que los guía. Las líneas se llaman, se unen, se enlazan amorosamente, estableciendo ondulaciones rítmicas y continuidades que unen estrechamente los objetos entre sí, como hacían los pintores cubistas. Los colores son asimismo sometidos a una exacta dependencia, hasta llegar a la total armonía del conjunto, a aquella plateada sinfonía de grises tan grata a mi admirado colega Antonio Espina.

Plástica y poesía, podríamos decir de estos cuadros de Rafael Barradas. Plástica y poesía fraternalmente unidas en estas telas intensas y patéticas que colocan a su autor en la primera fila de los actuales pintores de vanguardia.

Salvador Dalí, nuevo Picasso, siente la irreviable necesidad de renovarse continuamente. En esta constante inquietud, en este perpetuo inperfecto, radica la excelsitud de su característica al arte de Salvador Dalí. Los dibujos expuestos nos muestran otra faceta del cristal poliédrico de su arte, y, como en todas sus obras, bajo esta nueva apariencia, vive, insobornable, el fondo plástico, insustituible, tan propio de este gran artista catalán.

José Gutsachs, en su libro, logra resultados altamente expresivos y extraordinariamente plásticos con una simplicidad de medios muy remarcable.

Enrie C. Ricart ha expuesto un paisaje, anodado con trazo incisivo, y un bodegón exactamente equilibrado, en el que han sido logradas eficazmente las formas y colores del más alto interés pictórico.

Es preciso señalar también la agudeza de los dibujos de Cassanyes y los deseos de renovación de Güell.

Finalmente, dos jóvenes escultores llaman poderosamente la atención de los visitadores de esta Exposición. Cuyás, en primer lugar, con su "Botella", que recuerda las primeras obras de Lipchitz: firme bloque escultórico, sólida unidad plástica, que nos muestran a un autor en poder de un sentido de la escultura agudísimo, y Moya Ketterer, el cual, con su "Piedra", se revela como un exacto ordenador de volúmenes en el espacio.—SEBASTIA GASCH.

Las recitadoras Coscolla que leyeron en Barcelona la antología de jóvenes escritores castellanos, en una fiesta en honor a LA GACETA LITERARIA.

CONFERENCIA DE GIMÉNEZ CABALLERO

El viernes, 9 de Febrero, a las siete de la tarde, dará el Sr. Giménez Caballero una conferencia de arte nuevo "Eolintropo", con proyecciones, en el Lyceum Club Femenino.

EXPOSICIONES EN MADRID

ENTRE LA SINFONIA Y EL BAILABLE (SIN AGITACION)

Cuando Valentín de Zubiaurre se pone a pintar, en vez de coger los pineles coge la batuta. Un gran orquestador, un finísimo virtuoso de la sonoridad colorista es lo que principalmente resulta Valentín Zubiaurre.

Ritmos. Pero no ritmos agitados de danza sino suaves enfoques de movimiento. Más bien, temblores, ondulaciones de luz, atmósferas de un gran silencio que lleva la música dentro, y que se transforma en su expresión.

Si Zubiaurre fuese castellano, también pintaría "Soledad sonora". Pero como es vasco y deberá vivir entre vascos, dispersos, por los oglópicos sinfonismos de Vasconia. Los vascos son alegres, sentimentales, amigos de rociar la vida con chacolí. Aunque no beban, es igual. Todos llevan un tibio chacolí en el alma. (Esta es la caricatura vulgar que puede que tenga algunos rasgos certeros.)

Sin embargo, Zubiaurre, como Baroja, como Unamuno, tiene momentos dramáticos en su obra. No. No son todo en ella idilios de atardecer en la policromía de un puerto. Observemos algunos retratos.

Estas caras herméticas, esos cráneos truncados, esos perfiles, esos ojos interiores que transparenta el pintor, ocultan una llama interna, si no de pasión precisamente, de melancolía resignada, de pesimismo más concretamente, más de pasta profunda, de la técnica enorme de Valentín de Zubiaurre se manifiesta en esas recias figuras en esos rostros. El autor domina la técnica del retrato. Sabe extraer de un modelo el rasgo espiritual y distintivo. O al menos la suficiente caracterización para que no se confunda— como es ocurre a otros pintores— una fisonomía humana y gesticular, con una naturaleza muerta.

(Cosa que—el desacierto—le ocurre siempre a un Salaverría, por ejemplo. Salaverría es un pintor muy mediocre. Pero, además, no significa en esta en el la claridad de ninguna psicología que un yermo clerical. Lo humano para él es el fantoche ridículo, de trapo y confite, sin alma, sin sentimiento, sin vida: realidad. La ese mengistoesco "Don Juan" que algunos críticos tentatilos y livianos han tenido el descaro de elogiar.)

Perdone el lector que al hablar de un artista verdadero y considerable como Valentín de Zubiaurre, haya sacado a colación a un pintor tan malo como Salaverría.

Pero es que aquel "Don Juan" de guirlache (con que se nos ofendió hace unos meses), lo tengo clavado en el corazón.

Y me iba devorando la conciencia.

* * *

La madera es viva, la madera es cálida
La madera tiene músculos y arterias
Y el cuerpo que se recrea en sí es blando fácilos
A la voluptuosa rabia que los mesina.

Estos versos ha escrito en elogio del tallador gallego Santiago Bonome, la poetisa cubana Emilia Bertrial.

En efecto, la impresión que causan tal madera talladas del escultor Bonome, es excelente. A las primeras interrogaciones que dirigimos a sus esculturas, ellas responden ardientes, con voz gráfica de endecha o "fado". Hay mucho de fado en esta obra.

El temperamento del artista puede irse leyendo e interpretando a través de sus esculturas como el grafólogo traduce la psicología de una persona observando su grafismo. Ternura, gracia, vehemencia sentimental, un poco triste de lluvia desesperante en Compostela. Toda Galicia en su raíz—raza, radix, razón, raíse—vibra en los nervios de este muchacho, pleno de talento, que se llama Santiago Bonome.

¿Su situación en el mapa general de la escultura?

Equidistante de las dos normas habituales en el escultor español. Ni los griegos clásicos, ni los imagineros españoles.

Podemos añadir: Ni partícipe el conceptualismo europeo, que hace algunos años difundieron Mestrovic y Rodin. Ni modernismo futurista, ni actualismo cubista a la moda de hoy (post-expresionismo). Bonome ha templado dichas grandes trayectorias con indiferencia absoluta. No *le* pasa.

Si algo existe de tales presiones o sugestiones en la obra casi poética del escultor, puede decirse que se han transfundido en ella de modo que resulta imposible analizarlas por separado. Bonome es personal hasta el solipsismo. Ignoro si en algunos golpes de gubia, de los infinitos golpes de gubia consque ha herido —desgarrador y cruel—la tenaz madera, los ha impulsado con la misma intención que nuestros viejos imagineros. Lo que aparece indudable es que la materia sólo obedeció a una emoción intransferible. La que saltaba instintiva desde el cerebro del escultor a la madera. Hay que señalar una contradicción, más aparente que real, por consiguiente: el fin, para el espíritu que anima la obra de Bonome y el procedimiento de realizarla.

El espíritu es intervocinido y voluptuoso. La técnica: austera y firme.

A veces, ruda.

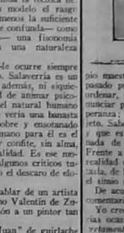
UN SAGRARIO DE LO NOVISIMO (Y DOS OFICIANTES)

En el prospecto-catálogo de la Exposición que en el Ateneo celebran Juan Bonafé y Esteban Vicente, se leen, entre otras cosas del comentarista Federico Macé, las siguientes:

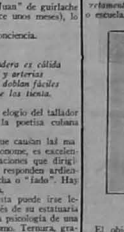
"Los pintores cuyas obras ves aquí expuestas, son, cada uno para sí mismo, su propio maestro. Desligados de la coacción de un pasado prestigioso, asumen la tarea difícil de ordenar, de rimar los gritos nuevos, de pronunciar palabras inéditas. El instinto es su esperanza: la libertad, su ley; el placer, su objeto. Para la verdad tienen muchísimos caras y que es por esto mismo relativa. Así, pues, nada de absoluto, sea cubista o naturalista. Frente a la realidad natural ellos levantan la realidad conceptual, que es dominio de la fantasía, de la inventiva, de lo subconsciente. Aquí el sinio se ella y el hombre habla."

De acuerdo, sin la menor restricción, con el comentarista.

Yo creo haber afirmado algo parecido en varias ocasiones; al hablar también de fijar *externamente* cada caso, personalidad, tendencia o escuela.



Esteban Vicente.



Juan Bonafé.

El objeto que persiguen todos los artistas modernos, en un campo o en otro, en el del cubismo o en el de la pintura figurativa, en el de la vuelo de cuantos pintores inteligentes surgen en nuestro tiempo: Pero los medios para realizarlo son, a veces, tan diferentes. Hay muchísimos que no conducen a ninguna parte. Hay otros que no son siquiera caminos. Hay otros, por fin, que tienen la despedida y que en sí mismos poseen deliciosa andadura.

Este camino lo conocen y lo siguen a buena marcha Juan Bonafé y Esteban Vicente. También lo siguen Bores, Juan Miró, Barradas, Angeles Ortiz, Dalí, etc., cada uno a su peculiar ritmo y manera. Pero a todos les unen genéricos principios que trazan de cabecear.

La vida presente, a los ojos modernos del pintor— en general del artista—dos planos son coherentes, armoniosos, vulgares, complejas. En el no cabe la inventiva, ni casi la interpretación autónoma, sino la copia *justa*, la reproducción exacta, la imitación "propia del sinio", de que habla Federico Macé.

En el segundo plano, en cambio, la realidad se antiquila. Todo en él supone un subjetivismo defirante, inasible para cualquiera que no sea el propio creador del ensueño, que lo vive en el mismo y que no puede exteriorizarle de ningún modo, porque en cuanto lo saca a la luz de fuera se desvanece.

Alguien me saldrá al paso diciendo: ¡en el primer plano estarán todos los *realistas*, Velázquez, por ejemplo? Yo respondo: No, señor. En el primer plano se hallan todos los pintores que *nieva sido*—la naturaleza en epiforma—y no ves, es decir, los malos pintores. Y Velázquez era un magnífico pintor. Pero en ese plano se halla la mayor parte de la pintura histórica.

¿Y en el segundo plano? En el segundo plano hay nada. Carece de *valor práctico*, *lo* ensayo, *existe*. Sensiblemente le podemos atisbar en nuestra subconsciencia desordenada.

Era necesario—fué necesario y en ello estamos todavía—un plano intermedio. En rigor este plano medioro ha existido siempre. Es aquel en el cual el verdadero artista, el científico y a fondo, aunque *mire* de soslayo, construyendo de tal modo los elementos de la realidad y del ensueño, del natural-material y de la subconsciencia, que le permita concretar la idea—su idea pura—estética.

El plano intermedio fundamental es escala vastísima, en la que caben desde Velázquez y Giotto, hasta Picasso y Max Ernest.

Constituye la zona tecnoide, en la que hay que trabajar. Allí, en efecto, encontramos la ejecución de la realidad artística. Ahora; es necesario establecer gradaciones. Desde las francas y claras de arriba hasta las yerroglíficas y enrevesadas de hoy.

Los pintores más nuevos y más interesantes, pretenden, movidos por la ley de la vida, cubrir las posibilidades de ese plano intermedio, limitando ya con la emoción delirante —superrealismo— arrancar inéditas sensaciones plásticas.

Para ello parten, como Bonafé y Esteban Vicente, de los *ensueños* y *sensaciones* formulas pre-normativas, que conviene enumerar.

Primero. No tomar de la realidad más que aquellos elementos plásticos que significan los objetos, el paisaje, las personas.

Segundo. Desintegrar la atmósfera que envuelve a aquellos elementos, a esos objetos, atendiendo más profundamente pictóricos, que suelen ser los menos superficialmente llamativos.

Tercero. No pensar en ellos (ya no tranco de ejecución) a la pureza intuitiva del capricho creador. Libertad total de la intención.

Los oficiantes del mencionado Sagrario de lo Novísimo—Juan Bonafé y Esteban Vicente—que se halla abierto a los fieles en la Sala del Ateneo, han cumplido en deber con alto espíritu. Proclamémoslo. Han sabido asumir al sacerdocio la magistratura.

ANTONIO ESPINA.

GOYA Su vida: sus obras

por Joaquín Pla Cargot.

Monografía muy interesante sobre la vida y la labor del genial artista aragonés. Obra ilustrada con numerosos grabados en negro y tres láminas en colores. Se vende actualmente la segunda edición.

Ejemplar encuadernado, 3'75 pesetas

Pídase en todas las librerías de España y de América, o a la casa editora Dalmau Carles, Pla, S. A., Gerona.

BERTA SINGERMAN

La gran recitadora de versos argentina Berta Singerman se halla de nuevo en Europa.

Durante la pasada temporada teatral ha actuado en los países de Sud América: Chile, Argentina, Uruguay y Brasil, obteniendo, según la Prensa americana, grandes triunfos.

En sus recitaciones ha dedicado especial atención a la poesía de la joven literatura española, cuyas composiciones han sido aplaudidas de los públicos el gusto por las modernas tendencias.

La señora Singerman debió, hace unos días, en Lisboa, y a principios de Febrero se presentará en Madrid con selectos programas de audiciones.

NO SE DEVUELVEN LOS ORIGINALES NI SE MANTIENE CORRESPONDENCIA ACERCA DE AQUELLOS QUE SE NOS REMITAN ESPONTÁNEAMENTE.

EN TORNO AL LIBRO DE FRANZ ROH

PANORAMA DE LA MODERNA PINTURA EUROPEA

Hasta hace poco, el arte europeo ha sido un arte de insuficiencias. En Francia, el arte del impresionismo y su adoración exclusiva del color desposeído de toda forma, llegó a hacerse cubista que, después de su primitiva fase de angustia, de su formidable poder de evocación, de las admirables aptitudes de su autor para sintetizar, en una reunión de primarios elementos, toda una personalidad; para resumir, por medio de sumarias alusiones, los rasgos esenciales. Las características literarias son de una personalidad. Me limitaré a comentar sus cualidades plásticas.

Giménez Caballero comparte las inquietudes, que son el común denominador de los mejores pintores actuales. Inconsciente, involuntariamente, sin embargo. Ignorándolas, casi. Un idéntico anhelo flota en todos los ambientes, que las antenas receptoras de las sensibilidades más despiertas se encargan de recoger. Coincidencias casi misteriosas. Las coincidencias milagrosas del Superrealismo. En el caso presente, vemos a Giménez Caballero partir en busca de nuevas materias pictóricas, como los artistas más inquietos del momento. Los jóvenes pintores actuales, en efecto, los jóvenes pintores españoles residentes en París, sobre todo —Bores, Cossio, de la Serna, etc.—, luchan ardientemente para lograr nuevos efectos plásticos, resultados plásticos inéditos, por medio del empleo de nuevas materias, que han de contribuir decisivamente a enriquecer la técnica, a prolongarla, a dotarla de nuevas posibilidades. Y aquí se vuelve a hacer patente en el juego plástico de los elementos más inesperadamente la arena, la ceniza, el ripolín, la pintura de auto, el polvo de la antracita, el polvo del granito, el cordel, el alambre... Giménez Caballero, como todos esos pintores, introduce en sus Carteles materias novísimas, con las que logra relaciones plásticas del más alto interés: purpurinas, calcomanías, alambres, aceite y, sobre todo—elemento que él ha sido el primero en aplicar—, el lacre, materia que se revela como riquísima de posibilidades.

Este empleo en la pintura de elementos extrapictóricos ya fué puesto en práctica por los primeros cubistas, Picasso y Braque, especialmente. Aquellos pintores, en reacción contra los impresionistas, adoradores de la luz, que modifica el verdadero color de los objetos, reinstauraron el tono local, es decir, la plasmación del verdadero color de las cosas, independientemente de los cambios que le inflige la luz. Este amor absoluto al tono local les indujo a introducir objetos verdaderos en sus obras—recortes de periódicos, etc.—, los cuales, como dijo un crítico francés, "no figuran la realidad, sino que la encarnan y se confunden con ella". El mismo crítico considera este procedimiento como "un afán de dar, no el efecto idéntico producido por el color, sino su mismísima esencia".

Giménez Caballero, en la conferencia que precedió la apertura de la Exposición, dijo, al definir sus intenciones, que pretendía ofrecer unos ensayos de post-expresionismo emblado, utilizando para la expresión de un objeto su fenomenalidad más cruda y más directa. Anteriormente, en el curso de una conversación sostenida con él, me había dicho que quería lograr unos efectos, no de luz, sino de lo Dix, por ejemplo. Aun cuando el aspecto de sus Carteles se haya completamente alejado de las obras de los neo-objetivistas alemanes, su fondo no me parece tan distante de ellas. Los pintores post-expresionistas quieren plasmar la realidad con absoluto, con férreo rigorismo. Giménez Caballero, convencido de lo utópico de semejante tentativa, convencido de la imposibilidad de imitar lo inimitable, pone en juego la misma realidad, pegándola encima de sus cartones. He aquí un auténtico verismo, el único verismo posible.

Al mismo tiempo que estos Carteles de Giménez Caballero, ha sido expuesta en las Galerías Dalmau una muestra selecta de pintura moderna. Salvador Dalí y Rafael Barradas han sido el "great event" de esta exposición colectiva. Los artistas han establecido tres temas pertenecientes a su manera más reciente, que merecen un comentario detenido.

Rafael Barradas es un poeta, un auténtico poeta. Sus actos todos; su conversación, rítmicamente "imagée"; sus poemas magníficos, que inicisamente algunos íntimos conocemos, reflejan claramente la intensidad de esta poesía, que enriquece la personalidad del fuerte pintor americano. La vocación insobornable, habiéndole llevado invenciblemente a cubrir superficies de líneas y colores, sus pinturas, han reflejado también, en todo momento, este lirismo que le anima.

Esta poesía, sin embargo, ha dominado muchas veces a la pintura. Los valores plásticos han sido arrinconados muchas veces por los valores pictóricos, la ola lírica, arrastrándolo todo a su paso. La pintura de Barradas ha sido muchas veces literatura.

Vivió, hace tiempo, el taller de este pintor con Salvador Dalí y Federico García Lorca, y pude contemplar detenidamente toda la producción de Barradas, desde la más antigua a la más reciente. Al abandonar aquel Ateneillo de nuestras profileciones, Dalí, plasticista fundido, hombre de principios estructurales arraigadísimos, no dijo que ciertos elementos de la tela de Barradas no tenían explicación plástica posible, que no podía explicarse por qué causa figuraban en ellas. La explicación es sencilla. Aquellas telas de Barradas no eran plásticas, sino expresivas. Muchos de los elementos, cuya situación en las pinturas de Barradas repugnaba a mi amigo por rehusar categóricamente toda justificación plástica, no podían ser explicados, en efecto, pictóricamente, sino desde el punto de vista del sentimiento. Al contemplar aquellas obras de Barradas, era preciso hacer abstracción del bagaje plástico para entregarse plenamente al perfume poético que exhalaban aquellos cuadros, aquellas evocaciones de suburbio, aquellas escenas de taberna de arrabal, toda la infinita tristeza de Hospitalet, con sus cualidades sentimentales podridas, tan gratas al artista uruguayo.

Algún tiempo, sin embargo, ha transcurrido desde aquella escena. Barradas, felizmente, se ha dado ya cuenta claramente del peligro de la caída en lo amorfo literario que le amenazaba, de seguir menospreciando los valores plásticos. Inquieto, terribemente inquieto, con la inquietud de un muchacho de veinte años, torturado hasta la obsesión, después de muchas noches de insomnio, Barradas decidió romper violentamente con el pasado. El esfuerzo ha sido duro, muy duro, durísimo. Pero el sacrificio empieza ya a dar sus frutos. Hablo de sus telas más recientes, nacidas hace apenas un mes, una buena mitad de las cuales acaba de ser expuesta en esta exposición de las Galerías Dalmau.

En estas telas, Barradas consigue ya bordear a menudo lo absoluto. Estas telas, naturalmente, no desmienten su temperamento poético. Este lirismo, sin embargo, muy alejado del sentimentalismo literario, y deliciosamente de Barradas de antaño, se ha purificado. Se ha vuelto más puro, más fuerte y mucho más macho. Sus telas actuales lo confirman plenamente: escenas religiosas, ásperamente místicas ("Sagrada Familia", del Catálogo), al lado del burdel tropical, con la negra repugnante y el marinero ingenuo ("Tropical"). Temas religiosos y escenas que nos presentan al vicio con aspecto repulsivo, altamente moralizadoras, por lo tanto. Temas que nos hacen pensar en Rouault, que pinta simultáneamente también evocaciones religiosas y evocaciones trágicamente de la idea plástica pura, del cuadro equilibrio de formas y colores abstractos, huérfanos de representación. Como Juan Gris, ellos construyen su cuadro anticipadamente. Opuestos en un aspecto, sin embargo, a Juan Gris, ese andamiaje plástico no ha sido logrado por ellos matemáticamente, podríamos decir, sino que ha sido consegulido instintivamente. Los artistas actuales, que no ignoran el callejón sin salida a donde conduce generalmente los cerrilismos en arte, conceden una importancia capital a los instintos. Su plástica es instintiva, no razonada.

Esa abstracción pictórica que sirve de partida a sus obras, sin embargo, no es lo esencial de la obra plástica. Las múltiples reacciones contra el cubismo que nuestra época ha conocido, lo han demostrado con creces. La pintura, diferente de la música y de la arquitectura, no sirve para la producción de la obra plástica, sino que, y no puede suprimir la representación. No la ha suprimido nunca. Juan Gris y sus compañeros lo comprendieron, también, y quisieron humanizar sus producciones. Todos aquellos pintores, sin embargo, atacados, los gravísimos de la enfermedad de su época, lo hicieron también lógicamente. "Quiso hacer del cilindro una botella, del blanco un papel, del negro una sombra". Las fuerzas las palabras de Juan Gris. Fría humanización de sus abstractas concepciones. Los pintores actuales, en cambio, proceden de manera inutilísima. Las sombras y la realidad no hacen sistemáticamente en sus obras, ni son colocadas rígidamente sobre el abstracto andamiaje plástico, sino que brotan al azar de la realización, inconscientemente, saliadas de la memoria poética, que guarda almacenados recuerdos de la realidad.

Plástica y poesía. Esas palabras resumen maravillosamente las intenciones de los mejores artistas actuales. Tendencia plástica pura, claro está, sin embargo, que no es lo esencial. Tendencia, también, que parte en busca del alma de las cosas", como ha dicho el director de un crítico Christian, de la mejor dicho: hablando del papel que juega la realidad en las obras de los artistas actuales, debíamos decir que la somete a la realidad. Intelectuales y mitad sensibles, mitad plásticas y mitad poéticas. Una fusión del cubismo y del superrealismo, también.

Esta tendencia ahíncha actualmente la atención de los mejores artistas europeos. Vamos a demostrarlo con hechos. Las más importantes. El círculo todos, tres obligaría a Bonar un espacio de que no disponemos. Pueden ser citados en la nueva tendencia los pintores siguientes:

Los franceses Georges Braque, Juan Francisco Baglaque, Juan Lurçat, Suzanne Roger, Léopold Survage, André Beaudin, Valentine Prax, Gaston Lachaise.

Los belgas Jospers, Tytgat, de Smet, van der Berghe, Mambour, etc.

Los rusos Marc Chagall, Tchelitchev, Berman, etc.

Los polacos Halicka, Marcoussis, Menkes, Lipchitz, etc.

Picasso.

Los alemanes Max Ernst, Hans Arp, etc.

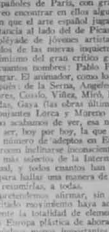
El griego Kyriaco Ghika.

En cuanto a nuestra Península, se halla en ella al contemporáneo más representativo, más auténtico y al más puro, al mismo tiempo. Me decía Christian Zervos en una carta recientemente: "Sigo el enfoque de los jóvenes pintores españoles de París, con gran atención, ya que creo encontrar en ellos algunos puntos que pueden ser de gran interés, jugará un papel de importancia al lado del de Picasso". La numerosa pléyade de jóvenes artistas peninsulares, constituye, en efecto, un grupo más homogéneo y el optimismo del gran crítico griego. He aquí unos cuantos nombres: Pablo Picasso, en primer lugar, el consagrado, como ya he dicho, también. Y después: de la Serna, Angeles Ortiz, Peinado, Bores, Cossio, Viñes, Miró, Dalí, Domingo, Gaceta, etc. (En otro lugar, jugará un papel de las dibujantes Lorca y Moreno Villa.

Como acabamos de ver, esa nueva tendencia parece ser, en efecto, la que cuenta con un mayor número de adeptos en Europa, y hacía ella parecen inclinarse inconscientemente los artistas de todos los países. Es un movimiento actual, y todos cuantos han luchado hasta ahora para hallar una manera de expresión que cuadre con su tiempo.

No pretendemos afirmar, sin embargo, que el cubismo ha muerto. Ni que ha muerto, ni menos completamente la totalidad de elementos que intervienen la Europa plástica de ahora. Existen aún muchos pintores que pertenecen a menos escuelas, formados por artistas que, por imperativo de su temperamento o por convicciones profundas, siguen en la actualidad fieles a su forma de expresión ya cadaveriza. Así, por ejemplo, Bonnard, en Francia, al lado de muchos pintores puros, que siguen fielmente a sus convicciones en el cubismo puro o en el superrealismo. En Holanda, el neoplasticismo sigue todavía haciendo estragos. En Italia vegetan aún las sobras del "Valori Plastici" y algún resagado del futurismo. El constructivismo cuenta también con varios afiliados en Rusia y en Alemania. En esta última nación, encontramos algunos vestigios del expresionismo y una marcada huella del post-expresionismo o "Neue sachlichkeit" (Nueva Objetividad), que tan brillantemente ha estudiado Franz Roh en el famoso "Realismo mágico", que la "Revista de Occidente" acaba de publicar.

Este libro, muy bien recibido en España, ha suscitado numerosos comentarios. Han abundado los elogios, y también los ataques. Franz Roh se revela en poder de una fuerte preparación y de una autoritaria capacidad para tratar los problemas artísticos actuales. Algunos críticos somos otros, sin embargo —los más sólidos y los más responsables, y precisamente por esto los alejados, han juzgado este libro como el reflejo más exacto de las inquietudes artísticas de la Europa actual, y han considerado la tendencia mudada en "Realismo mágico" como la dominante en el continente europeo en la actualidad, y como la definitiva liquidación de las tendencias llamadas de vanguardia.



Kyriaco Ghika.

El atento espectador de los espectáculos artísticos contemporáneos, se da cuenta en seguida de la distancia que media entre esas aperturas y cierres. En primer lugar, no hay que de olvidarse que aunque traducido al español en 1927, "Realismo mágico" fué publicado en Alemania, en edición en la gran exposición del Palacio del Arte de Manheim, organizada por el Dr. Hartlaub y acogedora de artistas afiliados a la Nueva Objetividad. Desde entonces se ha evolucionado maravillosamente, y buena prueba de ello es que muchos de los artistas afiliados a la "Realismo mágico" (Picasso y Miró, por ejemplo, quienes en 1920 se hallaban en pleno "dadaísmo") están actualmente en otro totalmente alejado de las reproducciones que de sus obras nos ofrece Franz Roh, y muy cerca de la tendencia que hemos descrito al empezar este artículo.

Este aparte, pero ya en 1927 —época en que la Alemania artística empezó a sentir vehementemente la necesidad de una reacción objetiva— la Nueva Objetividad podía considerarse como completamente liquidada en el resto de Europa.

En el hecho: mucho antes, en 1918, la tendencia de Franz Roh (diferentemente denominada, claro es), había ya hecho su aparición en Europa. Marcel Duchamp, de Francia, Cubrico y todos los "Valori Plastici", se hallaban de lleno en un aspecto de la Nueva Objetividad. Muchísimo antes, en 1910, Henri Rousseau, Delaffant y Ch. E. Jeanneret, inició sus campañas en Francia, donde en 1920 el neoclasicismo o nueva objetividad, ya había logrado un máximo esplendor, y donde en 1922 —este neoclasicismo— era completamente de hecho— empezó a reaccionar por vanguardia, el movimiento surrealista, cubistas, franceses y artistas europeos en general, se hallaban dado buena cuenta del "Bauque" desde mucho antes de que la Nueva Objetividad, favorable a la producción de un arte árido y frío, desprovisto de emoción, hubiese de imitarlo. (Albert Dreyer, que calificó la "Neue Sachlichkeit" de "el estado de espíritu más árido y más refractario al elemento visual que ha existido en el arte alemán, después de los pintores nazarenos del siglo XIX.") y peligrosísimo para la vida de nuestra cultura, que se encuentra inevitablemente por la observación tan rigurosa de la realidad objetiva y por la disciplina propias del "Magischer Realismus" de Franz Roh.

SEBASTIA GASCH.

Los sábados en la Redacción de la «Gaceta Literaria», calle de Recoletos, 10, se recibirán miércoles y sábados de 7 a 9.

cinema | cinema | cinema | cinema | cinema | cinema

* 1.
Todo nevado. Una pared de nieve en primer plano. Poco a poco el SOMBRERO célebre emerje como un sol negro que asciendera sobre la línea del horizonte, formada por la pared. Cuando el sombrero es casi del todo visible, las bolas de nieve llueven, el sombrero desaparece. El tercer encuentro el sombrero reaparece más alto y bajando distintamente de tres segundos la inicial CABEZA que lo porta. Es pequeño, baído, tan bronceado, tan nervioso, tan cómico a fuerza de autoridad precoz, que se comprende que haya sido tomado como blanco. Las bolas de nieve aumentan. Bonaparte —todo el mundo le ha reconocido— sólo tiene el tiempo de bajarse y el tirador con el sombrero tomado como blanco, a falta de algo mejor, recomienza.

VEINTE CONTRA SESENTA

* 2.
El niño está en el centro de un fortín de nieve y cubado de diez y nueve camaradas. Está vuelto de espaldas. Se torna, da órdenes a sus subordinados que acaban de preparar un gran montón de bolas de nieve, después encuarga a uno de ellos de subir y bajar con un palo su sombrero, como si él no se hubiera apartado de su puesto; entonces aprovecha para mirar desde otro sitio lo que pasa en el campo enemigo.

* 3.
Los asaltantes, más numerosos, preparan su blanca artillería y se apresran al ataque.

* 4.
Todos los camaradas de Bonaparte, armados con bolas, esperan la señal.

* 5.
Bonaparte:
"¡Fuego!"—grita.

* 6.
Todas las bolas parten con un mismo gesto disciplinado.

* 7.
Los asaltantes ven su arrojo cortado por esta salva.

* 8.
Los hermanos Minimas y el jefe de cuartel Fichegru, miran desde el pretil las peripecias del combate.

* 9.
Bonaparte manda y no lucha. Se abre cerca de él, en la nieve, un sendero misterioso. Las bolas llueven.

* 10.
Cochise de la escuela.
El centinela jefe mis ru fopón. La ventana cerrada. El pinche de mandil blanco.
Cristian Fleuri mira con placer loco por la ventana y la abre para ver mejor. Una bola de nieve cae sobre la lumbre. Una bumareta terrible se levanta. Otra se aplasta contra la cabeza del cocinero furioso; que cierra la ventana y ordena a Fleuri llevar la sopera grande. Este sale, Bevidoola por las asas.

* 11.
Campo Bonaparte. El que está encargado de subir y bajar el sombrero, le sube demasiado alto, distraído.

* 12.
Campo enemigo. Philipeaux mira y lo muestra a su camarada Pitot de Pecoadue.

* 13.
El sombrero que se levanta y el palo perceptible por debajo.

* 14.
Philipeaux busca con los ojos a lo largo del fortín y aperche:

* 15.
Una tronera en la nieve. Bonaparte espiando.

* 16.
Philipeaux se lo enseña a Pecoadue. Traidoramente coge una piedra y la inserta en medio de una bola de nieve, que lanza a la tronera.

* 17.
Bonaparte recibe un bolazo sobre la frente y sangra. Sus camaradas corren hacia él. Se limpia con un pañuelo: "Dejadme tranquilo, continuad".

* 18.
Una puerta sobre el patio. Tristán Fleuri, con su gran sopera sin tapadera y de dode sube el humo mira rerado la batalla. Su expresión cambia porque ve:

* 19.
Philipeaux, entusiasmado de su tiro contra Bonaparte, recomienza a meter piedras en las bolas.

* 20.
Tristán Fleuri hace una bocina con la mano para gritar:

¡OJO, BONAPARTE! PHELIPEAUX METE PIEDRAS EN SUS BOLAS!

Apenas terminadas sus frases, le caen una ventrera de bolas, que chafan la nariz y caen en su marmita. Sólo tiene tiempo de escabullirse tras la puerta.

* 21.
Bonaparte oye a Philipeaux; la ira le invade. Salta bonacamente por cocina del fortín, en medio del estupor de sus camaradas.

* 22.
Corre solo entre los dos campos hacia el enemigo, a pesar de una granizada de bolas blancas.

* 23.
Cae como una locura en el campo adverso, se apodera de Philipeaux, en cuyo socorro llega Peccadue, pero antes que haya podido interponerse, lo ha lanzarado en vilo, empujado por encima del borde del fortín y le arrastra.

* 24.
Entre los dos campos. Peccadue lei ha seguido. Una lucha se entabla entre los tres.

* 25.
Los adversarios no se atreven ya a lanzar bolas, por temor de herir a sus aliadiles, pero los excitan con voces.

* 26.
Bonaparte termina su victoria. Deja a los tendidos en tierra.

* 27.
Los profesores ríen y aplauden tras los cristales.

(Fragmento del *Prólogo* de la Primera Epopea, *BONAPARTE*, Epopeya cinematográfica en cinco Épocas del *Napoleón* de Abel Gance.)

NUESTROS NOVELISTAS Y EL CINEMA

PALACIO VALDES

La cinematografía es un prodigioso invento que aun no ha logrado toda su eficacia. Yo lo estimo como un poderoso auxiliar de la literatura, muy particularmente de la novela. Porque si es cierto que los lectores dotados de imaginación se representan escenas y paisajes con toda verdad y relieve, los que de ella carecen encuentran en el cinematógrafo un adecuado estímulo para saborear las páginas trazadas por el novelista.

Es un arte nuevo, y algunos por ello le mostrejan. Para mí no es grave defecto. Las palabras son plata—dice un proverbio árabe—y el silencio oro. La Naturaleza no las necesita para expresarnos su belleza, y una mujer hermosa no suele ganar mucho cuando abre la boca.

Pero el cinematógrafo, como todas las cosas excelentes de este mundo, se corrompe por la malicia de los hombres. Hasta ahora, desgraciadamente, más ha servido para el mal que para el bien: escuela de ladrones y asesinos, academia de livianidades. La codicia de sórdidos empresarios ha explotado la insana curiosidad de la muchedumbre, los viles instintos que yacen en el fondo de nuestra naturaleza animal. Pero, en cambio, y lo deseo, que, calmada la fiebre de ladrones y *detectives*, y ponegados también los arrebatos de la sensual voluptuosidad, el cinematógrafo, en manos de empresarios honrados y de artistas que merezcan tal nombre, será con el tiempo, no solamente recreo de los ojos, sino aliciente del alma, maestro y propagador de la bella y sana literatura.

A. PALACIO VALDES.

LUIS BUÑUEL, EN MADRID

Acaba de llegar de París nuestro querido camarada y director de Cinema Luis Buñuel. En otro número nos contará sus más vivas noticias.

Creación de un romanticismo de postguerra

La mayoría de los hombres de Europa tienen confusamente que el cielo se hunda sobre sus cabezas para poner término, según ha grandes tradiciones históricas, al inextricable desorden de que son autores. El cinema, que es hoen conductor de fuerzas sociales sutilísimas, no puede dejar de interpretar, teniendo en cuenta el justo medio de sus innumerables espectadores, este estado de espíritu, rico en posibilidades a la vez fantásticas y decorativas. Como es peligroso explotar el dominio de la anticipación, este empujo sobre el porvenir se transforma en movimiento lateral y permite realizar al aspecto de nuestro tiempo bajo aspectos infinitamente complicados.

Por mi parte, si yo estuviese en el punto en que un hombre escoge el medio de expresión que le parece más cercano a la perfección para lo que desea realizar, escogería la profesión de "metteur en scene". No es, sin embargo, consoladora. Si hasta el presente ningún genio ha dado al cinema su verdadera significación, ello consiste quizá en la fragilidad de la materia sobre la que las imágenes están fijas. La duración relativamente frágil de una obra profundamente genialda puede alejar instintivamente a los creadores. El día en que se haya encontrado el procedimiento que permita hacer un *film* inusable, casi creo que los genios se mezclarán a la cosa y darán un sentido más puro a la palabra del que buscamos todos. Un hombre de genio termina por darse cuenta de lo que posee. Desde el día en que su genio se le revela, exige para sus obras una inmortalidad relativa. El estado actual de la industria cinematográfica no puede garantizarle esta inmortalidad.

Los elementos del romanticismo actual, de los que el cinema fué no sólo el creador, sino su revelador más poderoso, son:

1.° Las luces—publicidad luminosa, arcos voltaicos en el Bosque—, con asociación de ideas sobre el impudor de nuestros contemporáneos.

Basta descender la calle Pigalle a media noche para concebir una organización inscripta como un cáncer dorado en los tejidos mismos de la ciudad;

2.° La miseria, con sus elementos pintorescos. El pueblo de la sombra. Sus hombres, sus mujeres y sus hijos;

3.° Las injurias cerebrales y letradas;

4.° El viento, la lluvia, la desaparición del sol en Francia;

5.° La inestabilidad del cambio;

6.° Los escapes de la sensualidad;

7.° El misticismo (adoración de la moneda agujereada—del número;—, del Elefante blanco con la trompa baja—de San Cristóbal, etc). Tendencia hacia una creación de religión personal;

8.° El campo innovilitado, para los ciudadanos movilizados, bajo su aspecto de guerra;

9.° La depreciación de la palabra "muerte"; 10. El miedo—si se quiere, un miedo de bolsillo fácilmente transportable consigo y que no es quizá sino un desenvolvimiento súbito y prodigioso del instinto;

11. La velocidad.

Con todos esos elementos y otros son con los que el romanticismo contemporáneo busca como un animal todavía, en la noche, la puerta que le permita la entrada a cocina, adornada con todas sus galas. Traza un posible triunfo.

Se vuelven a encontrar esos elementos que indico, más algunas huellas, en "La Noche de San Silvestre", en "Las Tres Luces", en "El último de los hombres" (escena de comadres) en "La Mater en otra", en "El Inhumano", de Marcel L'Herbier; en general, en la producción de artistas como L'Herbier, René Clair, Epstein, etcétera..., en suma poco numerosos. En todos esos *films* hay imágenes que tienden a crear el miedo por medios infinitamente delicados. Porque el miedo es el rescate de la inteligencia. La inteligencia es como un oscajo: deja calarse todo. Ella es la que hace chillar al niño encerrado en una cueva... Nadie está allí para acabarle el espantoso *film* que su imaginación hace rodar en la sombra. En ese momento, algunos nos hallamos a la puerta de la cueva..., pero ninguno es capaz de impresionar ese *film* y aprovecharlo.

P. MAC ORLAN.

Las ciudades y las almas

Se necesita más fantasía para disparar sobre un árbol de pájaros invisibles que sobre otro en el que ellos hayan sido dispuestos previamente y arrazados de pájaros cubistas.

(SALVADOR DALÍ.)

Se trata esta vez de que Fritz Lang es quien lanza la cuidada pelota a F. W. Murnau quien nos presenta las almas. El primero, lo sacrifica todo a las imponencias arquitecturales, a los vitrais maquinistas. El segundo, toma dos personajes —un hombre, una mujer— no excesivamente trabajados por el contacto social y los lanza a un lugar del mundo: ciudad, campo, mar —al mundo entero— para que ellos le iluminen.

(*Dibujo de Pelcado.*)

Fritz Lang culmina como realizador en "Metrópolis". y Murnau llega a su culminación en "Amanecer". Las ciudades del uno, las almas del otro, se encuentran ahora en el cruce de nuestras expectativas. Alguien prepara la balanza para contrapesar los nombres prestigiosos. Lang pone sus ciudades y Murnau sus almas, pero un alma sola supone un mundo entero, o no supone nada, según la calidad. ¿Estas de Murnau?... La respuesta la tenemos en la balanza que puede en su parte.

"Metrópolis" es un film de arquitectos, de electricistas, de conductores de muchedumbres, de fotógrafos, tal vez de ingenieros, pero no es un film de poetas. El poeta moderno —el auténtico de todos los tiempos, pero sobre todo el de hoy— es el centro de la rueda de muchos radios, en la que cada uno supone una distinta dirección de la vida. Por los caminos —radios— debe correr el aliento purificador de los poetas. Los poetas son ese punto de frío equilibrio en el que, un paso más, supondría una triangible distancia. El concepto moderno del poeta es que este puede tocar cualquier cosa, aunque algunas veces también escriba versos. Los más cercanos en el momento actual a la alta poesía, son, desde luego, los cineastas. Viviendo a "Metrópolis", hay que decir que no es un film para poetas, porque Fritz Lang ha querido alcanzar la esencia pura del silencio de ruidos con un exceso de enseñanza, de marcas, de jadeos, creando un gran dragón de material de construcciones, para después ejercitar su lucha con un dragón de sentimientos. Fritz Lang, Por culpa suya pondrán los ojos en extasis los snobs, y los verdaderos poetas tendrán que echarlos del tempo. Ese ha sido el paso del director de "Metrópolis", el paso de más, que le coloca a triangible distancia del difícil punto de equilibrio. Se escapan muchas cosas de su gigantesco escenario y de su técnica igualmente gigantesca para manejarlo: la trama, el tema, el alma, para quien la aporta, los detalles de enorme mal gusto, y una carganza de propósito trascendente, que hace rígida, desgradable, la realización. Sin embargo, sería imperdonable no reconocer excelencias muy acusadas en el film, las cuales ya se han apuntado al suponerle bandera de actividades muy latentes por ejemplo, el movimiento, en masa, de los hombres anónimos, el primer plano de alguna máquina que trabaja, algún aspecto de las ciudades, de las fábricas. Entonces hay un asomo de alma, un fugaz asomo, pero perseguida por el director —¿acaso para darla muerte?— se sube a la terraza de un rascacielos y, de un salto, se marcha del écran. ¡Si al menos se hubiese quedado dentro del edificio!... La solución de acierto estaba en la poesía, si no en la poeta.

Pero ya la luz del proyector cuelga otro título; una, una m, una a..., "Amanecer", de F. W. Murnau.

"Amanecer" es el gran film del día, es el poema. Los ojos de los espectadores se convierten en almas muy vivas a través de las cuales se sienten, y pude uno llevarse luego —para seguir en el sueño su marcha—, un mundo que no cabía a la mano todos los días, pero que cada día está repleto de sus pequeñas palpitaciones. El tranvía, la calle, el campo, el restaurant, la tormenta, el ramo de flores, la pasión, adquieren aquí su valorización completa. Los hechos y las cosas se suceden normalmente. Nada llega a consumarse, porque para nada hace falta cubrir en su totalidad un trayecto prefijado. Las que es de notar es especial absoluta en que haya elementos de finura sensitivamente para trasladar sugerencias. F. W. Murnau ha utilizado admirablemente, además, pone en ellos su cualidad de alto poeta. Un beso, un fotógrafo, pasarán a ser —por arte de Murnau— "el beso", "el fotógrafo"; modelos, y, sin embargo, modelos dificilísimos de imitar. Modelos a los que una suave ondulación de espíritu y de forma hará diferentes y distantes de los que podemos sorprender cualquier día a la vuelta de cualquier esquina.

La trama captada en admirable plasticidad es, asimismo, sencilla, clara, transparente. Un hombre, una mujer. Otra mujer que deja en el alma del primero una brisa de mal pensamiento, abrigando la idea de que la brisa se convierta en fuego grande. El mar que junga con un rostro de ingenua y lo da a la ciudad con pena de lágrimas. Un ramo de flores que esponja el amor del hombre y lo ofrece a la mujer —no a la otra mujer— con calor de perfuma de pétalos. Luego, un difrute de la dos amorados. Las risas y el encanto del hombre y la mujer en la ciudad: el aseo en la peluquería, la parcerería en el restaurant, la fotografía de bola, los recreos del parque de atracciones. Todo ante los ojos niños, todo con más alegría, porque para los niños, los problemas son del campo. También el deseo de la vuelta a la casa —a la casa de ellos— en la barquita, el deseo de ver a la loca saltar por el agua. Y ya, cuando no hay modo de ponerse a salvo, la tormenta. Y el delirio del hombre por hacerle quedado solo. Y el odio a la otra mujer. Y la felicidad, de nuevo, que amanece en la almohada del lecho de su compañera, recién raída.

Esto, simplemente esto, es "Amanecer", film cuajado de aciertos de fotografía, de disposición de escenarios, de combinaciones de luces, de cuidadoso desempeño de su papel por cada uno de los personajes. Requiere, al menos, un paso ponderativo para Janet Gaynor, la más deliciosa intérprete del cinema, y una alabanza firme, la más firme hasta el momento, para Murnau, el realizador.

Dos almas en el mundo que mueve sus almas: ¡poco y demasiado para realizar de tal manera un film!

MIGUEL PEREZ FERRERO.

REALIZACION DE "LA ROUE" EN NIZA (1919).
Abel Gance, Blaise Cendrars. Dos operadores.

ROSA DE MADRID, EN MADRID

Fué la primera vez que vimos al respetuoso público madrileño tomar una decisión. Unos decían que era la impaciencia de ver que no se terminaba nunca. Otros, que era la ira del público, hartos de pasarse el entenlarse de pies ante la irrescura del asunto. Y de los autores.

La crítica de ese *film* podría hacerse sangrientamente, con sólo una serie de pequeñas preguntas. Pero no queremos enseñarnos. Somos buenos, buenos y cariñosos: como el magnífico protagonista Sr. Larrañaga: como la señorita Rosa de Madrid: como el mismo señor Salvaire.

Sabemos perdonar los hijos naturales de los poetas: sus concubinatos con la fantasía: sus delicios y los con la audacia.

Creemos que tras esa nueva lección de la vida—(de la vida cinematográfica)—ninguno de los supervivientes del *film* volverá a incurrir en pecado. Y que todos juntos, contritamente, se dedicarán a criar con Glaxo el niño natural de la Rosa de Madrid, para que crezca robusto y sano, sin las perversas tendencias y los pobres instintos de sus desventuradas padres.

POEMA CINEMÁTICO

UN LADRÓN

Dos guardias, con los sables desenvainados, trepan por la fachada de una casa persiguiendo a un ladrón. Este repele los sables con los pies y sube ligero con su botín. En unos segundos se halla en la azotea. Se despoja de la americana y se arroja a un tejado vecino. Una vez zumergido entre las tejas, comienza a nadar con actividad. Llega a una guardilla, levanta la capucha y asciende presuroso a su bordo. Con dos chimeneas planas, arrancadas al paso, hace hogar su embarcación.

Los guardias, que ya están en la azotea, se despojan a su vez de las guerreras y prueban a zumegir un pie, que retiran con gesto de dolor.

Impotentes, pero presuntuosos, amenazan con la mano al fugitivo.

J. RIVAS PANEDAS.

EL COLEGIAL

Como Charlot, Buster Keaton realiza—influso en lo físico—un tipo romántico. Sus films son verdaderos poemas de emoción lírica, con un sentimiento vago de desencanto y melancolía. (Por eso, allí donde mejor encaja su personalidad, es en una producción—"El General"—de ambiente referido a una fecha romántica: la guerra de Secesión.)

Pero a diferencia de Charlot —cuya inspiración es de carácter social, ético y con una base honda, complejísima y sublime— Buster Keaton prefiere colocarse en medios acotados, distinguidos, en que los motivos pintorescos en juego, han de ser necesariamente de otro orden, más superficial—es decir, menos interesante—, en que los motivos actuantes son de índole más leve.

Charlot, con tener una significación actualísima, de su hora —quizá por tenerla intergrante—, está inserto en la línea esencial del arte. ("De Homero a Charlot", escribió aquí mismo Benjamín Jarnés.) Buster Keaton, gran artista, pero de muy otras proporciones, puede presentarse un momento un aspecto de nuestra civilización: momento turbio, de trásito, como es el nuestro, visto a través de un temperamento sentimental.

Dos producciones suyas, con preponderancia, se inspiran en el moderno arbor deportivo: "El Boxeador" y "El Colegial, últimamente estrenada. Ambas constituyen comentario irónico y penativo de la alegre —y cruel— impulsividad del alma joven. Una última burla de la energía, del entusiasmo y de la acción. En ellas —es la técnica peculiar de Keaton— el protagonista realiza sus objetivos, alcanza sus metas, por procesos indirectos y fortuitos, después de haberlas inútilmente perseguido por el camino de la acuación, de la voluntad, del entusiasmo.

El humor de Buster Keaton no es, en lo fundamental, ese humor juvenil de curiosas concomitancias con la modalidad española —o madrileña, mejor— de la aún presente y atroz ópera burguesa. Es un humor de la más delicada estirpe intelectual, transido de lirismo, logrado con matices, con movimientos leves.

Y en este terreno la nueva obra presenta aciertos tan estimables —en número y calidad— como las mejores que le han precedido.

Sus valores plásticos son tal vez superiores, a los de cualquiera otra del gran actor. Consiguidos en gran parte a base de planos blancos: las escenas de estadio y de volúmenes claros en movimiento: las muchachas en el jardín.

FRANCISCO AYALA.

ARTE VIVO

por Marcel L'Herbier

(*Escrito especialmente para* LA GACETA LITERARIA.)

Las niñas dan a sus niñeras nombres y apodos. Igual hacen los niños con sus juguetes. Y los poetas—niños perpetuos—se complacen rehautizando cuanto tocan. Parecidos al sol "sin el que las cosas no serían más que lo que son", inundan de alma los objetos reales y desnudándolos de su propio nombre, los visten de uno nuevo, transparente como su deseo. Enamorados hasta el vicio de las figuras de retórica—viejas queridas—ordenan la joven realidad a imagen suya.

Así, auténticos denominadores del mundo y de cualquier fracción del mundo, inventores de esos bellos apodos inolvidables de "Clime de Mantua", de "Rey Sol" o de "Costa Azul", no han olvidado los poetas de aplicar a su nuevo juguete, el cinematógrafo, su gusto perseverante por la denominación. Y lo han bautizado, si poetas de América "La Imagen Animada", si de Francia, "El Séptimo Arte"; si de Italia, Arte Mudo".

* * *

Veníamos comprobando, desde hace algún tiempo, que el poeta de Italia—de Italia o de España?—lleva ventaja sobre sus rivales. Parece ser que Arte Mudo es el sobrenombre impuesto por el uso al cinematógrafo. Llegará a eclipsar toda competencia.

En las reseñas de las grandes presentaciones de films, en los discursos oficiales o oficiosos, en las crónicia cinematográficas, "Moving Picture" o "Septieme Art", denominaciones excesivas, van a confundirse con las más viejas lunas de la elocuencia.

Arte Mudo, "Arte Muta", queda ella sola, en primera fila, triunfando inesperadamente.

Sorprende tal éxito a las gentes de Italia o a las de otra parte: a las gentes que piensan. ¿Arte Mudo define exactamente el cinematógrafo?

Por cruel que resulte disgustar a los niños, quiero decir los poetas, se puede preguntar al inventor de "Arte Muta" si su metáfora califica exactamente, específicamente el Arte Cinematográfico: o si, cobarde túnica, podrá adaptarse a la Musa que se destina.

Pues la pintura, ¿no es también un arte mudo?

¿Y la escultura? ¿Y otra cosa que silenciosa?

¿Y la arquitectura? ¿Y la danza? ¿Y aun la poesía?

¡Artes Mudas!

Por consiguiente, Italia y mañana el mundo, esperan reservar al cinematógrafo un tan peyorativa denominación. Pero es

Marcel L'Herbier.

hacerle demasiado honor. El cinematógrafo rehusa

* * *

Parece ser que Sacha Guitry tiene en el cinematógrafo la persona paciente de Bernard Grasset va a publicar, con el título de "El cinematógrafo contra el arte", lo más sustancioso de la tesis que vengo sosteniendo hace diez años en todos mis escritos cinegráficos. Si se me requiere para designar aquel capítulo que tiene todas mis preferencias de autor, no sentiré embarazo alguno en responder: es allí donde exhorto el universo de cinefilos a rechazar, unánimes, de su vocabulario cinemático el desastroso sobrenombre de Arte Mudo: sobrenombre falsario, del cual derivaría, a poco que se le siga literalmente, toda una economía del "Moving", en sentido inverso de su verdadera significación.

Pues el cinematógrafo no es un teatro pobre. No quiere ser considerado como un teatro *enfermo*, como un teatro mudo. Repele la calumniosa afirmación de esa desgracia congénita. Antes bien, tiene la convicción de poseer una voz, una elocuencia propia, la mejor sin duda, la más auténtica, la del silencio. Esa elocuencia que se dirige al alma, a todas las almas del mundo, sin distinción de país ni de lengua.

* * *

Si se quiere a toda costa denominar el cinematógrafo, haremos mejor examinando sus características positivas, substituyendo esa contingencia por algo más propio y substancial.

Varias son las características que podrían diferenciarle fácilmente de las artes clásicas. Seguramente, mejor que ese falaz nuttismo. No las enumeraré aquí. Siendo muy varias las pospongo a una sola de ellas, la más importante, la única si es precisa, y es ésta: mientras que la poesía, las artes decorativas y la música mismo, encadenada a sus pentagramas, son inmóviles, sólo el cinematógrafo *imprime* y *representa la vida*.

Esto decide y aventaja el resto.

Llamemos al cinematógrafo "El Arte Vivo".

No ignoro que Andre Salmon usa el término al cual presta muy otra significación. Abriendo el paraguas, que he visto colgado de su tiraro, sobre las nobles tesras de los señores Delacroix, Ingres, Cezanne y sus sucesores, pretende así preservar de la humedad corrosiva de las épocas, la buena salud de las grandes artes plásticas. Las cuida amorosamente. Bajo su ala de varillas y de seda, el arte proseguirá vivo. Otro sentido damas nosotros al vocablo y nadie podrá llamarse a engaño.

Ningún arte se hace a base de vida en el mismo modo que el cinematógrafo, esa linotipia universal de imágenes animadas. ¡Lavémonle de nuestra denominación de "Arte Mudo"!

Hagamos de él para el futuro, siguiendo el ritmo de nuestra época—la suya—el *Arte Vivo*.

MARCEL L'HERBIER.

MÚSICA

L'ITALIANA en ALGERI

Stendhal, divertido como la música de Rossini, se preocupa de "la gracia de su perduralidad". "Los aficionados más distinguidos de Italia que la oyen después de doce años, conocimiento a perfecta de memoria, quedan sorprendidos". Y agrega: "Es gracioso cerrar y sabir para que no duela su manica interrupción.

En la fría temperatura de la ópera, hoy, Rossini—más de un siglo de recaída—cerrar de calígrafas boqueras de entusiasmo. No tanto como para ahuyentar un ambiente, pero al que sobrasen para calentar. Y, en un ambiente tan desapacible como el de la ópera, todo calor de temperatura es agradable de gustar.)

Rossini estará inherente, como ya son con más pátina. Con más carácter. (Porque en música, como en todo arte, aquello que envejece es aquello que pudo ser mejor. No hay más finales; cuando no se asciende a un Museo se desciende a no desvían.) Inhiesto no quiere decir ni ciego. Quiere decir, más bien, sordo, muerto. Lo vivo—precisamente—no suele ser nunca erecto, sino al contrario, movible, caldo. Algunos de sus finales, aquellos adquirir perdurabilidad. Del arbol a la columna.

En la ópera—forma musical hace tiempo que se acabaron los árboles. Ahora sólo hay columna. Pues, ¿qué es la ópera sino una ruina? Jamás ascendientes.—Noches de pasión y de belleza fermatas. Y los compositores tenían que escribir, además de los recitativos, una fermata cada mes.— Nosotros sabemos de exhibicionismo, pero no de estremos. Naturalmente, no era estilístico. Pero, ¿qué estilo entonces? Y vale la pena de protestar, de rechazar una estatua que no satisface? Si esto sucede, se vuelve la ruina, y se pide la paz. (Porque nada más justo que tomar posición ante un derrumbe que avanza. Pero ante un atque, no cabe más que posterior a contemplarle con pasada deleitación.)

Por esto, yo creo que la ópera es una de las formas más bellas de la música. La más artificial. La menos peligrosa. Historia. Clásicismo. Pura estilística. Y, en el estilísticismo, no la adhesión del público, de la masa: coro inquieto que dramatiza el espectáculo. Está bien. La ópera, lo mismo que los ballets clásicos, ha pasado a las manos ponderadas de los eruditos y de la aristocracia. Por tanto, nada más frío, más inflexiblemente más delicioso que una representación de ópera. Sin aplausos. Sin comentarios. Sin el alto público vociferio. Entre bisbiseos de damas y claros varones, cuyos parámetros enlazan toda la historia de la música.

Los Estados debieran dibre cuenta de estas transformaciones, de estas situaciones. Considerar a la ópera como una forma viva y actual, es, no sólo equivocado, sino peligroso. Importa mucho un juicio indadable de situación. Nadie puede concluir en un Museo con una Exposición Nacional de pintura. De esta diferencia nacen, como lo lógico, el dilitinto tratamiento. Los Estados se convencen de que las representaciones de ópera deben ser siderarse como función ilustrativa y representativa, desaparecerá esta angustia de admiración de los diferentes Estados por mantener los teatros de ópera del mundo. Un teatro de ópera debe ser, en la música, lo que es un Museo para la pintura. Y, en la música, la estética de clásicos para la literatura: Un lugar de expansión, no de especulación. Un poco lejano, un poco en recodo para las gentes. Estanque. Epocas. Historia.

De este modo podrán hacerse—y se harán—espléndidas realizaciones. El caudal, el fondo económico—que es, con fino criterio podrán exhumarse clientes de ópera, que es, con delicia oír. Aparte de otras muchas, que, aun con experimentos en repertorios extranjeros, no llegan nunca a alcanzar por dificultad. Ejemplos de comprender. (Bien estaría que a la reforma de nuestro teatro Real, correspondiese una reforma de nuestro público. Y, en ambos, de todos los sentidos. Porque de nada valdrán zonas, fuertes muros si se hace un arte de cartón. El teatro es la forma de nuestro ser. Reforma parta substancialmente, espiritualmente, que es la manera más dolorosa de derruirse.)

Este año, en que la comparación con otros no fuese muy violenta, los hombres que gobiernan la ópera, han organizado una nueva temporada de compromiso. Aparte del tradicional repertorio—que es el tradicional vestuario y decorado—, dos óperas relativamente nuevas vendrán a animar un poco las desoladas sesiones. "La Cenerentola" y "La italiana en Argel" Gran Rossini, italiano giocoso, amado de muchos dilettanti. Stendhal: hombre de pluma y dilettantismo.

En "La italiana en Argel" se oye al Rossini—el sutileza y feliz de "El barbero", de la "Cenerentola" de "Guillermo Tell" y de la "Scala di seta" y de "Tancredo". Embriaría a veces un poco chacharacas, a veces natural. Generalmente gracioso. Vena popular y espontánea, de baño popular, popularizar, que es lo mejor que Rossini supo trasladar a la música.

Si en su época, la rival música de Mozart parecía ordinaria, que multitud de dilettantes no advertiría en la música actual un ingenio contemporáneo de Rossini. Precisamente por ello—por la diferencia de tiempo—, cuando un encanto de época escucharla, sin la prestaciones recelosa de echar las garras sobre ella. Que la ya distancia no sea excesiva, que poco de violencia el andamaje se cae. Porque la finidez nunca tiene mucha firmeza. Aun en equilibrio, siempre está en trance de caerse al foso de la vulgaridad.)

No pocas veces, al uno no supiera que está escuchando a Rossini, otra, quizás, estar alegrándose con una de nuestras innumerables zarzuelas clásicas. No por la similitud, sino por el rango. Lo popular tiene una poca altura: un mar centímetros de elevación es fácil confundir los diferentes niveles. Pero el equívoco se desvanece pronto. Pasar de la orquesta a la voz, y se advierte en seguida una respiración de más holgada complacencia. Entonces aparece en el aire el fluido Rossini de las fioriturne, de las sincopaciones, de las bordaduras. Tal vez el carácter. Tal vez el estilo. Muy justamente decía Stendhal: "En ninguna parte, en ninguna ópera, una obra puede tener un fuen estilo y al mismo tiempo ideal bastante vulgares. Yo prefiero el estilo de Rossini, pero encuentro más genio en Cimarosa."

Rossini es el último representante de la gran tradición musical italiana del setecientos. El la resume, la perfecciona. Gimarosa, Paisiello, Guglielmi, Piccinni, Zingarelli, Meyer... Ellos la trabajan, la balbucean, la afinan. Rossini la engrandece, la cierra. Realmente él es un mágico del setecientos, sorprendido por el romanticismo. Mozart trata en vano de salvar el setecientismo, Rossini, al contrario, trata de salvar su clasicismo. El uno trata—en su bagaje musical—de ponerse a la moda. Envuelto por la niebla, Rossini quiere acomodarse a la nueva atmósfera. Pero fué inútil. (Porque no se puede salir del foso al pianito. El se debía a la corriente popular, estilísticamente, no es es posible andar a la vez por las veredas de la calzada.)

"La Italiana en Argel" tiene de bueno su filiación pura. Es de sus primeras obras, de su primer estilo, gracioso, abundante y ligero. Es la ópera más animada de todos, más juvenil. Rossini era un gran malabarista de la música. Jugaba con el aire una manera sorprendente. Como hacía con el espectáculo, conocía las dificultades. Limpiamente, era el prestidigitador que llena el escenario de aplausos. Ya se ve que son de una ligera fragilidad, pero agrada sentirse envuelto en la alegría de papel.

El mundo—entre fines—después de Rossini, cuando tiempo de tragedia: lágrimas—las fioraduras de la ópera. Sobre todo, un "concertante" jazzeo—aunque inocuamente—. Ellos suelen ser familiares, no sólo a Rossini, sino a todos los músicos operísticos anteriores a él. Aparte de ellos, ópera es abundante en romanzas, en dúos, en terzetos. Es decir, el dúo, la terza. Pero todavía limpia. Todavía clara. Sin arrebato, sin exaltación. La voz auténtica de la tragedia es el coro.

Hoy no sabemos lo que es esto. Hace falta oír a Rossini para saber lo que es un *bel air*. Ráfaga de música. Y Rossini es, en una sucesión de bellos aires, líneas de sugestión y de dominio. Ondean. Se prenden en el público. Se contagian. Se ven encantadora la melodía!

¡Un *bel aet!* Voz de todo tiempo, por la voz—imperdonable—de Conchita Supervía, espíritu interpretador de la obra, y merced a su gracia—también de la ópera—, transmuda después de más de un siglo de reposo.

CESAR M. ARCONADA.

Luis Zulueta, en Cuba

Acaba de regresar de Cuba el ilustre pedagogo y escritor D. Luis de Zulueta.

La admirable Institución Hispano-Cubana de Cultura, por cuya tribuna han desfilado Jiménez de Asúa, Fernando de los Ríos, Marañón, Maeztu, Sayé, Blas Cabrera y Marañón, invitó a Zulueta a dar una conferencia, de la que recomoa la gran obra de Zulueta, que resumen. Se ella examinó, con palabras elocuentes y definidoras, la historia de la educación elemental, y de la obra de Zulueta, los diferentes aspectos de los tratados de la escuela. Leyó un poema pedagógico del poeta santanderino Gerardo Diego, que Zulueta dedicó a los niños cubanos: "Amigos, muchas gracias... y sentarme, pero sin ripios." Y que—según noticias particulares—fué muy aplaudido, así como el importante trabajo del D. Zulueta, por un público numerosísimo y entusiasta.

ALGUNAS ENCUESTAS

El género de la encuesta se recrudece como un catarro crónico. Todo el mundo se cree con derecho a la expectación del ingenio, a la miscelánea de las opiniones.

Género esencialmente democrático (sufragio universal de los periódicos y revistas), tiene algunas vices hasta gracia.

De las encuestas españolas pocas podemos citar con esa cualidad. La misma de nuestra GACETA LITERARIA la encontramos un poco pesada.

(En general, lo son todas las encuestas políticas. Sólo así se concibe los duros ataques que la encuesta de "El Liberal", de Madrid, de un famoso *exitó*.)

Pero entre las francesas del año pasado, merecen recogerse algunas con cierto sentido jugueton y alegre:

—*¿Los libros de regalo deben llevar las páginas cortadas?*

—*¿Debe ser fiel marido un intelectual?*

—*¿Cuál de sus niñas le molesta más?*

—*¿Cuando viaja usted en tren, ¿cómo se prepara?*

—*¿Se acuesta usted antes de media noche?*

—*¿Qué literatura usted prefiere: una mujer, un perro o una bicicleta?*

—*¿Fuma usted?*

—*¿Qué amante prefiere?*

—*Han llegado tres ángeles... ¿Qué le pediría usted a cada uno?*

—*¿Qué palabras o epíteto le gustaría ver grabadas sobre su tumba?*

—*Señoras, ¿aborrecerían ustedes el Atlántico?*

—*¿Qué provechos personales sacó usted de la frecuentación de Bossuet?*

LIBROS ESPAÑOLES

VÍRULO

La bondad de Vírulo—o de Basterra—está en su perfección. Hay otras bondades, de las que quién eres. Lo admirable de Vírulo está tanto en sus eliminaciones como en su perfección. Su perfección es tan grande que no es aceptar. Es los cuales proviene la limitación, la santa limitación, la especialización luego, la tufera y el dominio. Estilo es contenido, sistemático, en sus apetencias. Y su libro, por ende, es asimismo sistemático. Vírulo recusa a su modo lo típico de los libros. Es decir, lo que Nos les trae, hoy, de ellas con apavientos actuales para asentar, se después definitivamente en el asfalto de la calzada, en el bullicio del tranvía del acantilado urbano, el rascacielos. Sí. Para Vírulo no existe el barrio calidado obrero de la ciudad. Si no es barrio—barrio contenido, moderno como el corazón renovado de la urbe. Un barrio de garages, de grandes fábricas, de grandes talleres, de grandes depósitos—grandes pistas despejadísimas, filas como la palma de una mano, propicias al aterrizaje de aviones y de los dirigibles. Y, en este barrio, tiempo Vírulo es así, no tiene remedio. Prefiere su época, está contento de vivir en su época. Y no se le arrrrr... ¡nada continuado, nada otro tiempo, de otro tiempo, pudiera ser más grato, más amable. Por eso gusta del centro de la ciudad moderna, de la ciudad. Porque en el centro de la moderna ciudad de hoy la vida alcanza su máxima pulsación, su imponente estridencia, su mayor fuerza de ser. Es la pasión de Vírulo el presente. Es esta pasión quien sistematiza al cabo su libro, donde a cite un verso tirante, de belleza y brillantezes genuinamente actuales. Una belleza que es, en Vírulo, como en la impedir, en la impecabilidad de las cosas, en lo flamante. Un verso sin perfume, duro como el acero, como la luminosidad del acero.

Yo creo que Basterra—o Vírulo—tiene ganada la partida de la modernidad con sólo su libro. Porque, en sus mejores versos, hay versos, los nuevos sonidos, no hacia las formas frías de poética y retórica. Ya ello ingiere en el cabo su libro, que tiene una sinuila decibilidad, lejítima, de amplitud. Orea e higienizia sus poemas. Hace correr por la estrofa la originalidad de la visión personal, original. Porque la poesía no está tanto en las cosas como en la mirada del poeta. Y la poesía no se recoge nunca, tampoco, con tiempas o apaciguo ajenos, sino con los recursos propios, pobres o abundosos, pero legítimos, exclusivos, intransferibles, personales. Sin deseo de molestar a nadie, confieso que estimo como equivocada, poco viable, como escasamente poética, cierta cuerda de poesía que muy recientemente, muy reciente, de mistificación mística enforzada, recida en pleno fervor gongorino. Admiro en estas composiciones el esfuerzo, la disciplina, el envío—también de dispositivo—Admiro la elaboración, no el resultado. Hay en ellas, ciertamente, delicadeza, exquisito gusto por la forma, matices. Pero no corre el aire puro por la estrofa ajustadísima, angosta. No le sale la voz del cuerpo, padece asmatismo. No consiguen—pese a su contacto con el venero inagotable, rápido, estremecido, de la gemina poesía, sino con fórmulas sapientísimas, esperpéntica, con la preceptiva, pero antipáticas. Y es esto: cuanto se hace de poesía gongorista, que no gongorina, se hace pensando en Don Luis. Con lo que, en vez de ir hacia la más erudito que poético. Brota—ya—queratinizado. Muy propio para obtener—¡oh, jóvenes!—el espaldarazo vespertino de Don Luis. Y es lástima—e injusticia, olvido—recurrir a Góngora, cuando tan cerca de nuestra casa, sin dogmas, sin normas, sin recetas, está Juan Ramón. Este no pródi dannos nunca, elogio para sí, magnífico homenaje, una clínica, una filia, muerta e imitable, por tanto. Pero en la rápida corriente de su obra—que no es esperanza, perentoria, mortal, ni eterna—se halla tacto el mejor magisterio. Exhorta aquella a romper amarras, a navegar por mares de recorrer, de descubrir, llegado a tierra, el nuevo continente a entender, luego de quemar las naves en la costa nuevamente, a recorrer, a descubrir, a entender. Muy justo el homenaje al primero, lo merecer, nadie lo duda. Muy piadosa la misa, la pelita, que es la verdad. Pero sería animoso juzgar el homenaje—de comprensión, sin misa—a Juan Ramón Jiménez. Sería provechoso como una pelita al demonio, la de Góngora, a la pelita belleza valiente, sin ajorcas... Porque una mirada hacia la obra de Juan Ramón evidencia—aparte de su sistema—la vida y esquemtanidad, de impetu indomable, en el gran poema. Santificaría el "verso difícil", la palabra, de infinita polivalencia, de interpretaciones. Arrojía sobre el cristal de laboratorio—hielo, yelo—de los poemas gongoristas el resplandor infaltable y magnífico, imposible de aprendizaje, de la pasión dominada.

Pero decíamos que Basterra—o Vírulo—va hacia las cosas. Hacia las nuevas cosas, con las cuales crea sus flamantes poemas. Ya esta su espontánea inclinación le lleva a enumerar lo novísimo, lo recién nacido, el mundovivo. De modo que su obra—*Vírulo. Mediodía*—queda de momento situada, fija en su época, en su tiempo, en su mundo, en su inconfundible de largas líneas, de largos diedros, de flancos lisos y como estucados, en la ciudad compleja e indiferenciada de la nueva estética poética. Vírulo posee, pues, el don de situarse—o limitarse—con sólo mirar. Por eso, su libro tiene una plasticidad, una sugestión sumamente, de contemplación, y una segunda fase—compleja, compleja cada, de interpretación. El mundo moderno es claro a la posibilidad visiva, ya se dijo. Es atractivo, bello, de por fuera, aspel monstruo. Tiene un encanto irresistible, belleza aladamente, hipnótica. Es joven y es alegre. Se muestra como un juego fortísimo, vertiginoso. Es fuerte y es flexible. Es poético. Pero a Vírulo—nunca Basterra—le interesa la contemplación o percepción satisfactoria, dichosa, del mundo. Prefiere decir. Y no sé hasta qué punto convenga a la poesía una pedante—en este caso—intención filosófica. Que—por otro lado—es lícito. Y cuando quiere dar a su canto calidad y virtud personales. El poema de buena ley requiere siempre, necesariamente, la intención. Es clásicilica. Pero ahora, por fortuna, contra los deseos de poeta, no hubo explicaciones. Tan sólo un aplauso—aplauso de los jóvenes—a un libro nuevo, al nuevo estilo. Esto es lo importante. Y, en cuanto, Y de la ovación, sus medios y procedimientos, sus ritmos, sus ideas, sus imágenes. Con ella queda santificada la estrofa, no obstante, de nada a un regodeo, a una fricción desaforada, nacidas. A quien los dioses concedieron la gracia de invertir, el don de la ironía, no otorgó por adelantado. Al que prefirió realizar ejercicios de alcanzadura, se le acó la fuente de la curiosidad, fuente nada, no definitiva, el gesto verdadero.

"El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte" es un libro cruel, acervo, desnudo, plástico—de que su autor quiso que fuese—, los quinientos versos de la pintoresca mosfequería que desfila por sus páginas. Quizá tra este su mayor elogio. En un libro nada burdo, nada mal en un sentido de enclenque, morbidez, excesivamente elaborada, humanidad. He aquí las obras que compone el volumen: Libro I:

"La rosa de papel".

"El Embujado".

"La cabeza del Bautista".

"Sacrílegio".

Algunos observieron en escorta los aplausos que merecen.—*J.*

GABRIEL MIRÓ: *Del vivir, Corpus y otros* (Biblioteca Nueva.)

Ese pequeño orbe como de cuentos, que es un cuento, Gabriel Miró prefiere irlo llenando de substancia lírica. Sería difícil trazar en "Las Apariencias" por ejemplo, la línea que entre el poema en prosa y el cuento. Gabriel Miró es un gran productor de arte. Podremos decir de él una frase, de una breve novela, de relatos—o mayor—"El Obispo", "El humo dormido"—, pero la mercancía es igualmente delicada y fina. Es un gran artífice. Es decir, que un trajo: el de los días festivos. El periódismo nunca ha corroído su intención pura, ni el conquistar la hundir rebajar un grado en el poema. De un poema, no sintético, no gracioso de capital, sino faja vibrante de frase. Una obra de arte—que es el libro—, de arte intensamente, endurecíndose en la alta serenidad del aire. Funde Gabriel Miró sus figuras en ambiente lúcido—no nublado—, pero todo está más desmesurado. No un brazo—se adelanta frenético, su una cabeza rebelde rompe la armonía—, pero todo está en tensión, en hierro en un friso, como es difícil señalarlo en una cosa vela de Miró: tan amasado está con el resto de la tela, con los árboles, nubes, pájaros—que mutren la novela.

"Del vivir", que inicia el volumen, es una obra de una riqueza, de una lírica. En ella aparece un Sagiziana juvenil, ya dueño de las gramáticas estilísticas, impregnadas de una alegría de vivir, de una fuerza, de una sensualidad. Sensualidad en la materia, voluptuosidad en la elaboración. Una página cualquiera:

"Pero la tarde se hacía más y más tenuplada miel. Ya tenían los almendros hoja nueva y almendrones con pelusa de nido; la piel seca de los troncos parecía de abria y el grueso pámpano reventaba, y lo más maduro y negro de las cepas abuelas se alborozaba con un cascabeleo de pámpanos. Frutas rojas ha' tiernas, y así semejaban más calientes. El río, estrecho y centellante de sol, aparentaba dar de su fondo, de su cieno, y en la limpia espada que traspasaba la ramba con dedicatoria de Dios... cura. Venía al agua somera, sin ruido..."

"Corpus" es una obra de arte, recién lívida, "centellantes de sol", una jundadas en el armonioso friso, apretadas, graciosas, recamadas de una sensualidad.

Y virginales. "Cada vez que escribimos—nos decía Miró confidencialmente—nos parece que nos vamos a ir de la mano de Dios." Esta explícita bien su pasión por cada palabra, cada frase intacta, siempre fragante. Su trato con ella es cortés, cuidado, como de un arbusto o el del "profesional de la novela". Es íntimo, como el del poeta y el amante.—*J.*

LIBROS ALEMANES

GUSTAV WOLF: *Die Reise nach Tarsos*. Walter Hadecke Verlag, Stuttgart. 10 tabas. 80 bocetos, 126 págs. 15 marcos.

Los libros del lugar: Genova-Marsella-Barcelona-Tánger-Argelia-Alcazarquivir-Cartagena-Almería-Málaga-Algeciras-Cuenta-Tetuán. Y, a lo largo de la costa occidental de España. Viaje Mediterráneo. Los puertos de Africa están abiertos con profilaxis a todo lo oriental.

"Cinco años ha estado en Leipzig una exposición de cuadros de Gustav Wolf: retratos de viejos árabes de judíos marroquíes, de bellas mujeres andaluzas, pordioseros levantinos.

En este libro Wolf coloca sus tipos frente dos en el paisaje.

Estos tipos se encuentran por todos los rincones del mundo español.

Wolf estaba como escenario de su libro, no la misma forma explícita, sino sus límites: la línea donde tierra y agua se tican.

Tuvo llevar así esta obra como segundo título el de: "El libro de la costa".

La costa ofrece problemas pictóricos singulares. La tierra es que, en ver de sombra, echa un espejismo al agua. Y, al mismo tiempo recibe otro del agua. Dejando reflejos y recortándose, es la costa la parte más animada del territorio insular y la que más ofrece de aspecto.

Esta particularidad de la costa que diseñe Wolf, ofrece también que lo eterno sea fugaz, lo compacto líquido, ha obligado a Wolf a comprender este viaje por los dos puertos.

Los bocetos de Wolf—en los que son las magníficas tablas y los bellos bocetos. Wolf trabaja con pinceles muy finos y lápices agudísimos. Hacía los bocetos en el viaje de ayer.

Lo que hace menos es la parte de texto. Parece compenetrar de anotaciones, así como los mismos nos dan la impresión de que de sus bocetos, para poder hacer luego de ellos cuadros.

Pero esta singularidad del texto, no es de Wolf. Es de todos los pintores que hacen impresiones, quien a la obra todo falso y desagradable "patios" y reproduce algo de lo somnoliento que tiene el viaje de ayer.

Wolf escribe interrogando y balbuciendo. Nunca se extiende en explicaciones objetivas; nunca nos lleva a sus conclusiones.

Nunca mata los objetos a fuerza de análisis criteriosos: las acaricia; eso no todo.

Los encontramos en la cámara de los viventos. El dragoman —como las campanas— emmoda aquella tarde. El desván era entonces para mirar. Pero Enio, el conde de los fieles; Orfeo, de los pavos, ponía al órgano inyecciones de Bach, atinó con el escondite y arrojó de la ventana a los dos amigos. Hacía una cosa más inica convertida en toga. El Centurión era un horcado abuelo de los suburbios.

Habiendo de tarde, decía Julio a Carlota:

—¿Cómo te explicas que Poncio cambiase de pasión como de camisa?

—Es muy sencillo, precisamente. Conozco bien a Poncio. Sabía cuánto le gustaba charlar con los efebos... y me divirtió hacerle amar a las mujeres. Y, después, por complacerte, le resultó su afición.

—¿Cómo?

—Sencillamente. ¿No conoces la historia de la camisa del hombre fiel? Como a Poncio le he vestido yo siempre, una temporada tomó la tela de su toga para hacerse una de efebo. ¡Figurate! ¡De mi padre que se casó tres veces y ha tenido veintitrés hijos! Pero el en sus pellejos, y, ahora, en su toga, iría cosiendo mis camisas antiguas.

BENJAMIN JARNES.

Escaparate de libros

LIBROS ESPAÑOLES

VÍRULO

La bondad de Vírulo—o de Basterra—está en su perfección. Hay otras bondades, de las que quién eres. Lo admirable de Vírulo está tanto en sus eliminaciones como en su perfección. Su perfección es tan grande que no es aceptar. Es los cuales proviene la limitación, la santa limitación, la especialización luego, la tufera y el dominio. Estilo es contenido, sistemático, en sus apetencias. Y su libro, por ende, es asimismo sistemático. Vírulo recusa a su modo lo típico de los libros. Es decir, lo que Nos les trae, hoy, de ellas con apavientos actuales para asentar, se después definitivamente en el asfalto de la calzada, en el bullicio del tranvía del acantilado urbano, el rascacielos. Sí. Para Vírulo no existe el barrio calidado obrero de la ciudad. Si no es barrio—barrio contenido, moderno como el corazón renovado de la urbe. Un barrio de garages, de grandes fábricas, de grandes talleres, de grandes depósitos—grandes pistas despejadísimas, filas como la palma de una mano, propicias al aterrizaje de aviones y de los dirigibles. Y, en este barrio, tiempo Vírulo es así, no tiene remedio. Prefiere su época, está contento de vivir en su época. Y no se le arrrrr... ¡nada continuado, nada otro tiempo, de otro tiempo, pudiera ser más grato, más amable. Por eso gusta del centro de la ciudad moderna, de la ciudad. Porque en el centro de la moderna ciudad de hoy la vida alcanza su máxima pulsación, su imponente estridencia, su mayor fuerza de ser. Es la pasión de Vírulo el presente. Es esta pasión quien sistematiza al cabo su libro, donde a cite un verso tirante, de belleza y brillantezes genuinamente actuales. Una belleza que es, en Vírulo, como en la impedir, en la impecabilidad de las cosas, en lo flamante. Un verso sin perfume, duro como el acero, como la luminosidad del acero.

Yo creo que Basterra—o Vírulo—tiene ganada la partida de la modernidad con sólo su libro. Porque, en sus mejores versos, hay versos, los nuevos sonidos, no hacia las formas frías de poética y retórica. Ya ello ingiere en el cabo su libro, que tiene una sinuila decibilidad, lejítima, de amplitud. Orea e higienizia sus poemas. Hace correr por la estrofa la originalidad de la visión personal, original. Porque la poesía no está tanto en las cosas como en la mirada del poeta. La poesía no se recoge nunca, tampoco, con tiempas o apaciguo ajenos, sino con los recursos propios, pobres o abundosos, pero legítimos, exclusivos, intransferibles, personales. Sin deseo de molestar a nadie, confieso que estimo como equivocada, poco viable, como escasamente poética, cierta cuerda de poesía que muy recientemente, muy reciente, de mistificación mística enforzada, recida en pleno fervor gongorino. Admiro en estas composiciones el esfuerzo, la disciplina, el envío—también de dispositivo—Admiro la elaboración, no el resultado. Hay en ellas, ciertamente, delicadeza, exquisito gusto por la forma, matices. Pero no corre el aire puro por la estrofa ajustadísima, angosta. No le sale la voz del cuerpo, padece asmatismo. No consiguen, pese a su contacto con el venero inagotable, rápido, estremecido, de la gemina poesía, sino con fórmulas sapientísimas, esperpéntica, con la preceptiva, pero antipáticas. Y es esto: cuanto se hace de poesía gongorista, que no gongorina, se hace pensando en Don Luis. Con lo que, en vez de ir hacia la más erudito que poético. Brota—ya—queratinizado. Muy propio para obtener—¡oh, jóvenes!—el espaldarazo vespertino de Don Luis. Y es lástima—e injusticia, olvido—recurrir a Góngora, cuando tan cerca de nuestra casa, sin dogmas, sin normas, sin recetas, está Juan Ramón. Este no pródi dannos nunca, elogio para sí, magnífico homenaje, una clínica, una filia, muerta e imitable, por tanto. Pero en la rápida corriente de su obra—que no es esperanza, perentoria, mortal, ni eterna—se halla tacto el mejor magisterio. Exhorta aquella a romper amarras, a navegar por mares de recorrer, de descubrir, llegado a tierra, el nuevo continente a entender, luego de quemar las naves en la costa nuevamente, a recorrer, a descubrir, a entender. Muy justo el homenaje al primero, lo merecer, nadie lo duda. Muy piadosa la misa, la pelita, que es la verdad. Pero sería animoso juzgar el homenaje—de comprensión, sin misa—a Juan Ramón Jiménez. Sería provechoso como una pelita al demonio, la de Góngora, a la pelita belleza valiente, sin ajorcas... Porque una mirada hacia la obra de Juan Ramón evidencia—aparte de su sistema—la vida y esquemtanidad, de impetu indomable, en el gran poema. Santificaría el "verso difícil", la palabra, de infinita polivalencia, de interpretaciones. Arrojía sobre el cristal de laboratorio—hielo, yelo—de los poemas gongoristas el resplandor infaltable y magnífico, imposible de aprendizaje, de la pasión dominada.

Pero decíamos que Basterra—o Vírulo—va hacia las cosas. Hacia las nuevas cosas, con las cuales crea sus flamantes poemas. Ya esta su espontánea inclinación le lleva a enumerar lo novísimo, lo recién nacido, el mundovivo. De modo que su obra—*Vírulo. Mediodía*—queda de momento situada, fija en su época, en su tiempo, en su mundo, en su inconfundible de largas líneas, de largos diedros, de flancos lisos y como estucados, en la ciudad compleja e indiferenciada de la nueva estética poética. Vírulo posee, pues, el don de situarse—o limitarse—con sólo mirar. Por eso, su libro tiene una plasticidad, una sugestión sumamente, de contemplación, y una segunda fase—compleja, compleja cada, de interpretación. El mundo moderno es claro a la posibilidad visiva, ya se dijo. Es atractivo, bello, de por fuera, aspel monstruo. Tiene un encanto irresistible, belleza aladamente, hipnótica. Es joven y es alegre. Se muestra como un juego fortísimo, vertiginoso. Es fuerte y es flexible. Es poético. Pero a Vírulo—nunca Basterra—le interesa la contemplación o percepción satisfactoria, dichosa, del mundo. Prefiere decir. Y no sé hasta qué punto convenga a la poesía una pedante—en este caso—intención filosófica. Que—por otro lado—es lícito. Y cuando quiere dar a su canto calidad y virtud personales. El poema de buena ley requiere siempre, necesariamente, la intención. Es clásicilica. Pero ahora, por fortuna, contra los deseos de poeta, no hubo explicaciones. Tan sólo un aplauso—aplauso de los jóvenes—a un libro nuevo, al nuevo estilo. Esto es lo importante. Y, en cuanto, Y de la ovación, sus medios y procedimientos, sus ritmos, sus ideas, sus imágenes. Con ella queda santificada la estrofa, no obstante, de nada a un regodeo, a una fricción desaforada, nacidas. A quien los dioses concedieron la gracia de invertir, el don de la ironía, no otorgó por adelantado. Al que prefirió realizar ejercicios de alcanzadura, se le acó la fuente de la curiosidad, fuente nada, no definitiva, el gesto verdadero.

"El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte" es un libro cruel, acervo, desnudo, plástico—de que su autor quiso que fuese—, los quinientos versos de la pintoresca mosfequería que desfila por sus páginas. Quizá tra este su mayor elogio. En un libro nada burdo, nada mal en un sentido de enclenque, morbidez, excesivamente elaborada, humanidad. He aquí las obras que compone el volumen: Libro I:

"La rosa de papel".

"El Embujado".

"La cabeza del Bautista".

"Sacrílegio".

Algunos observieron en escorta los aplausos que merecen.—*J.*

GABRIEL MIRÓ: *Del vivir, Corpus y otros* (Biblioteca Nueva.)

Ese pequeño orbe como de cuentos, que es un cuento, Gabriel Miró prefiere irlo llenando de substancia lírica. Sería difícil trazar en "Las Apariencias" por ejemplo, la línea que entre el poema en prosa y el cuento. Gabriel Miró es un gran productor de arte. Podremos decir de él una frase, de una breve novela, de relatos—o mayor—"El Obispo", "El humo dormido"—, pero la mercancía es igualmente delicada y fina. Es un gran artífice. Es decir, que un trajo: el de los días festivos. El periódismo nunca ha corroído su intención pura, ni el conquistar la hundir rebajar un grado en el poema. De un poema, no sintético, no gracioso de capital, sino faja vibrante de frase. Una obra de arte—que es el libro—, de arte intensamente, endureciéndose en la alta serenidad del aire. Funde Gabriel Miró sus figuras en ambiente lúcido—no nublado—, pero todo está más desmesurado. No un brazo—se adelanta frenético, su una cabeza rebelde rompe la armonía—, pero todo está en tensión, en hierro en un friso, como es difícil señalarlo en una cosa vela de Miró: tan amasado está con el resto de la tela, con los árboles, nubes, pájaros—que mutren la novela.

"Del vivir", que inicia el volumen, es una obra de una riqueza, de una lírica. En ella aparece un Sagiziana juvenil, ya dueño de las gramáticas estilísticas, impregnadas de una alegría de vivir, de una fuerza, de una sensualidad. Sensualidad en la materia, voluptuosidad en la elaboración. Una página cualquiera:

"Pero la tarde se hacía más y más tenuplada miel. Ya tenían los almendros hoja nueva y almendrones con pelusa de nido; la piel seca de los troncos parecía de abria y el grueso pámpano reventaba, y lo más maduro y negro de las cepas abuelas se alborozaba con un cascabeleo de pámpanos. Frutas rojas ha' tiernas, y así semejaban más calientes. El río, estrecho y centellante de sol, aparentaba dar de su fondo, de su cieno, y en la limpia espada que traspasaba la ramba con dedicatoria de Dios... cura. Venía al agua somera, sin ruido..."

"Corpus" es una obra de arte, recién lívida, "centellantes de sol", una jundadas en el armonioso friso, apretadas, graciosas, recamadas de una sensualidad.

Y virginales. "Cada vez que escribimos—nos decía Miró confidencialmente—nos parece que nos vamos a ir de la mano de Dios." Esta explícita bien su pasión por cada palabra, cada frase intacta, siempre fragante. Su trato con ella es cortés, cuidado, como de un arbusto o el del "profesional de la novela". Es íntimo, como el del poeta y el amante.—*J.*

CUENTOS ESPAÑOLES

PONCIO CAMBIA DE TOGA

(CUENTO EXTRARREALISTA)

I

Julio vió por primera vez a Filato en la cámara de los vientos. Fué un encuentro sorprendente. Julio bonsoneaba—como se dice—, desván adosado al coro, detrás del órgano, y, de pronto, en el rincón más oscuro, entre dos bancos de ordinaria salomónica, frente al retablo de Churriguera, vió asomar la faz rutilada de Poncio. Su primer intento fué huir.

—No te vayas muchacho. Vamos a ver basta.

Julio se acercó tímidamente. Poncio llevaba una toga de dril crudo y la cabeza rizada, desordenada.

—Tú eres Poncio Pilato.

—Sí, soy Poncio. Me has visto alguna vez por la calle. Solo que con la otra toga, la de hacer justicia.

—No siempre.

—Sí, ya sé a qué te refieres: a ese pequeño error judicial... Debí llevar la causa al Supremo. Tiberio habría absuelto. Pero, ¿qué quieres? Me sacaron de empaque en interior con un joven tan bueno... Son siempre los mismos. A Juana de Arco le sucedió algo parecido. Ni unos ni otros dan de mala los poderes. Pero en fin—yo les estoy muy agradecido, porque me han hecho inmortal. Figúrate que los dos años que me han restado en los Campos Elíseos un poeta cerca de Cicerón. Ya ves, una eternidad espantosa, junto a un pedante. En cambio, me he dado magníficamente en Roma por Augusta. Trasladan mi pretorio, por cuatro días, allá bajo, a una capilla estratégica, abierta sólo en ocasión de acatar los mandatos del Imperio. Hay parejas encantadoras.

—Lo que me sorprende es que digan por ahí que se ahorca.

—Nada.

—No hombre. ¡Si con sus treinta duros puso una tienda de vinos en la Puerta Judicial! Un negocio. Y murió muy viejo. Yo conocí a un hijo suyo... ¡Un Apolo!

—Poncio.

—Dime.

—Ay!

—¿Qué?

—Que llevas una toga.

—Es decir, que te ríes de mí.

—Te creía más serio. Guardaba de ti una impresión parecida a la que pudiera darme un pretorio de cualquier Emperador.

—No me hables de los bárbaros.

—Eso ha cambiado mucho, Poncio. Ahora los bárbaros son los romanos.

—No me interesa la política. Nunca me interesó.

—Cobrabas un sueldo del Imperio.

—Me sombraron procurador para que pagan unas deudas a Tiberio. En Roma, me pagaban el día de la Fortuna. Escribía bodrismos. Perdía el tiempo.

—Pero tienes cierta fama de filósofo. Dicen que dudabas y dudabas y te ríes acerca de la esencia de lo verdadero y de lo falso.

—Informaciones apócrifas. Sólo me preocupaban los efebos. Pasaba el tiempo mis dosis de vino y volver cuanto antes a Roma.

—Jerusalén... ¡pobrecica, ¿eh?

—Me gusta la ciudad. Es fiel a sí, la encuentro un poco recargada de bórreos. Parece idealda por Brutus, no por César. Creo que se han equivocado. Pero, ¿qué es mi amante mi pasión? Roma, con mi toga blanca orlada de rojo. Ahora me han puesto jolaina verde y toalla. Me gusta que me pueden quejar. Creo que este año van a conseguir una toga mejor. Y la genta se pierta bien conmigo. A quien odian es a Julio.

—Es que, realmente, el papel de traidor es muy arriegado.

—Ay! Que se ahorca.

—Ay! Que se ahorca.

—Ay! Que se ahorca.

—Ay! Que se ahorca.

—Ay! Que se ahorca.

—Ay! Que se ahorca.

—Ay! Que se ahor

La Gaceta del Bibliófilo

En esta sección, aparecerán breves ensayos sobre EDICIONES RARAS Y CURIOSAS. Sobre CATÁLOGOS de libreros. MOVIMIENTO DE BIBLIOTECAS Y ARCHIVOS PÚBLICOS Y PRIVADOS. TIPOS DE BIBLIÓFILOS pasados y actuales. LIBRERÍAS Y EDITORIALES de actualidad. Y un vivaz sector de OFERTAS Y DEMANDAS donde el bibliófilo y el librero podrán depositar sus preguntas y respuestas.

Para ello, instauramos un ANUNCIO DEL BIBLIÓFILO, barato y breve: 2 PESETAS LAS TRES LÍNEAS DEL CUERPO 8.

De este modo, nuestra sección será un ÍNDICE QUINCENAL que servirá de guía para cuantos en España y el Extranjero se interesen por el Libro.

TORRE REVELLO Y LOS ARCHIVOS ESPAÑOLES

El argentino José Torre Revello, dibujante e historiador de creciente notoriedad, es el comisionado en Europa del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional bonaerense, es decir, una persona de capacidad y de inteligencia. Así lo requiere la misión que le tiene encomendada la Universidad de Buenos Aires, misión que implica no solamente conocimientos históricos, sino también tacto y diplomacia, con objeto de alcanzar el máximo fruto para las investigaciones del Instituto.

Parte de su actuación en España viene dándola a conocer de maneras distintas: colaboraciones en el Boletín de su Instituto, "Diario Español" de Buenos Aires, diarios y revistas de Sevilla, conferencias en esta población y en Madrid, etc., etc.

De sus varias obras sólo nos ocuparemos aquí, por exigencia natural del lugar, de las referentes a los Archivos españoles. Forman ellas un trío, aparecido en el bienio, no precisamente progresista, de 1926 a 1927.

La titulada "Los Archivos Españoles" indica ya con su nombre su carácter general. Contiene breves indicaciones sobre los principales depósitos documentales españoles, que, aparte de los Archivos Generales, son: Archivos Regionales de Galicia, Valencia, Mallorca y Cámara de Comptos de Navarra; A. A. de las Chancillerías de Valladolid y Granada; A. de la Bailía de Cataluña, A. A. Eclesiásticos, de Protocolos Municipales, de las Audiencias, Delegaciones de Hacienda, Universitarios, de los Ministerios, A. Real y Particulares. Las contadas obras que dan noticias acerca de ellos son cuidadosamente citadas por el autor, quien de este modo hace doblemente valioso su trabajo para los investigadores.

Otro tanto sucede con sus "Inventarios del Archivo G. de Indias", publicación cuyo carácter esencial consiste en ser un índice de los catálogos impresos o manuscritos del mismo Archivo y una verdadera guía que orientará perfectamente al investigador que se dirija a él. Aventaja en esto al "Manual de l'Hispanisant", de Foulché-Delbosc & Barran Dihigo, obra que, en cuanto a bibliografía e impresos referentes a los demás Archivos españoles y europeos que guardan documentos de América, sigue conservando su primacía.

Versa el tercer volumen sobre "El Archivo G. Central de Alcalá de Henares". La advertencia del carácter puramente administrativo de su documentación se dirige a los americanos sobre todo, pues en España ya se conocía. La novedad principal del catálogo estriba en mostrarnos el cuadro general de su clasificación en el día, lo que le constituye en el mejor trabajo publicado hasta la fecha sobre tal Archivo. El autor encontró la más atenta colaboración en el Director, D. Carlos María Bosch, y en los demás archiveros de dicho Centro.

Tales son las obras sobre Archivos españoles del historiador D. José Torre. Las ha publicado el Instituto dicho de la Universidad de Buenos Aires. Uno y otro contarán siempre con la devoción de los americanistas, por los conocimientos que sus libros facilitan directamente o que sirven de instrumental, montado con modernidad, para las adquisiciones históricas.

EMILIANO JOS.

Ofertas y demandas del bibliófilo

(Dirigirse a Canarias, 41, Madrid. LA GACETA LITERARIA.)

Archivo del Almirante D. Juan Ruiz de Apodaca, primer Conde del Venadito y penúltimo Virrey de México (1817 a 1825.)

Papeles inéditos y curiosos sobre insurrección Iturbide, órdenes secretas del Gobierno español, diario íntimo del Virrey, proclamas, etcétera.

Se vende lote autógrafos, cartas de militares, políticos y escritores del siglo XIX.

MÁQUINAS DE TODAS MARCAS

DE 100 a 600 PESETAS — VENTA A PLAZOS

ROVIRA CLARIS, 6 BARCELONA

Si quiere usted conocer la obra de *Unamuno, Pérez de Ayala y Hernández-Catá*, compre hoy mismo

EL VIGIA

admirable obra crítica de

José A. Balseiro

donde se estudia, con rigurosa imparcialidad la labor literaria de aquéllos.

De venta en todas las librerías

Editorial "Mundo Latino" Madrid

LA INFORMACIÓN PERIODÍSTICA

Oficinas de recortes de periódicos de Madrid, provincias y extranjero.

Blanca requisitos

Recopila y suministra recortes de Prensa sobre cualquier asunto o personalidad.

Rodríguez San Pedro, 58 :- Apartado 7.044

MADRID

OBRAS DE LA SECCIÓN DE ARTE Y LITERATURA DE LA BIBLIOTECA SALVAT

LA MODA

HISTORIA DEL TRAJE EN EUROPA

DESDE LOS ORÍGENES DEL CRISTIANISMO HASTA NUESTROS DÍAS

POR

Max von Boehn

Con un estudio preliminar por el Marqués de Lozoya

PRIMERA EDICIÓN ESPAÑOLA,

ADAPTADA DEL ALEMÁN Y NOTABLEMENTE AUMENTADA

La historia de la Humanidad demuestra que cada siglo tiene su tónica, su característica psicológica, que se manifiesta en los usos y costumbres y, sobre todo, en la indumentaria. Así es que en esta obra encontrará el lector puntualmente expuestas, como tema capital, las variaciones que en el transcurso del tiempo ha experimentado la moda en el vestir, y como temas complementarios, pero importantes, las diversas costumbres de cada época y país, señalando la influencia que unos en otros ejercieron.

Constará de ocho tomos, ilustrados con más de 2.000 grabados intercalados en el texto y 238 láminas en tricromía. Publicados el primero y el segundo.

HISTORIA DE ESPAÑA

y su influencia en la Historia Universal

POR

A. Ballesteros y Beretta

El primer tomo trata de las razas primitivas, de las colonias griegas, fenicias y púnicas, de los romanos y de la época visigoda; el segundo está dedicado a la dominación árabe, a los reinos de Asturias y León, al nacimiento de Castilla y al condado de Barcelona; el tercero refiere los progresos de los reinos cristianos de Castilla, Aragón, Navarra y Portugal, y la unidad nacional en el período de los Reyes Católicos; el cuarto (dos volúmenes) comprende la Casa de Austria, y los tres últimos tratarán de la de Borbón. La fecha terminal será el año 1900.

Constará de siete tomos en cuarto mayor. Van publicados los tomos primero, segundo, tercero y cuarto (1.ª y 2.ª partes).

En prensa el tomo V.

HISTORIA DEL MUNDO

POR

J. Pijoan

Este libro es una obra original en todas sus partes, no traducción ni arreglo de una producción extranjera. El primer volumen contiene una descripción de las primeras edades de nuestro planeta, considerado como un astro en el espacio, de las primeras razas y sus emigraciones, hasta dejar el mundo completamente ocupado. El segundo volumen comprende un estudio de la civilización clásica y de sus relaciones con el Extremo Oriente, con los esfuerzos de organización política de cada grupo étnico como ciudad y nación. El tercer volumen, la propagación de las ideas de conciencia universal: el budismo, el cristianismo y el islamismo, con la historia de los pueblos de Europa y Asia durante la llamada Edad Media. El cuarto tomo, la renovación de las ideas científicas, con la invención de la imprenta, el período de los grandes viajes marítimos, descubrimiento de América, exploración del mar Pacífico; en una palabra, la vida en el mundo hasta la invención de la máquina de vapor y la implantación de los principios constitucionales. El quinto, la historia de Europa y América desde la muerte de Bolívar y el fracaso de la Santa Alianza hasta nuestros días, con toda la complicación de la sociedad moderna y sus adelantos en todas las ramas del saber. Será, pues, una obra de intensa divulgación científica y al propio tiempo de amena lectura.

Cinco tomos en cuarto mayor. Publicados el primero y el segundo, con un total de 984 páginas, 1.196 grabados y 49 láminas en negro y 30 en color.

SALVAT EDITORES, S. A. 41-Calle de Mallorca-49 : BARCELONA

LA GACETA LITERARIA

BOLETÍN DE SUSCRIPCION

D. _____ que vive en _____ provincia _____ nación _____ calle de _____ núm. _____ *se suscribe por un año, a contar del 1 de Enero de 1928, y remite por Giro Postal 7,50 ptas. (España) y 10 ptas. Extranjero. A la Administración, Calle de Canarias, 41, Madrid.*

EL MONO BLANCO

íntima novela literaria de JOHN GALSWORTHY

En todas las librerías o a Editorial Mentora, (S. A.) ROSELLÓN, 154

BARCELONA

CAMIONES PARA GRAN TONELAJE, VOLQUETES AUTOMÁTICOS, CAMIONETAS PARA REPARTO

Transportes González

Concesionario de Correos Marítimos

Garage: Cortes, 731 y Cudeña, 222

Oficinas: Cerdeña, 224, Tel. 30-S. M.

BARCELONA

Leed EL HIJO DE LA CALLE

Editorial Albero (Av. Reina Victoria 8 — MADRID)

Leed LA HIJA DEL PUEBLO

Editorial Albero (Av. Reina Victoria 8 — MADRID)

Leed EL SOLDADO DESCONOCIDO

Editorial Albero (Av. Reina Victoria 8 — MADRID)

Leed EL SEDUCTOR

Editorial Albero (Av. Reina Victoria 8 — MADRID)

El hombre que se descubrió a sí mismo

Novela por

Mateo Cladera Palmer

Pronto aparecerá. Editorial Rubiños

MADRID

JÜNEMANN

HISTORIA Y ANTOLOGIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Edición 3.ª (1928) con 24 retratos. En tela, pesetas 13.50.

LITERATURA UNIVERSAL

Edición 6.ª (1926) recomendada por el Ministerio de Instrucción Pública de España y adoptada como texto en los Institutos oficiales de Venezuela; 62 grabados. En tela, pesetas 8.50.

ESTETICA LITERARIA

Edición año 1924, 420 páginas. En tela, 11.50 pesetas.

PIERRE L'ERMITE

LA SOLTERONA

Colección Buenas Novelas, serie 2.ª, tomo 3.º Cartón, ptas. 4.75.

LIBRERIA HERDER

Balmes, 22. BARCELONA

BALTICA

Compañía Danesa de Seguros, Incendios Marítimos

CAPITAL

Suscrito: 7.000.000 Coronas danesas (28.000.000 pts.)

Desembolsado: 4.250.000 » » (1.000.000 »

Agencia General para España:

Cortes, 631, 1.º - BARCELONA

TELEFONO 644-S. P.

LIBRERÍA DOMINGO RIBO

ESPECIALIZACIÓN EN OBRAS CIENTIFICAS E INDUSTRIALES

PELAYO, 46 BARCELONA

Biblioteca ibérica de "La Gaceta Literaria"

Pedidos: Espasa-Calpe S. A. Madrid.

"La rosa y el laurel"

de Tomás Garcés

VIRULO-MEDIODIA

De Ramón de Basterra

CARLOS MÉRIDA

de Luis Cardoza y Aragón

Imp. E. Giménez.—Huertas, 16 y 18, Madrid.

LIBROS NUEVOS

	Pesetas.
BARDY: *Clemente de Alejandría*	5
CABANES (DOCTOR): *El gabinete secreto de la Historia.* Tomo I	10
CHALETS: *Fascículo III*	12
LEROUX (GASTON): *El presidio flotante*	5
RIDER HAGGARD: *Cleopatra.* Dos tomos. *Cada uno.*	3,50
SANTULLANO: *Anatomía y libertad en la educación*	2

Diccionario Ilustrado de la

REAL ACADEMIA

2.012 PÁGINAS.—4.000 DIBUJOS.—20 PESETAS, EN TELA.

Un nuevo libro de

FÉLIX URABAYEN

El gran novelista y estilista formidable acaba de publicar

POR LOS SENDEROS DEL MUNDO CREYENTE

maravillosas estampas toledanas: La catedral, los campos y los pueblos. La fantástica procesión de Bargas, las huellas del pícaro Lazarillo y del trágico Alvaro de Luna, el encanto de Escalona, de Maqueda, Yepes, etc.

Emocionario lleno de vigor. Nuevos aspectos del alma toledana. Un libro sugeridor y único.—Cinco pesetas.

Del mismo autor:

Toledo: Piedad, 5 pesetas.—*Toledo la despojada*, 4 pesetas.

El barrio maldito, 4,50 pesetas.—*La última cigüeña*, 3,50 pesetas.

Los españoles tenemos el deber de conocer mejor a América que la conocemos. El emigrante, el exportador, el maestro y el estudiante necesita hoy como nunca el nuevo libro de

J. DANTIN CERECEDA

AMERICA Y ANTARTICA

Un alarde de modernidad y concreción científica. Un prodigio de claridad y método.

La geografía física (relieve, clima; hidrografía).

La geografía política (gobierno, religión, ciudades, agricultura, industria, comercio, etc.).

Grabados y mapas en número de 66.

Numerosos datos positivos sobre altitudes, longitud de los ríos y sus afluentes.

No hay en toda la obra la más mínima concesión a la vacua y vaga literatura. Inspirada en la exactitud y rigorismo de la Geografía moderna, no tiene rival en este aspecto. Insustituible para el estudiante. Un volumen de XII + 372 páginas. En tela, 7 pesetas.

Esta obra pertenece a la admirable *Geografía Moderna*, de este ilustre autor. Anteriormente publicada:

Eurasia.—Geografía euroasiática, la más moderna y científica.

En tela, 7 pesetas.

En su librería y en

ESPASA-CALPE, S. A.

Casa del Libro: Av. Pi y Margall, 7

Apartado 547.-MADRID

ENVIOS A REEMBOLSO