REVISTA NACIONAL
DE
EDUCACION

NUMERO
62

AÑO VI
SEGUNDA EPOCA
1946

Director: PEDRO ROCAMORA

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL

ALCALÁ, 34

TELÉFONO 19608

MADRID

IMPRENTA ENCUADERNACIÓN

Samarán

MALLORCA, 6

TELÉFONO

MADRID

SUMARIO

EDITORIAL

HECHOS

VENTANA AL MUNDO

UNIVERSIDADES INGLESAS DE ABOLENGO HISTORICO

ESTAMPA DE UN COLEGIO FEMENINO EN CAMBRIDGE

ORIENTACION EDUCATIVA DE LA POSTGUERRA

EN TORNO AL ESTUDIANTE BRITANICO

NOTAS DE LIBROS

Historia de Numancia, por Adolfo Schulten.

El Atlántico, geopolítica de un Océano, por J. Sievers.

Introducción a la contemplación artística y a la Historia del Arte, por Wihelm Waetzoldt.

Derecho Penal, por E. Cuello Calón.

Volta y el desarrollo de la Electricidad, por Aldo Mieli.

Mi madre, por la Princesa de Hohenlohe Langenberg.

La ciudad se aleja, por José María Sánchez Silva.

DOCUMENTACION LEGISLATIVA

EDITORIAL

EN el último número de nuestra Revista recogió la "Documentación Legislativa" varias órdenes del Ministerio de Educación Nacional por las que se prosigue el desarrollo de la Ley de Protección Escolar de 19 de julio de 1944. Mediante estos pasos, el Departamento docente va poniendo en vigor los preceptos de aquella Ley, encaminada a proporcionar a todas las inteligencias selectas los medios necesarios para cursar los estudios. Por virtud de esas órdenes, se crean numerosas becas en las Universidades españolas (en Madrid y Barcelona, veinte becas en cada una, a razón de 400 pesetas mensuales por beca); en las Escuelas del Magisterio Primario, de Peritos Industriales, de Comercio, de Bellas Artes; en los Conservatorios de Música y Declamación; en todas las Escuelas Especiales Superiores y en los Institutos de Enseñanza Media y Colegios privados reconocidos, en los que se instituyen también medias becas. No desatiende el Ministerio ningún centro cultural de los que tiene a su cargo, y a todos ellos llega la acción de la Ley de Protección Escolar. Varios centenares de miles de pesetas importan todas estas becas, que representan sólo una parte del programa que en su día habrá de implantarse para cumplir en su totalidad el precepto de ayuda al es-

colar necesitado, y que, por dificultades económicas, habida cuenta del montante crecidísimo, no puede ser llevado totalmente a la práctica desde el primer día.

No olvida el Ministerio de Educación Nacional el compromiso que contrajo al promulgar la Ley de 19 de julio de 1944. Porque —importa mucho proclamarlo— es el propio Estado el primer interesado en desarrollar plenamente un amplio programa de protección escolar. Mediante él, podrá contar en su día con un plantel de jóvenes selectos con los que contar para las tareas de gobierno. Del estadio de la cultura habrán de salir los futuros gobernantes, y al Estado le interesa en grado extremo la preparación y suficiencia de aquéllos, basadas en el estudio y en el trabajo intelectual.

Por eso quiso el Estado diferenciar esta protección de todo matiz benéfico. La concesión de las becas no es un acto de beneficencia, ni ha de sujetarse a motivos sentimentales. La protección escolar no es beneficencia, sino justicia social. Porque el Estado no puede consentir que se pierda ninguna inteligencia útil para la Patria por falta de medios económicos. Por ello se apresuró a insertar tal postulado en el Fuero del Trabajo; después, en el Fuero de los Españoles, y promulgó, por último, la Ley de Protección Escolar, que recogiese y ampliase tal programa.

La Ley de Protección Escolar fija de manera definitiva la misión y el alcance de la ayuda estatal a los estudiantes necesitados y las diversas formas que aquélla puede revestir. Concesión de matrículas gratuitas, cuyo número depende del total inscritas; otorgación de becas, cuya cuantía varía según la índole e importancia de los estudios que se cursen; dispensa del pago de honorarios en los centros privados de enseñanza; donación de libros y utensilios de estudios, bolsas de viaje, etc. El Estado ha querido abarcar con su ayuda todos los aspectos docentes, a fin de que la protección sea lo más ampliamente posible.

Este propósito estatal, esta decisión del Régimen de que no se pierda ninguna inteligencia útil a la Patria por falta de medios económicos, han de verse secundados por la sociedad. Porque también a ésta interesa muy mucho contar en su día y en todo momento

con un plantel de inteligencias selectas, forjadas en el estudio y en el trabajo. Y fué también la sociedad la que antaño ayudaba al Estado en el mecenazgo de varones ilustres. Primero, la Iglesia, atenta siempre al fomento de la cultura. Luego, la aristocracia, que tenía a gala favorecer a los ingenios. Pero este mecenazgo, de tan brillante historia en la cultura española, había de convertirse en obligación ineludible por parte del Estado y de la misma sociedad. Y ello ha buscado y conseguido el Ministerio de Educación con la Ley de 19 de julio de 1944.

A cambio de esta protección, de esta ayuda, que el Estado otorga sin regateos, con munificencia, el Ministerio docente exige de los escolares una justa contrapartida. A los estudiantes a quienes se otorgue tal privilegio han de exigírseles inmejorables condiciones morales, brillante inteligencia, acrisolada aptitud para el estudio y acreditada insuficiencia económica. Porque no es digno de ayuda quien no observe esmerada conducta. Ni sólo la capacidad intelectual es motivo suficiente de protección, como tampoco lo es la buena conducta. Por ello, la Ley exige de los organismos encargados de la adjudicación de las becas extremen la estimación de todos los méritos antedichos y prescribe la revocación del privilegio por falta grave o una calificación de suspenso del alumno que la disfrute.

Queda así cumplido el precepto de justicia social, en cuyo nombre el Régimen ha querido establecer privilegio de tanta monta que evite puedan perderse las inteligencias útiles a la Patria.

con un planeta de inteligencias selectas, perjudica en el estudio y en el trabajo. Y por también la sociedad la que entonces sufrirá al Estado en el menoscaso de carreras finales. Primero, la Iglesia, atenta siempre al fomento de la cultura. Luego, la existencia, que tenía a gala proveer a los ingenios. Pero este menoscaso, de tan brillante historia en la cultura española, había de convertirse en obligación ineludible por parte del Estado y de la misma sociedad. Y ello ha nacido y corresponde al Ministerio de Educación con la Ley de 19 de julio de 1944.

A cambio de esta protección, de esta ayuda, que el Estado otorga sin regatear, con munificencia, el Ministerio demanda ciertas de los escolares una justa correspondencia. A los estudiantes a quienes se otorgue tal privilegio han de exigírsele inexcepcibles condiciones morales, brillantes inteligencias, asiduidad operosa para el estudio y acreditada insuficiencia económica. Porque no es digno de ayuda quien no observa conducta conforme. Si solo la capacidad intelectual es motivo suficiente de protección, cuanto menoscaso lo es la buena conducta. Por ello, la Ley exige de los organismos encargados de la adjudicación de las becas extremar la estimación de todos los motivos anteriores y prescribe la revocación del privilegio por falta grave o una calificación de suspenso del alumno que le disfrute.

Quede así cumplido el precepto de justicia social, en cuyo nombre el Régimen ha querido establecer privilegio de tanta monta que sólo pueden perdurar las inteligencias útiles a la Patria.

IDEA DEL TEATRO (1)

Por JOSE ORTEGA Y GASSET

No hay para qué hacer excepcionales aspavientos. El Ateneo de Madrid, al volver ahora a su antiguo nombre, como al puño vuelve el gerifalte, ha querido que inaugure esta su nueva etapa hablando a ustedes de algo. Hace muchos años, muchos, que no hablaba yo en esta casa —tal vez un cuarto de siglo—; en esta casa donde hablé, mejor dicho, donde balbucí por vez primera. Pero hace años sobrados que ando vagabundo fuera de España; tantos años, que si cuando partí podía, con cierto viso de verdad, presumir que conservaba aún una como retaguardia de mi juventud, ahora, caundo vuelvo, vuelvo ya viejo. Toda una generación de muchachos ni me ha visto ni me ha oído. Y este mi primer encuentro con ella es tan problemático, que lo más a que puedo aspirar es a que, después de oírme y después de verme, sienta el deseo de repetirse —salvadas todas las distancias— los versos con que el romance viejo refiere lo que cantaba al Cid (por eso reclamaba una amplísima salvación de distancias), lo que cantaba la gente al Cid cuando, tras largos años de expatria-

(1) Conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid, por don José Ortega y Gasset, el día 4 de mayo de 1946.

ción en Valencia, tierra a la sazón de moros, volvía a entrar en Castilla, y que comienzan:

Viejo que venís, el Cid, viejo venís y florido...

Este único emparejamiento semidiscreto que cabe entre la belicosa figura del Cid y la mía, tan pacífica —noten que ello significa asidero de paz—; emparejamiento que consiste en una incuestionable vejez y en una eventual reflorescencia, es una audacia deliberada que me he permitido, digo, como en tauromaquia decimos, «a porta gayola», que es suerte portuguesa, porque el vigor de su caricatura simboliza vehementemente el imperativo de continuidad, de continuación que a todos debe animar.

La continuidad es el fecundo contubernio o, si se quiere, la cohabitación del pretérito con el futuro, y es la única manera eficaz de no ser reaccionario. Continuidad no es, ciertamente, quedarse en el pasado, ni menos incrustarse en el presente, sino movilizarse, ir más allá, innovar, pero cuidando de evitar el brinco y el salto, y el partir de la nada; antes bien, apretando bien las plantas en el pasado, despegar desde el presente e ir hacia el futuro, avanzar, marchar, caminar... El hombre es continuidad, y cuando discontinúa y en la medida en que discontinúa, es que deja, transitoriamente, de ser hombre, renuncia a ser sí mismo, se convierte en otro —alter—; por tanto, es que está alterado, que en el país ha habido alteraciones. Pongamos, pues, a éstas radicalmente término y hagamos que el hombre español vuelva a ser sí mismo, o, como yo suelo decir con un espléndido vocablo que sólo nuestro idioma posee, que deje de alterarse y que logre ensimismarse.

Pero yo no he venido a hablar, a disertar de estos graves temas; he venido, simplemente, por el deseo que ha manifestado el Ateneo de que yo inaugure este retorno a su habitualidad. Había una dificultad. Ando metido en duros y fuertes trabajos que reclaman toda mi atención; no podía, pues, buscar un tema nuevo que me preocupase, que me obligase a gran preparación. No

podía hacer otra cosa, sino insistir, aunque en forma un poco diferente, en un tema que, por azar, he tenido que tocar recientemente en Lisboa, cuando me propusieron responder a la pregunta: ¿Qué es el Teatro? El tema, por lo demás, corresponde bastante a la mejor tradición de esta casa, la cual procuró siempre ocuparse de asuntos aparentemente superfluos, hasta el punto de que cuando aquí se hablaba de política, que era con abrumadora frecuencia, el espíritu de la casa, el *genius loci*, sabía hacer de la política lo que ésta debía ser, pero, desgraciadamente, no puede ser, a saber: la gran superfluidad. Pero, claro es, jóvenes, que de esto, de lo que es la política; por tanto, no sólo de lo que es la buena política frente a la mala, o la mala frente a la buena, sino en absoluto, lo que es supuesto para poder discriminar cuál es la buena y cuál la mala; en absoluto, qué es malo o bueno de la política —cuestión que, aunque parezca inverosímil, ningún pensador ha afrontado, hasta ahora, a fondo, en serio y con calma—, es cosa sobre la cual tenemos que hablar mucho vosotros y yo, jóvenes. No hoy; tiempo adelante. No sé bien cuándo... Un día de entre los días. Pero tenemos que hablar larga y enérgicamente; porque, claro está, jóvenes: tenemos que vernos las caras, ni que decir tiene, la mía, vieja, con las vuestras, mozas.

Ello es que, por una vez, después de una etapa de enormes angustias y tártagos, España tiene buena suerte. A pesar de algunas apariencias adversas, de ligeros nubarrones que no pasan de ser meteorológicas anécdotas, España encuentra hoy ante sí el horizonte despejado. Ese horizonte es el horizonte histórico, que hoy, más que nunca, es un horizonte universal, y ese horizonte universal es hoy superlativamente problemático; pero esto no quiere decir sino que es él una gran tarea, que hay en él mucho que hacer y que hay que saber hacerlo. Pero ello es que, mientras los otros pueblos afrontan esas tareas que hoy tiene el hombre a la vista estando enfermos —podríamos perfectamente diagnosticar la enfermedad de cada uno—, da la casualidad que el pueblo español, lleno de defectos y pésimos hábitos, ha salido de esta turbia y turbulenta etapa con una sorprendente, casi indecente salud.

Pero esa inesperada salud que hoy posee, y que tiene que chocar con ese futuro problemático del universal horizonte, podríamos perderla si no andamos muy alertas, si no cuidamos todos —noten la generalidad del vocablo—, todos, de tener la alegría y la voluntad, y la justicia, tanto jurídica como social, de crear una nueva figura de España que sea apta para internarse saludable en las contingencias del más azaroso porvenir. Es menester, pues, que todos nos apretemos bien la cabeza, agucemos el sentido, para inventar nuevas formas de vida, en que el pasado desemboque en el futuro, con las cuales —repito— podamos afrontar este tiempo que viene, y que lo hagamos con perspicacia, con agilidad, con originalidad, con gracia; en suma, con aquello sin lo cual ni se puede bien torear ni se puede de verdad hacer Historia, a saber: con garbo. Pero repito que no es nada de esto, ni mucho menos, el tema de que voy a hablar. Se trata, simplemente, de un asunto que nos sirva de la manera más natural y, como antes dije, mondada de aspavientos, para que recobre esta casa su continuidad. Continúemos, pues.

¿Qué es la cosa teatro? La cosa teatro, como la cosa hombre, es muchas y diferentes, innumerables cosas, que varían, que nacen y mueren, que se transforman, hasta el punto de que, a primera vista, una forma no se parece nada a la otra. Hombres eran aquellas criaturas que sirvieron de modelo a los enanos de Velázquez, y hombre era Alejandro Magno, que ha sido el magno guapetón de toda la Historia. Por lo mismo que cada cosa es muchas y diferentes cosas, nos interesa averiguar si, más o menos latente, bajo esa muchedumbre de figuras concretas y sensibles hay una estructura que nos permita llamar a muchos e innumerables seres hombre; a muchas y diferentes manifestaciones, teatro. Esa estructura que, al través de las modificaciones concretas y visibles, permanece idéntica, es lo que la tradición filosófica solía llamar el ser de la cosa. El ser de la cosa, pues, es algo que está siempre dentro de la cosa, que está cubierto o tapado por la cosa singular que ante nosotros se presenta. De aquí que necesitemos desocultarla, descubrirla y hacer patente lo latente. A estar cubierto, oculto, llamaban los grie-

gos con un nombre de la misma raíz que nuestras palabras latente y latir. Decimos que el corazón late, no porque se mueva y pulse, sino porque es una víscera, porque es lo oculto y latente dentro de nuestro cuerpo. Cuando logramos sacar claramente a la luz el ser oculto de las cosas, solemos decir que hemos averiguado la verdad. Averiguar, por lo visto, significa adverar, hacer manifiesto lo que está oculto. Y la palabra con que los griegos pronunciaban la libertad, «aletheia», no significa sino descubrir, desocultar, deslatentizar. Cuando nos preguntamos por el ser de una cosa, por tanto, es lo mismo que si nos preguntásemos por la verdad de esa cosa. La noción que nos traiga del ser la verdad de algo es su idea. Procuremos hacernos una idea del teatro, la idea del teatro. (Como el tiempo con que cuento es muy breve, breve en extremo tengo que exponer también la idea del teatro en forma extremadamente reducida y ofrecer a ustedes sólo una abreviatura de la idea del teatro.)

He aquí aclarado el título de esta conferencia: Idea del teatro. Una abreviatura. No esperen ustedes, pues, nada que entre en relación con el tema que habitualmente discurren y disputan los críticos del arte teatral o del arte escénico, etc. Vamos a hablar del hecho radical, humano, que es el teatro. ¿Estamos de acuerdo? ¿Les parece a ustedes que sobre este tema hablemos un rato, nada más que un rato?

Nada más que un rato, pero en serio, completamente en serio; lo cual no impide que nos permitamos, de cuando en cuando, en las líneas severas del pensamiento, mezclar alguna jocundia, algún retozo.

* * *

Teatro. No hay tal vez una sola palabra en el vocabulario que no tenga varias significaciones. Con frecuencia tiene muchas. Entre esas múltiples significaciones de cada vocablo, los lingüistas distinguen la que llaman la significación o sentido fuerte de la palabra. Este sentido fuerte suele ser lo más preciso, lo más concreto,

diríamos, lo más tangible. ¿Vamos a hablar del teatro? Pues partamos del sentido fuerte de esta palabra, del que tiene y es más usado en el hablar de las gentes y más efectivo en la vida de cada uno de nosotros; según el cual, teatro es, ante todo y ni más ni menos, un edificio. Por ejemplo, el edificio del Teatro Español. Si yo estuviera hablando a ustedes desde el escenario del Teatro Español, comenzaría mi respuesta a la pregunta «¿qué es el teatro?» sin más que levantar el brazo y extender el dedo; lo que equivale a decir: Señores, eso que tienen ustedes ahí es el teatro. Como no estamos allí, he procurado que un delineante dibuje este esquema de la planta del Teatro Español, a fin de poder yo comenzar diciendo, para responder a la pregunta «¿qué es el teatro?», sin más reserva que trazarse ese esquema: Ahí tienen ustedes el teatro.

No nos saltemos esta primera significación, repito, tan trivial, tan humilde, la que más a la mano tenemos; no nos la saltemos, porque si nos la saltásemos correríamos el riesgo de saltarnos todo el resto de la realidad teatral, lo más profundo, lo más sublime, lo más sustantivo.

El teatro es un edificio. Un edificio es un espacio acotado, esto es, separado del resto del espacio, que queda fuera. La misión de la arquitectura es construir, frente al fuera del gran espacio planetario, un dentro. Al acotar ese espacio se da a éste una forma interior, y esta forma interior está fijada en su figura por una finalidad. Por tanto, en la forma interior del edificio descubrimos, en cada caso, cuál es esa finalidad, porque ésta actúa como un alma sobre los materiales del edificio y les da una determinada figura interior arquitectónica. Por eso es distinta la forma interior de una catedral de la forma interior de una estación de ferrocarril, y ambas, de la forma interior de una escuela. Por tanto, en los componentes de la forma encontramos algo que es así y no de otra manera porque sirve a esa finalidad. Estos elementos significan, pues, instrumentos u órganos, son medios para esto o lo otro, que funcionan en vista de un fin, y esa su función contribuye recíprocamente a hacernos interpretar la forma que ellos crean en el edificio.

Como los antiguos biólogos decían: la función crea el órgano, debían decir también que lo explica.

Pero supongamos ahora que ustedes sólo han visto un hombre y le han hablado en ocasión que coincidía con que este hombre sufría un calambre de estómago, tenía un ataque de nervios o cuarenta grados de fiebre. Si alguien les preguntase a ustedes después cuál era su opinión sobre lo que aquel hombre es, ¿se considerarían ustedes con derecho a definir las cualidades y dotes de esa criatura? Evidentemente, no; porque le habían ustedes visto cuando aquel hombre no era propiamente aquel hombre, sino que era más bien la ruina de aquel hombre. Para responder a la pregunta «¿qué es el teatro?» debemos examinar éste en todos sus aspectos.

Pues bien: toda realidad, señores, pasa por estos dos aspectos: lo que es cuando es con plenitud y en perfección y lo que es cuando es ruina. Todas las cosas pasan por lo uno y por lo otro. Nada hay más melancólico, y por eso el romántico, ya desde Poussin y Claudio de Lorena, que son los protorrománticos, buscan las ruinas, se instalan en ellas, se complacen en contemplarlas; buscan tener a la vista esos paisajes en que se levanta, como en un último esfuerzo, el arco amputado, con sus dovelas rotas; en que los hierbajos abrazan y ahogan los pobres sillares decaídos; en que hay torres mutiladas, columnas decapitadas, acueductos desvertebrados... Esta es para los románticos la delicia de la ruina. Son los enamorados de ella; como de ella decía Emerson: como cada planta tiene su parásito, toda cosa en el mundo tiene su amante y su poeta. Hay, pues, el enamorado de las ruinas, el que se complace en llorar sobre ellas, porque los románticos se embriagan de melancolía y beben con delectación el madera o el málaga de su propia ruina.

En efecto: es lamentable que cuanto exista en el mundo no exista siempre con plenitud y en perfección, sino que a la gracia y a la virtud más perfectas les llega inexorablemente la hora de su ruina. Todo llega a ese momento. Aquel hombre, hace años tan poderoso con sus millones y millones, le vemos hoy arruinado. Siendo jóvenes llegamos a una ciudad y descubrimos en ella una mujer que parecía hecha de pura luz y pura vibración: las mejillas de piel

tensa y pulida, llena de reflejos, como una joya cerámica. Al cabo de los años volvemos a pasar por aquella ciudad y preguntamos por aquella mujer, y el amigo nos responde: «¿Conchita? Si usted la viera... Es una ruina.»

Lo cual no quiere decir que esa ruina llamada Conchita no siga tal vez siendo una delicia, pero una delicia otra. La mujer que no es joven es tal vez la que tiene el alma más sabrosa, y recuerdo haber escrito en mi primera juventud —refiérome, pues, a remota cronología—, la idea debe hallarse en uno de mis primeros libros, que prefería en la mujer esa hora vendimial del otoño, cuando la uva, precisamente porque han pasado por ello todos los soles del estío, ha sabido hacer con ellos su sublime dulzura. Y recuerdo la impresión que me hizo cuando vi en mi adolescencia a la famosa actriz italiana Eleonora Duse —una mujer alta, demacrada, que no era ya joven y que nunca fué bella, pero en cuyo rostro (es la única actriz que jamás se maquilló para salir a escena), se hallaba siempre presente un alma estremecida, estremecida y dolorida, de suerte que en sus labios y en sus ojos tremolaba siempre un gesto de ave herida con un plomo en el ala; un gesto que sólo podría descubrirse diciendo que era la cicatriz de cien heridas causadas por tiempo y pesares. Y aquella mujer era encantadora, y los muchachos de entonces salíamos del teatro con el corazón contraído y sobre él un como breve ardor y una como fatua llama, que es el fuego Santelmo del amor...

Todo un lado de la realidad, señores, y muy especialmente todo un lado de las cosas humanas consiste en ser ruina. Al comienzo de sus geniales lecciones sobre Filosofía de la Historia Universal dice Hegel: «Cuando echamos la mirada atrás y contemplamos la historia del pasado humano, lo primero que vemos son ruinas. La historia es cambio, y este cambio tiene, por lo pronto, un aspecto negativo que nos produce pena. Lo que en él nos deprime es cómo la más rica creación, la vida más bella, encuentra en la historia siempre su ocaso. La historia es un viaje entre las ruinas de lo pasado. Ella nos arrebata aquellas cosas y seres los más nobles, los más bellos, por los cuales nos habíamos interesado; pasión y su-

frimiento los han destruído; eran transitorios. Todo, pues, es transitorio, nada permanece. ¿Qué viajero no ha sentido esta melancolía; quien, ante las ruinas de Cartago, de Palmira, de Persépolis, de Roma, no ha meditado sobre la caducidad de los imperios y de los hombres? ¿Quién no se ha apesadumbrado sobre el destino tal de lo que fué un día la más intensa plena vida?» Así, Hegel, que, como ven ustedes, no era nada mal escritor y que no era romántico, porque no es obligación, por lo menos, oficial, del filósofo escribir mal ni al hablar ser tampoco.

Pero, en cambio, visto por su reverso tiene un sentido muy distinto: la ruina; el que unos cosas acaben es condición para que otras nazcan y sean. Si los edificios no vinieran a derrumbarse, si no cayesen y se destruyesen, no habría hoy en el planeta espacio donde nosotros pudiéramos construir, pudiéramos vivir. Por eso no podemos contentarnos con llorar sobre las ruinas. Estas hacen falta. El hombre, que es el gran constructor, es el gran destructor. Y sería imposible su destino si no fuese, además, un gran fabricante de ruinas. Bien está, pues, que de cuando en cuando nos entreguemos al sentimental deporte de llorar sobre las ruinas; pero si las ruinas de las cosas pueden servirnos de gas lacrimógeno, para lo que no pueden servirnos es para definir lo que las cosas son. Para eso es menester el ver su ser en forma y no su ser en ruina. Por eso, la advertencia no es inoportuna, porque hoy, en Occidente al menos, casi no hay nada que no sea ruina, bien entendido que no por causa de la guerra. La ruina de Occidente preexistía, estaba ya ahí, y las guerras se han producido precisamente porque el Occidente estaba arruinado, como pudimos diagnosticar con todo detalle va para un cuarto de siglo. Están en ruina casi todas las cosas: desde las instituciones políticas hasta el teatro, pasando por las demás Bellas Artes.

Está en ruinas la pintura; sus escombros son el cubismo. Por eso los cuadros de Picasso tienen ese aspecto de casa en derribo o de rincón del Rastro. Está en ruinas la música: el Strawinsky de los últimos años es un buen ejemplo de detritus musical. Están en ruinas la economía, la de las naciones y la teórica. En fin, está

en ruinas, y gravemente, la feminidad. ¡Ah, claro que sí! ¡Y en grado superlativo! Lo que pasa es que el tema de que voy a hablar hoy es muy distinto, que si no, teníamos conversación para rato.

Conviene, pues, que ahora, al hablar del teatro, procuremos mantener al fondo y a la vista sus épocas mejores. El siglo v de Atenas, con sus miles de tragedias y miles de comedias: Esquilo, Sófocles, Aristófanes. Los fines del siglo XVI y comienzos del XVII, el teatro inglés y el teatro español, con Shakespeare, Lope de Vega, Calderón; en las postrimerías de ese siglo XVII, con el teatro alemán, Goethe y Schiller; con la tragedia francesa, Racine y Corneille; con el teatro napolitano, *La comedia dell'arte*, Goldoni... Porque todo eso ha sido el teatro en forma. No es esto una opinión personal. Cualquiera que sea, mía o vuestra, la opinión sobre todo ese teatro es un hecho en la realidad histórica, demostrado que ha sido la culminación de esa gran delicia y de ese gran placer, que ahora vamos a intentar definir, que fué el teatro para los hombres. Eso no quita para que atendamos a las formas del teatro moderno, algunas conagradas, de algunas de las cuales, quién sabe, quizá renazca el teatro sobre sus relativas ruinas actuales.

Volvamos ahora a la contemplación de la forma interior del teatro. Basta con que atendamos, en una simple visión, a este tema para que nos salte a la vista, como lo más característico, que el espacio interior, el acotado, el «dentro», que es un teatro, se divide, a su vez, en dos espacios: la sala y el escenario. La sala en que va a estar el público; el escenario, donde van a estar los actores. El espacio teatral es, pues, una dualidad, es un cuerpo orgánico, compuesto de dos órganos que funcionan el uno en relación con el otro: la sala y la escena. La sala está llena de asientos —las butacas, los palcos, el «gallinero»—. Esto indica que el espacio está destinado para que unos seres humanos que llamamos público estén allí, sentados, sin hacer nada más que ver; al paso que el escenario está vacío y elevado a un nivel más alto que la sala para que en él se muevan otros seres humanos, que éstos sí que no es-

tán quietos, como el público, sino activos; tan activos, que por eso les llamamos actores. Con lo cual nos encontramos que a la dualidad primaria, puramente espacial, de sala y escenario, hay que agregar ahora otra dualidad no espacial, sino humana: el público que está en la sala, y los actores que están en el escenario.

La cosa empieza a complicarse un poco, y sabrosamente. Hasta ahora no hemos dicho sino impertérritas perogrulladas; no hemos dicho sino impertérritas perogrulladas cuando advertimos que esos hombres y mujeres que llamamos actores no son cualesquiera, sino unos hombres y unas mujeres, actores y actrices, que se caracterizan por una especialísima actividad, al paso que los hombres y mujeres que componen el público se caracterizan por una especialísima pasividad. En cuanto somos espectadores —público—, en comparación con lo que hacemos el resto del día, no hacemos nada o poco más: dejamos que nos hagan. Por ejemplo: que los actores nos hagan llorar o nos hagan reír. A lo que parece, el teatro es una extraña combinación de hiperactivos e hiperpasivos. Somos, como público, hiperpasivos, porque lo único que hacemos, mientras somos tal público, es sólo ver, y nada más. Me dirán ustedes que en el teatro también oímos. Pero muy pronto vamos a advertir que eso es secundario; porque lo que oímos en el teatro lo oímos como dicho por lo que vemos. El ver es, pues, nuestra primaria y mínima acción, nuestro único hacer en el teatro.

Con lo cual, a las dos dualidades anteriores, la espacial de sala y escenario; la humana, de público y actores, tenemos que agregar ahora una tercera: los actores están en la escena para ser vistos, y el público está en la sala para ver. Con esto hemos llegado a algo puramente funcional: el ver y el ser visto. Lo cual nos permite dar una segunda definición del teatro, un montaje más completo, y decir: El teatro es un edificio que tiene una forma orgánica, compuesto de dos órganos —sala y escena—, destinados y preparados para que en ella se ejerzan dos funciones opuestas y conexas: el ver y el hacerse ver.

Ahora podemos dar una visión que nos defienda de una obje-

ción que, desde luego, habrá nacido en las mentes de ustedes. Siempre habrán ustedes oído decir, desde la escuela, que el teatro es un género literario, uno de los tres grandes géneros literarios que la Preceptiva tradicional trata: épica, lírica y drama o dramaturgia —la obra teatral—. Pero si ustedes logran liberarse del aspecto mental que esta opinión tan decidida y repetida les impone y contemplan la realidad que ante sí tienen, cuando llegan al teatro, ¿no se quedan ustedes estupefactos? La obra literaria se compone sólo de palabras; es prosa o verso, y nada más. Pero el teatro no se compone sólo de palabras. Prosa y verso los hay en otros géneros literarios: en el poema, el discurso, la conversación, el recital de poesías, y nada de eso es teatro. La realidad teatral no puede llegar adecuadamente a nosotros, como la palabra, por la pura audición, sino que en el teatro, antes que oír, vemos: vemos a los actores moverse, gesticular; vemos sus disfraces; vemos las decoraciones. Todo esto indica que no es tan primariamente, tan fundamentalmente, el teatro un género literario; que más bien, y antes que eso, es el teatro un género visionario o espectacular.

Teatro es, por esencia, presencia y potencia, espectáculo, visión. Y nosotros, por eso, en él, nos llamamos espectadores. Y el vocablo griego «theatron» no significaba sino eso: mirador, miradero. La palabra, sin duda, tiene una función constructiva, y muy importante, en el teatro, pero es secundaria. El teatro-literatura podemos tranquilamente leerlo en nuestra casa, por la noche, en zapatillas, junto al fuego; pero el teatro es algo más. ¡No vaya a resultar que es algo esencial al teatro salir de nuestra casa e ir a él! Si el primer sentido, fuerte y vulgar, pero fecundísimamente ingenuo, de la palabra teatro era significar un edificio, el segundo sentido, también fuerte y vulgar, de teatro acaso sea que es algo adonde hay que ir; que es, pues, necesario salir de nuestra vida habitual e ir a lo otro. Ciertamente que también el circo y la corrida de toros son cosas a que «hay que ir». Sin embargo, pronto vamos a averiguar la diferencia entre estos dos espectáculos y el teatro. Claro es que, a fuer de espectáculos, son del mismo género

que el teatro y pertenecen a la misma y divertida familia. Digamos, pues: el circo y la corrida de toros son los primos del teatro. El circo sería su primo bizco; la corrida de toros, el primo atroz, el primo tuerto. Pero ya veremos luego cuál es la diferencia.

¿Pero qué es, puesto que el teatro es visión, lo que vemos en el escenario? Pues vemos esto, por ejemplo: vemos la sala de un castillo-palacio que se abre largamente sobre un parque, precisamente el parque de Elfinore, por el cual fluye, con marcha lenta y triste, un río en cuyas aguas reflejan sus follajes unos árboles —álamos, abedules y un sauce llorón que deja caer sus ramas—. (¿No es cierto, señores, que el sauce es un árbol que parece estar cansado de ser árbol?) Vemos, además, que una muchacha pálida, con hierbas y flores en los cabellos, en el traje, en las manos; que avanza con la mirada perdida en un punto de la gran lejanía, mirando sobre el horizonte, donde no se ven estrellas; una estrella, sin embargo, la más linda estrella, la estrella de la mañana. Es Ofelia, vehementemente cuidada, que va a bajar al río. (Bajar al río, ¿no será eufemismo de que el lenguaje chino se vale para significar la muerte?) Pero no, no vemos eso. ¿Es que hemos padecido por un instante una ilusión óptica, una alucinación? Porque lo que vemos son cortinas y telas pintadas: el río no es río, es pintura; los árboles no son árboles, son manchas de color; Ofelia no es Ofelia, es Mari-Carmen Díaz de Mendoza. ¿En qué quedamos? ¿Qué es lo que vemos, lo uno o lo otro? ¿Qué es lo que, en rigor, hallamos ahí, en el escenario, ante nosotros? Pues hallamos las dos cosas. Lo curioso es que no las hallamos como siendo dos cosas, sino como siendo una sola. Se nos presenta Mari-Carmen, que representa Ofelia. En el teatro, pues, las cosas y las personas se presentan como representando otras distintas de ellas. Este hecho, señores, es formidable. Este hecho trivialísimo, que acontece todos los días en todos los teatros del mundo, es tal vez, tal vez, la más extraña, la más extraordinaria aventura que al hombre acontece. ¿No es extraño, no es extraordinario, no es literalmente mágico que el hombre y la mujer ma-

drileños de hoy, en 1946, estén sentados en sus butacas y palcos y, al mismo tiempo, estén seis o siete siglos atrás, en la brumosa Dinamarca, viendo el parque del palacio de Hamlet y asistiendo a la marcha de esta lírica que es Ofelia, que avanza, con su paso sin peso, hacia la muerte? Si esto no es extraño, extraordinario y mágico, yo no sé qué cosa en el mundo esté más cerca de serlo.

Pero precisemos un poco más. Ahí está Mari-Carmen, que avanza con pie ciego por la escena. Pero lo sorprendente es que está sin estar. Está para hacerse desaparecer en cada instante a sí misma, diríamos como escamoteándose a sí misma y hacer que en el hueco de su primorosa corporeidad se aloje Ofelia.

En el palco escénico, en el teatro, las cosas, las personas, tienen la fuerza mágica, tienen la virtud de presentarnos otras cosas distintas de ellas. La realidad de una actriz, en cuanto que es actriz, consiste en negar su propia realidad y sustituirla por la del personaje que representa. Eso es representar: que el actor, que la presencia del actor no sirva para presentarse a sí mismo, sino para presentar otra cosa distinta de él. Mari-Carmen desaparece, tapada, cubierta por Ofelia, como las decoraciones desaparecen cubiertas y tapadas por el parque y por el río. Si en una ocasión así reflexionan ustedes y procuran descubrir lo que sienten, para responder a la pregunta anterior de qué es lo que vemos en el escenario, tendrán que responder así: Vemos primero, delante, Ofelia y el parque; después, y en segundo término, Mari-Carmen y unas telas pintarrajeadas.

De suerte que, en el teatro, lo que no es real, lo irreal, tiene la virtud extraña de hacer desaparecer, de exorcisar lo real, de dejar en lugar de todas estas realidades una magnífica irrealidad. En el teatro, pues, hallamos cosas —las decoraciones, las personas, los actores— que tienen el don de transparencia; porque la realidad allí parece como retirarse al fondo, al fin de dejar que pase, a través de ella, como al trasluz de ella, lo irreal. Tiene el don de transparencia y, como el vidrio, hace que transparezca a su través cosas distintas de ellas.

Ahora podemos generalizar lo advertido y decir: Hay en el mundo realidades que tienen el poder de presentarnos otras distintas de sí mismas. Estas realidades de tal condición se llaman imágenes. El cuadro, por ejemplo, es una realidad imagen. Tiene menos de un metro de largo y menos aún de alto, y, sin embargo, en él vemos un paisaje de varios kilómetros. ¿No es esto mágico? Aquel amplio trozo de tierra con sus montañas, con sus ciudades y sus riachuelos están allí como embrujados; en un metro —repito—, varios kilómetros, y en vez de una mancha de color, lo que hallamos ante nosotros es el Manzanares, la silueta de Madrid y el Guadarrama. La cosa cuadro, colgada en las paredes de nuestra casa, se está constantemente transformando en ciudad, en río, en serranía; es decir, que la imagen es la permanente metamorfosis y una prodigiosa transfiguración.

Pues bien: el palco escénico es también una imagen en este estricto sentido. Es portentosa metamorfosis y transfiguración, es la metáfora corporizada, la universal metáfora, la metáfora visible. Pero ¿han caído ustedes bien en la cuenta de qué es la metáfora? Tomemos un ejemplo, el más simple, el más viejo, el más elemental y sencillo, para que todo quede claro, y elijamos la más antigua imagen o metáfora en que el pobre enamorado dice de la mejilla de la mujer amada que es una rosa. ¿Qué quiere decir eso? «Ser» significa realidad. Pero ¿qué quiere decir el ser en la metáfora? ¿Qué quiere decir que una mejilla es una rosa? Preguntémonos, pues, con rigor: ¿Qué pasa cuando pasa una metáfora? Pues pasa esto: hay una mejilla real y hay una rosa real. Para que la mejilla se transforme en rosa es preciso que la mejilla deje efectivamente de ser real y mejilla, y la rosa deje efectivamente de ser rosa. Al metaforizar, al metamorfosear o transformar la mejilla en rosa, chocan las dos realidades, se anulan recíprocamente, se neutralizan, se desmaterializan—la metáfora viene a ser la bomba atómica mental—, y los resultados de la anulación de esas dos realidades son precisamente esa nueva maravillosa cosa que es la irrealidad. Haciendo chocar unas con otras realidades conseguimos producir esas maravillosas figuras de un mundo que no existe.

Para condensar la fealdad de la metáfora recordaré a ustedes, por tomar otro ejemplo, la bellísima leyenda de Juan Ramón Jiménez cuando, hablando del mar, dice que «el mar es un cielo rebelde y caído».

Pues bien: la expresión más usada en la metáfora emplea el «como», y dice que la mejilla es «como» una rosa. El ser «como», el ser metafórico, es, pues, un como ser, un cuasi ser; pero el lenguaje tarda mucho en encontrar esta fórmula. Max Müller hace notar que en los más viejos poemas religiosos de la India la metáfora no se expresa todavía diciendo que una cosa es como otra, sino que se expresa por medio de la negación. Tenía yo, pues, alguna razón cuando antes decía que para que la irrealidad nazca es preciso que dos realidades choquen y se anulen. En efecto, Max Müller dice que cuando el poeta bélico quiere expresar que un hombre es fuerte como un león, dice: «Fortis, non leo». Fuerte, pero no león; es fuerte, pero no es un león. Cuando quiere expresar que un carácter es fuerte como una roca, dirá: «Durus, non rupus». Para decir que alguien es bueno como un padre, dice: «Bonus, non pater». Es decir, es bueno, pero no es padre.

Tal vez recuerden ustedes el delicioso cuento de Wells que se titula *El hombre que podía hacer milagros*. De noche, en una taberna, dos hombres cualesquiera, influídos por los pesados vapores de la cerveza, tratan latosamente sobre si hay o no hay milagros. El uno cree en ellos y el otro no. Y en cierto momento, el incrédulo exclama: «Eso es como si yo ahora digo que esa luz se apague y la luz se apagase»; y he aquí que apenas pronunciadas esas palabras, efectivamente la luz se apaga. Y desde aquel momento, lo que aquel hombre, no ya dice, sino piensa, sin querer formalmente decirlo, se verifica, se realiza. Los conflictos y aventuras que este poder, tan mágico como involuntario, le acarrean, constituyen la materia del cuento. Hacia el final un policía le persigue tan de cerca, que el pobre hombre piensa: ¿Por qué no ha de irse al diablo este policía? Y, en efecto, el policía se va al diablo. Pues bien: imaginen ustedes que algo parejo aconteciese al enamorado cuya imaginación no llegaba a más que a decir que la mejilla de la mu-

chacha amada es una rosa; por tanto, que de pronto aquella mejilla se convirtiese efectivamente en rosa... ¡Qué espanto! ¿No es cierto? El desventurado se angustiaría. El no había querido decir aquello; era una pura broma, era farsa. La metáfora es farsa.

Yo quisiera que ustedes consiguieran maravillarse, es decir, sorprenderse de un hecho tan trivial que pasa todos los días en el teatro: esa capacidad de presentarse ante nosotros por medio de lo real una perfecta irrealidad. El ser «como» es también la característica del teatro. El teatro es también metáfora visible y universal. Es preciso, por tanto, que el actor deje de ser la realidad que normalmente es y que el personaje que representa haya dejado de ser aquel que fué; que Hamlet, por ejemplo, no sea efectivamente lo que fué, para que ambas realidades, al anularse, dejen sólo la irrealidad, la pura fantasmagoría. Pero esta duplicidad, este ser a la vez realidad e irrealidad, es un elemento tan inestable, que en todos los momentos estamos expuestos a quedarnos con una sola de las dos cosas. El mal actor nos hace sufrir porque no logra convencernos de que él es Hamlet, sino que seguimos siempre viendo al desventurado Pérez o Martínez que le acontece ser. Viceversa. Las faltas de educación, entre otras causas, hacen que una porción de gentes ingenuas sean incapaces de percibir la broma, la irrealidad y la farsa que es el teatro. Todos recordamos cuando nuestra vieja criada, de origen campesino, fué al teatro por primera vez, y al referirnos sus impresiones había creído que era real cuanto en el teatro acontecía, y había querido avisar al actor para que se fuese porque si no le iban a matar. La metáfora, la fantasmagoría, puede, pues, solidificarse, concentrarse en alucinación, en ilusión óptica, a poco inestable que sea el alma.

Hay un ejemplo. Es hacia 1600. Gobierna a España el Rey Felipe III. Estamos en una aldea castellana por tierras de la Mancha y nos hallamos en la amplísima cocina de la venta. Está allí congregado casi todo el pueblo porque acaba de llegar Maese Pedro y va a hacer una representación en su retablo de fantoches. En una tenebrosa esquina o rincón del aposento se alza la figura de Don Quijote, larguirucha y escuálida y con una fiebre oculta

de intempestivo heroísmo en sus ojos. Las figuras del retablo representan cómo D. Gaiferos, caballero francés, primo de Roldán, vasallo de Carlos V, va a libertad a su esposa Melisendra, desde hace años prisionera en Zaragoza, que tienen los moros. Ya ha logrado su evasión; la lleva montada en su buen caballo, que galopa hacia Francia. Pero entonces los moros, que lo han advertido, acuden precipitadamente en tropel, y los persiguen tan de cerca, tan de cerca, que ya parece que no tienen salvación. Entonces Cervantes nos dice lo siguiente: «Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo, a Don Quijote parecióle ser bien dar ayuda a los que huían, y levantándose en pie, en voz alta dijo: «No »consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga super»chería alguna a tan famoso caballero y tan atrevido enamorado »como D. Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla! No sigáis ni »persigáis; si no, conmigo sois en batalla.» Y diciendo y haciendo, ya saben ustedes lo que hizo. Mas he aquí que, pasado el momento de frenesí, Maese Pedro muestra, lloroso, a Don Quijote los daños que ha causado su heroísmo, y le hace ver derribados en el suelo los pedazos y añicos que quedan de sus muñecos, víctimas de la alucinación de su espada. Y entonces Don Quijote, con ese tono sosegado y esa habitual solemnidad que suelen emplear en su decir todos los hombres empujados por el destino, exclama así: «Ahora acabo de creer yo—dijo a este punto Don Quijote—lo que otras muchas veces he creído: que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de mis ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren. Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció que todo lo que aquí ha pasado pasaba al pie de la letra: que D. Gaiferos era D. Gaiferos, que Melisendra era Melisendra, que Masilio era Masilio, y Carlo Magno, Carlo Magno. Por eso se me alteró la pólvora, y por cumplir con mi profesión de Caballero andante, quise dar ayuda a los que huían, y con este propósito hice lo que habéis visto. Si me ha salido al revés, no es culpa mía, sino de los malos que me persiguen. Y con todo esto, de esto, aunque no ha procedido de malicia, quiero yo mismo con-

denarme en costas. Vea Maese Pedro lo que quiere por las figuras deshechas, que yo me ofrezco a pagar luego en buena y corriente moneda castellana.»

Aquí vemos, señores, cómo funciona aquella primera dualidad que hallamos en el espacio interior del teatro: la sala donde el público, nosotros, conservamos, al fin y al cabo, nuestra realidad, y el escenario, que es un mundo imaginario y de fantasmagoría. Entre los dos espacios hay una diferencia de densidad, de presión, de realidad, y, como acontece con la atmósfera que efectivamente respiramos, se produce una corriente de aire que va desde donde hay una mayor presión a donde hay menos. Esa corriente de aire se va al escenario, a la boca del escenario, la cual es frontera de dos mundos y aspira la realidad del público, y como la succiona, la hace irrealidad. Es la divisoria de la realidad y de la fantasmagoría. Y a poco inestable que sea nuestra alma, corre el riesgo de pasar al escenario y dejar de ser público. Porque eso es lo que acontece a Don Quijote. Ha visto, como él asegura, que para él lo real era que efectivamente los moros perseguían a los auténticos D. Gaiferos y Melisendra; pero son los encantadores quienes les han convertido en la ficción que son los muñecos. Allá va, tras la mágica cola blanca de un caballito de cartón, el alma incandescente de Don Quijote, y tras de su alma toda va su cuerpo, y con su cuerpo el brazo, y con su brazo el heroísmo, absurdo, pero auténtico y tajante, de su espada.

Janet y otros psicólogos, que, como casi todos los pensadores franceses del siglo pasado, salvo excepciones gloriosas, eran poco perspicaces, y cuya influencia ha gravitado sobre el infortunio intelectual de nuestro país, sostenía la doctrina de que estas locuras consisten en la pérdida del sentido real, lo cual a mí me parece una tontería, porque se ve claro que esas menguas y anomalías mentales lo que revelan es la pérdida o incapacidad del sentido para lo irreal; porque, así como para ver un objeto a cierta distancia los músculos oculares tienen que trabajar sobre el globo del ojo para lograr lo que se llama acomodación, así la imaginación

debe acomodarse para percibir ese mundo irreal, imaginario y fantasmagórico.

Ahora bien: esto quiere decir que ha venido a condensarse y concentrarse toda la enorme realidad humana, riquísima, multiforme, que ha sido la historia entera del teatro, en un solo punto, que viene a ser la víscera y raíz del teatro: la farsa. Es curioso advertir que la farsa existe desde que existe el hombre. Antes de que hubiese lo que nosotros llamamos propiamente teatro, en milenios, en la profunda humanidad primitiva, existía ya otra forma de farsa, que podríamos considerar como el preteatro o la prehistoria del teatro. No voy a entrar a describirlo porque sería muy largo. Sólo advertiré, porque es demasiado poco conocido, aunque es de sobra importante, que junto al hacha de silex sin pulimentar—por tanto, primer instrumento humano—está ya la danza pantonímica y la máscara. En la cueva de Altamira, junto a los bisontes, se halla el hombre enmascarado. La máscara es, pues, hermana de la piedra sin pulimentar. Ese hombre paleolítico del primero de que tenemos alguna vislumbre, resulta que era estas dos cosas: cazador y farsante. «De casta le viene al galgo...»

Ahora bien: ¿no es simpática, y por tanto de atrayente apasionamiento, esa extrañísima realidad que es la farsa, y que al venir a ser un hecho de los más permanentes de la Historia quiere decirse que es una dimensión imprescindible de la vida humana; que la vida humana, por tanto, no es, no puede ser exclusivamente seriedad, sino que es, que tiene que ser inexcusablemente, a ratos, por veces, broma y farsa; por tanto, que el teatro es, por eso, una realidad histórica de tanta importancia, y que el hecho de que lo haya no es una contingencia, no es un eventual accidente? Todo eso merece la pena de que lo contemplemos con alguna atención. Lo que pasa es que el tiempo, que es campeón de todas las carreras, me ha ganado este «cross-country» y no me deja margen para desarrollar con el debido decoro la parte que queda por examinar.

Porque es de verdad sorprendente que encima de todas las necesidades que al hombre vienen impuestas añada esta: la necesidad de ser farseado, diríamos, de recibir dentro de sí la farsa y,

por ello, de ser farsante, de ser actor o ser histrión. ¿Cómo es esto? Porque todo el resto de nuestra vida es lo más contrario a la farsa que cabe imaginar; es constante, abrumadora seriedad. Somos vida, señores; nuestra vida, cada cual la suya. No tengo ahora más remedio que emplear las expresiones que describen mejor, a mi juicio, el fenómeno radical de la vida, y que ya otra vez he empleado. Estas expresiones, aunque tomadas del lenguaje más coloquial, tienen el valor de términos eternos, y sería frívolo querer andar variándolas de día en día. Digo, pues, señores, que somos vida; nuestra vida, cada cual la suya. Y eso que somos, la «vida», no nos la hemos dado a nosotros, sino que, por el contrario, nos encontramos ya sumergidos en ella justamente cuando nos encontramos con nosotros mismos. Vivir es tener que ser, tener que existir en un orden premeditado que llamamos el mundo, y ese mundo es siempre este mundo de ahora. En este mundo de ahora gozamos de una cierta dosis de libertad para ir y venir. Pero no podemos elegir previamente el mundo en que vamos a vivir. Este nos es impuesto con los rasgos y componentes inexorables que tiene, y, en vista de como es, no tenemos más remedio que arreglarnos para ser, para existir, para vivir. Y por eso desde mi primer libro, en 1914—llamé a ese libro *La circunstancia*—dije: «Vivir es tener que ser en vista de unas circunstancias determinadísimas: aquí y ahora. Ello nos obliga, instante tras instante, a estar siempre haciendo algo para subsistir, y todavía si eso que tenemos que hacer nos fuese dado resuelto, la tarea que es vivir sería menos penosa; porque la vida, señores, no está ahí como una cosa, sino que es siempre algo que hay que hacer, es tarea.» Por eso tenemos que estar en cada instante haciendo algo. Repito que si nos fuese dado resuelto lo que en cada instante tenemos que hacer, sería menos trabajosa la vida. Pero no hay tal. En cada instante se abren ante nosotros diversas posibilidades de hacer, y no tenemos más remedio que elegir una bajo nuestra exclusiva e intransferible responsabilidad.

Cuando dentro de unos minutos salgan del Ateneo a la calle, no tendrán más remedio, quieran o no, que decidir por sí y ante sí

en qué dirección han de dar el primer paso que den. Como dice el viejísimo libro indio: «Donde quiera que el hombre pone la planta, pisa siempre un sendero.» Todo punto del espacio y todo instrumento del tiempo se convierte para el hombre en encrucijada, en cruce de caminos, ante los cuales vacila y titubea. La vida, por eso, es pesadumbre y es un no saber qué hacer; mas, por lo mismo, se tiene que decidir en cada instante lo que vamos a hacer en el siguiente. Esto da a la vida ese carácter grave, serio; grave, porque tiene peso, porque, como tenemos que decidir con nuestra intransferible responsabilidad lo que va a ser, lo que vamos a hacer en el instante siguiente, es como si tuviéramos que llevar la vida a pulso. Y por eso la vida pesa. Y por eso la vida está llena de pesadumbre. En todo instante estamos obligados a hacer. De aquí vienen los innumerables haceres del hombre. La vida, señores, da mucho que hacer. El hombre hace su cometido, hace cosas, hace su oficio, hace visita de médico, hace ciencia y paciencia, que es esperar, y esto es hacer tiempo; hace obras de caridad, hace que hace y hace así ilusiones. La vida es un puro quehacer. Mas, por eso, a una criatura de esta condición, al hombre para quien «ser» es seriedad, esfuerzo, responsabilidad, fatiga y pesadumbre, le es inexcusable tener algún descanso. ¿Descanso de qué? ¡De qué va a ser! De vivir. De estar en la realidad. De aquí que el hombre de cuando en cuando necesite tomarse, traerse de su vida en el mundo en que vive, de estar prisionero perpetuamente en las circunstancias donde se encuentra, traerse hacia otro mundo, y este traerse de su vida real a otra vida es distraerse. Esto es la distracción. Necesita parejamente el hombre volverse su ser, verterlo de este mundo en algún otro mundo para descansar del primero. Y este volverse, esta versión de su vida real a una vida irreal, es la diversión. Por eso la diversión, la distracción, es una dimensión radical, imprescindible, de la vida del hombre. El hombre necesita de cuando en cuando distraerse, irse de un mundo a otro. Mas para que esto sea posible es menester que ese otro mundo lo haya. Y el otro mundo de la Religión, ¿negarán ustedes que no sirve para el caso? Porque para irse al otro mundo de la Religión, lo prime-

ro que hace falta es morirse, y aquí se trata de irse en vida a otro mundo. Pero si ese otro mundo es también una realidad, por muy otro que sea será también realidad; por tanto, contorno impuesto, precisión de las circunstancias. Para que haya un mundo al que merezca la pena de irse, lo primero que hace falta es que ese mundo sea irreal, sea un mundo que no exista. Entonces sí merece la pena de ser en él, de estar en él; porque eso sí que sería suspender de verdad nuestra vida, descargarse de su responsabilidad, sentirse etéreo, aéreo, invulnerable, irresponsable, inexistente.

Esto nos revela que la diversión es algo más importante de lo que suele creerse. No es frívolo divertirse; lo frívolo es creer que no hay que divertirse. Lo que no tiene sentido es querer hacer que la vida toda sea puro divertimiento y mera distracción, porque entonces no hay en qué divertirse.

Noten ustedes que la idea de diversión supone dos términos. Hay un término *a quo* y otro término *ad cuem*: aquello con que nos divertimos y aquello de que nos divertimos. Pero ello es que la farsa nos parece ahora una dimensión esencial de la cultura, y por eso vemos, nos parece ahora tan natural, que a todas sus otras acciones, ocupaciones y haceres, añada el hombre este extrañísimo hacer, esta rara ocupación que consiste en dejar de hacer todo lo demás que hacemos en serio. Este hacer, esta ocupación que nos liberta de los demás, es el juego. Jugar es dejar de hacer lo que hacemos habitualmente en serio, y el juego es la creación más propia del hombre. Por eso no es extraño que el más grande creador y disciplinador de cultura que ha existido, Platón, ateniense, allá en sus últimos años juegue con el vocablo, con la palabra que en griego dice cultura—«paideia»—y la que dice juego y farsa—«paidia»—, y asegure, con irónica exageración, que la vida humana toda no es sino un juego. Y diga, en última instancia y literalmente, que eso que la vida humana tiene de juego es lo mejor que tiene la vida. Y luego, el juego, con sus reglas—no hay juego sin reglas—, crea un mundo que no existe. Por eso el teatro, ¿qué es sino una manifestación del juego? Porque al ser una dimensión radical de la cultura, ha creado infinitas formas, diversas formas

de distracción y divertimiento, las cuales están graduadas de mayor a menor rango y perfección. El juego, el «whist», por ejemplo, anula la feminidad en las mujeres de nuestro tiempo (sea dicho en deshonor de otros juegos). Las más perfectas formas son las Bellas Artes; y digo que son las más perfectas formas de evasión y de escape de nuestra vida, no porque quiera hacer un homenaje convencional, no porque vaya a caer en lo que llamé beatería cultural, no porque esté dispuesto a ponerme de rodillas por muy arte y bellas que sean, sino porque, efectivamente, son aquellos modos más perfectos con que cuenta el hombre para la radical evasión con que el hombre logra libertarse de su habitual vivir. Por eso son las Bellas Artes la cima de la cultura, que es broma, que es farsa, que es juego.

Pues bien: la cima de esa cima, el modo de divino escapismo más perfecto que ha logrado el hombre, ha sido el teatro. Y me refiero, claro está, a esas épocas a las que antes aludía cuando, por coincidir con su sensibilidad la escena, el actor y el poeta lograron, como lograron generaciones y generaciones durante muchos años de su vida, eso que es la máxima expresión de todo ser humano: ser felices.

Aquí tienen ustedes, en simple visión, el esquema del teatro español. Nos ha llevado de la mano para descubrir cómo el teatro es la gran creación de irrealidades, la gran producción de fantasmagorías. Pero este esquema nos ha podido definir lo que es la farsa. Esta es la realización de las irrealidades. Nos ha puesto en la pista para averiguar por qué el hombre necesita ser farseado y por ello ser farsante. Si el hombre actor se transforma en Hamlet, el hombre espectador se metamorfosea en conviviente con Hamlet, asiste a su vida. Así, pues, también el público es un farsante, participa de un mundo que no existe, sale de su esfera habitual para ser un ser excepcional, imaginario, y en este sentido la sala y el teatro entero han resultado ser fantasmagóricos. Y así, señores, sucesivamente. Por hoy, de lo que se trataba era de continuar, continuar...

OSCAR WILDE, ESCRITOR
(1856-1900)

Por WILLIAM GAUNT

El instinto teatral de Oscar Wilde, no sólo produjo sus brillantes comedias de 1890, *El abanico de Lady Windermere, Un marido ideal* y *La importancia de llamarse Ernesto*, etc., sino que prevaleció toda su vida.

Durante toda ella no fué estimado lo que debiera en su patria, aunque sí lo fué en el extranjero. Hoy, que se han olvidado ya sus debilidades, su fama como escritor está bien cimentada.

Oscar Wilde es famoso como autor dramático, escritor de epigramas, fabulista, poeta y crítico de arte. Su genio dramático fué, probablemente, su cualidad más estimable. Como compositor de comedias urbanas y artificiosas puede ser comparado con Congrave y Sheridan. Después de un período de boiçot e indiferencia por su producción literaria, vuelve a ser estimado, se desempolvan sus comedias y se representan de nuevo, con la particularidad de que sus rasgos de ingenio no han perdido con el tiempo su brillo original. Los auditorios de hoy quedan sorprendidos y tentados a reír con la misma espontaneidad que los de fines de siglo.

Su sentido dramático apareció en su vida tanto como en su obra. En aquélla desempeñó varios papeles. Su serie de posturas, que

tanto divirtieron y a la vez indignaron a sus conciudadanos, fueron las de un hombre que nunca perdía su sentido de la escena. En primer lugar, el espiritual y agudo esteta; luego, el conspicuo cosmopolita; finalmente, el actor de tragedia.

Sus primeras funciones como «esteta» fueron las de un joven que no ha encontrado aún su camino. En efecto, su esteticismo, que empezó a desarrollarse en 1870 y alcanzó su climax en 1880, fué en sí una cosa confusa. Coordinó o intentó coordinar diversos fines.

Cuando Wilde, brillante alumno de estudios clásicos del Trinity College, de Dublín, fué al Magdalen College, Oxford, en 1874, se encontró con dos maestros de ideas contradictorias. John Ruskin, el profesor de Slade, predicaba aquella clase de socialismo que William Morris trataba de poner en práctica. El fin de ambos era hacer de la belleza una parte necesaria de la vida social. Como la mayor parte de los graduados menores que asistían a las lecciones de Ruskin, Wilde se impresionó por la vehemencia del evangelio del profesor.

Por otra parte, Walter Pater mostraba una preocupación más egoísta por una «completa y perfecta experiencia». Influído por el movimiento del «arte por el arte» que venía de Europa, Pater decía que la belleza nada tiene que ver con las necesidades de la sociedad y que aquélla era una cosa remota de la vida diaria.

Wilde no parece haber sido más capaz que sus condiscípulos para distinguir entre el pensamiento de Pater y el de Ruskin. Se puso en adoración ante Pater. También llenó de tierra la carretilla del profesor de Slade durante aquellas famosas reparaciones del camino de Hinksey, por medio de lo cual intentaba Ruskin impresionar a los hombres del colegio de la dignidad y belleza del trabajo.

Así, habiendo ganado el premio Newdigate de poesía inglesa y licendiádose brillantemente, Wilde se estableció como «Profesor de Estética», con unas disponibilidades que dan un curioso análisis. El sentido de su importante misión le había obtenido de Ruskin y Morris. Aparentaba una expresión de vaguedad soñadora y hablaba con una entonación de voz aflautada, tomada de Pater. Su pasión por los lirios y los girasoles deriva del lema de Ruskin y de los pre-

rafaelistas: «La verdad de la Naturaleza». Su chaqueta de terciopelo y sus pantalones bombachos, con los cuales escandalizaba a una nación de «pantalón largo», fueron otro aspecto de su protesta contra la fealdad victoriana.

Las conferencias que dió con tanto éxito en Gran Bretaña y América ofrecen escasos testimonios para juzgar de sus resultados. La sensación que causaron fué debida no tanto a las ideas como a la personalidad del conferenciante. Tanto a Pater como a Swinburne y Rossetti parecieron una parodia de sus propias ideas. Este aire de parodia se intensificó por las caricaturas y dibujos satíricos con que George du Maurier atacaba a Wilde y al *esteticismo* en general en *Punch*; y aún más por la identificación de Wilde con el personaje de una ópera cómico-burlesca de Gilbert que se representó en aquellos días con el nombre de *Pacience*, en la cual se ridiculizaba todo lo que oliese a espiritual.

Cuando, de vuelta de esta sensacional excursión a América, Wilde visitó París, pasó a una nueva fase de sus ideas, así como cambió en apariencia y conducta. Quizá fué Whistler, con su ingenio mordaz, quien le desanimó de nuevos «pronunciamientos» en arte y decoración. Whistler hizo lo posible por apartar a este aficionado universitario de cualquier extravagancia. Y Wilde planteó la cuestión de la belleza visual. Expresó su creencia en la supremacía de la Literatura. Se metió de lleno en el espíritu de la vida literaria de París, y particularmente el movimiento «decadentista», tan fuertemente marcado en el 80. Vestía ahora como un «dandy» de los bulevares; llevaba un bastón de caña con puño de marfil en vez de un lirio; bebía absenta y fumaba cigarrillos perfumados, muy lejos del estilo medieval.

En alguna manera volvió a los principios estéticos que Pater le había inculcado. Baudelaire, que, con Gautier, había definido la teoría del «arte por el arte», fué el inspirador de los «decadentistas». Profesaban aversión a la Naturaleza. Hicieron un culto de lo artificial, tanto en estilo como en pensamiento. Hacían del pecado una clase de misticismo. Así, Huysmans, en su obra *A Rebours*, describe un héroe cuya vida estaba dedicada a la busca de sensaciones,

exquisito, exótico, mórbido, perverso. Era un manjar más fuerte que la *Rénaissance*, de Pater, y causó una gran impresión en Wilde.

Lo que tiene *El retrato de Dorian Gray*, de *A. Rebours*, es obvio. Contiene una apreciable descripción de aquel «libro venenoso». Relata un apetito semejante por las sensaciones. La influencia en estilo de la literatura francesa aparece en muchos pasajes, cuidadosamente concebidos como «poemas en prosa».

También París aguzó sus dotes para el epigrama y la paradoja, ya ejercidas en varios duelos de palabras con el mordaz Whistler. Si la sabiduría proverbial era natural, y el arte opuesto a la naturaleza, entonces era posible convertir la sabiduría en arte por la inversión de una frase, la sustitución de una palabra por otra opuesta. Así Wilde molestó a los carentes de humor con observaciones tales como: «Nada triunfa como los excesos.»

Repentinamente se reveló como comediógrafo a fines de siglo (primero, con *El abanico de Lady Windermere*, en 1892), y otra vez cambió de rumbo. No había ahora nada de la espiritualidad que caracterizó sus primeras producciones, y tampoco aquel deliberado propósito de alcanzar el arte que tan claro aparece en su *Salomé*. En vez de esto, demostraba un inmenso buen humor, un alegre optimismo, con un dominio natural de las palabras, por muy artificioso que fuera su sentido, y un instinto del teatro que le ayudó con tanto éxito a dramatizar. Presentan sus comedias los flacos de la sociedad inglesa con aquel gusto por sus absurdos y ausencia del deseo de corregirlos que se observa tan a menudo en los autores irlandeses de hoy. *La importancia de llamarse Ernesto* ha sido calificada como una de las mejores comedias desde el tiempo de Sheridan..., siendo la otra *Arms and the Man*, de Bernard Shaw. Ambas se compusieron en un intervalo de un año, y es interesante recordar que Bernard Shaw nació dos años antes que Wilde (que murió en 1900, murmurando que vivir en la nueva centuria sería más de lo que el público inglés podría resistir). Su proceso y sentencia a dos años de prisión, que virtualmente cerró su carrera cuando alcanzaba su más

alta cima y le obligó a acabar sus días en un exilio miserable, ha impedido que veamos su obra con la perspectiva adecuada. Los críticos, desde Carlos Lamb a Benedetto Croce, han señalado que la moralidad de una obra de arte no puede ser llevada a los tribunales. Sin embargo, en el juicio se hicieron toda clase de esfuerzos para confundir la moralidad de la obra con la del autor.

Aunque Wilde no quiso alegar en su defensa que su obra se adaptaba a los modelos de la clase media, nunca fué ésta indecente ni repelente. Como Pater señalaba, *El retrato de Dorian Gray* tiene una moral (era, según Wilde mismo, lo peor que podía decirse del libro). Su tensión dramática no tiene la siniestra intensidad del libro de Huysman *A Rebours*. La obra de Wilde impresiona por su alegre libertad más que por cualquier oscura intención. La cosa más siniestra que escribió y uno de sus mejores poemas, fué *La casa de Harlot*, en la cual pinta a un personaje vicioso y grotesco, como el de Aubrey Beardsley. Pero la mayor parte de su obra es limpia de corazón.

Atacado en su tiempo por su moral sexual, Wilde ha sido censurado en el nuestro por separar el arte del bien público. Durante la representación en Moscú de una de sus obras, los críticos soviéticos no se recataron de expresar sus protestas por unos personajes frívolos y ociosos que se divertían a expensas de las «clases más bajas» sin que el autor expresase su disgusto. Hoy mimo, su espíritu literario, alegre y ligero, es una limitación a la indebida solemnidad de la virtud.

Como Byron, y a causa de su lucha contra los prejuicios de la sociedad inglesa, ha sido muy apreciado fuera de Inglaterra, quizá por exceso tanto como por defecto en su patria. Brillaron entre sus contemporáneos Rudyard Kipling, Thomas Hardy y Henry James, los cuales, en cierto sentido, fueron más grandes que él. Bien es verdad que Wilde no pudo brillar después de puesto en libertad, en una vena más sombría a que parecía llamado por las circunstancias, salvo en *The Ballad of Reading Gaol*, que puede ser justamente calificada de obra clásica. Su vida fué más trágica que sus obras.

Algo en las restricciones de la época victoriana tenía que terminar en crisis, y la desgracia de Wilde fué que su debilidad (quizá también su brillo) le designó como mártir de la ocasión. A medida que su recuerdo se va perdiendo, su posición como escritor va siendo más segura. No fué tanto un grande hombre que escribía libros, como un Dickens o Tolstoi, como un artista de la palabra, y la distinción entre ambos términos ha sido claramente hecha por Pater, su maestro, que reconoció las limitaciones y el valor del arte en sí mismo.

ELOGIO DE LA INVENCION Y DIATRIBA DEL ECO, *o sea,* EL FARSANTE IMPROVISADOR

Por VÍCTOR ESPINÓS
De la Real Academia de Bellas Artes

No van por cuenta nuestra ni el elogio ni la diatriba. Se trata de establecer una primacía. ¿Es mejor y de más quilates el arte del repetidor de creaciones literarias ajenas, que eso es el cómico que ahora nos conmueve o nos divierte, o el libre juego del farsante improvisador de escenas y diálogos, sobre el cañamazo—el guión, dicen los cinematografistas—que otro, a veces él, discurre para sujetar la atención y la emoción de los auditorios?

Tiene cierta actualidad el tema, puesto que se nos asegura que algunos famosos caricatos de la pantalla gozan del privilegio de inventar frente al público sus intervenciones dramáticas. Esto sería, en efecto, volver a una vieja práctica, que marca una de las etapas del arte dramático universal, situada en los albores de la comedia propiamente dicha, infantada en la farsa italiana, que pareció marcar la ruta hegemónica que había pronto de seguir la lírica dramática, la ópera, en suma, toscana asimismo. Arlequín, Pantatón, Colombina, Pierrot, etc., figuras populares representativas de ese momento, esparcieron por Europa sus ingeniosidades, sus picardías, su

arte, a veces pueril, granuja a veces, en el marco de la *Commedia*, sobre cuya decadencia había de alzar su trono la gloria molieresca, sin solución de continuidad, y a la que habían de contribuir representantes del ingenio oculto del autor, creador de la tramoya, mediante la exposición, el nudo y el desenlace consabidos.

En España, hasta hace muy poco, perduraban ciertas diversiones campesinas, de rústico aroma, conocidas por «juegos llanos», que llenaron de alegría fácil el ambiente de los zaguanes y patios cortijeros, especialmente en la comarca malagueña. Fueron famosos los «juegos llanos» de Alora, en que sobre sencillas, en ocasiones picantes, anécdotas, bordábanse diálogos cuajados de chiste plebeyo y gracia regional, que el mocerío cortijeril sabía improvisar entre el rasgueo de las guitarras y los ripios de los cantaores o el rebullir de las sevillanas y fandangos. Este arte no ascendió. Mantúvose en su propio marco, y a lo sumo fué utilizado en la dramática del Siglo de Oro, cuyas fuentes populares son, en ocasiones, tan visibles, sobre todo en algunos de sus gloriosos cultivadores: Lope, por ejemplo.

Fuera de España, y muy singularmente en Francia, la comedia improvisada tuvo auge tal, que constituyó el espectáculo favorito de la Corte, que con gran frecuencia honraba los coliseos a la moda, asistida de lo más granado de las clases que luego constituyen el *faubourg*.

Las compañías de origen italiano representaban, a través de los personajes clásicos de la *Commedia dell'Arte*, en el Hotel de Borgoña, las farsas arlequinescas, mezcladas con alardes circenses —*lazzi*—, con tal éxito, que alguno de esos cómicos sintiéronse impulsados a publicar reunidas tales farsas o sus fragmentos. El gran actor y director de comedias Evaristo Gherardi, a quien se llamó *Regiae italorum comoediae princeps*, fallecido a los treinta y tres años, realizó algunas de esas compilaciones, una de las cuales, bajo el título de *Teatro Italiano*, lo cual es bastante significativo, vió la luz en el año de 1721, en Amsterdam. Lo más curioso de la colección es el prólogo que a su labor antepuso Gherardi, y en el cual —y con esto volvemos a nuestro tema—se hace una calurosa defensa

de la improvisación escénica y se formula una agresiva diatriba contra los cómicos que podríamos llamar memoristas, y lo violento del ataque hace pensar que ya había comenzado Molière a triunfar sobre la vieja farsa italiana.

He aquí los argumentos de Evaristo Gherardi. «Los cómicos italianos—dice—no aprenden nada de memoria. Les basta conocer el asunto un momento antes de aparecer sobre el tablado. El éxito de las comedias depende en absoluto de los actores. Por ello son tan difíciles de sustituir, a diferencia de otros cómicos, que salen a decir lo más de prisa que pueden lo que otro escribió, y que cualquiera puede repetir. Estos son cómicos de nombre, inútiles como un brazo paralítico en un cuerpo humano, y que sigue llamándose brazo, sin embargo; carecen de arte y de naturalidad, a quienes no importa sino la taquilla y nada el mejor cumplimiento de su obligación de fingidor, que es el disimular que lo es.»

Y aún agrega: «Son como estudiantes que reiteran temblorosos una lección que han aprendido con visible fatiga. Son como el Eco, que no hablaría jamás si antes no hubiese hablado otro. Hay, pues, que componer a la par que se representa, porque lo contrario, esto es, fatigarse, fatigando al público, un repetir las mismas palabras en idénticas actitudes y acompañándolas de gestos invariables, no puede ser el ideal de un cómico perfecto.»

No obstante esta magnífica defensa, el farsante improvisador fué perdiendo prestigio, y un día la autoridad, so pretexto de terciar en peleas profesionales, que perturbaban la vida artística, prohibió en París las representaciones de comedia italiana, privando a los florentinos del título que se desprende de la lectura de la compilación de Evaristo Gherardi en su portada: «Colección general de todas las Comedias y Escenas Francesas representadas por los Cómicos italianos del Rey, durante el tiempo en que han permanecido al servicio de Su Majestad.»

Preguntemos de nuevo: ¿Es mejor y de más quilates el arte del repetidor de creaciones literarias ajenas, que eso es el cómico que ahora nos conmueve o nos divierte, o el libre—relativamente libre—juego del farsante improvisador?

En las afirmaciones de Gherardi hay, sin duda, una petición de principio, sin contar con el aspecto meramente profesional de su actitud frente al cómico memorista, *con el cual hay que partir los ingresos* de una campaña artística que, a su parecer, defienden más eficazmente los cómicos improvisadores, *que trabajan más y son infinitamente más necesarios* que aquellos otros inútiles, «carentes de espontaneidad y de arte propiamente dicho, y a los que una caprichosa protección, o una fortuna extraordinaria, sitúan entre las partes principales, sin razón y sin justicia».

Examinada la cuestión del modo objetivo que, sin duda, le estaba vedado al malogrado *italorum comoediae princeps*, averiguaremos que para que el cómico improvisador gane la atención y suscite la emoción de un auditorio, es preciso suponer en éste una incultura capaz de verse sorprendida y accesible a recursos seudoartísticos que sirvan suficientemente a un anecdotario que difícilmente puede llamarse repertorio, tal como entendemos esta palabra.

El ejemplo actual, antes aludido, de cierto bufón de la pantalla, es una demostración de la inferioridad de la improvisación escénica. Los *lazzi* se han refugiado en la pista del circo. En el escenario vence hoy el estudio de un tipo, el análisis de un personaje, el representante de una psicología concreta, cuyas reacciones no es hacedero esperar de la improvisación sin más base que el conocimiento inmediatamente previo de un asunto dramático, tal como Evaristo Gherardi nos lo pinta, y que, a lo sumo, evoca el reparto de papeles en un juego infantil, «a justicias y ladrones», por ejemplo. Algo más sería...

Pero en esotro divino reparto de papeles en la actividad artística, una cosa es la creación, la imaginación de conflictos, reacciones humanas, afectos, singularidades o colectivas psicologías, de cuyo conjunto nace todo un mundo irreal e inédito, y otra—nada despreciable, diga Gherardi lo que quiera—es captar las posibilidades de ese mundo para darle forma plástica verosímil, orgánica, en la que cada palabra tiene un significado espiritual y responde no sólo a la traducción de un concepto determinado, que le es propio, sino que ve transformado ese concepto por el matiz, el tono, el acento con

que el actor la pronuncia, la gesticulación con que la sirve, el mohín con que la subraya y aun la mirada con que la ilumina...

¿Es que no es bastante? El cerner del tiempo responde por nosotros.

HECHOS

La PRIMERA ASAMBLEA NACIONAL DE DIRECTORES DE COLEGIOS MAYORES UNIVERSITARIOS COMIENZA SUS TAREAS

En nombre del ministro de Educación Nacional, D. Pedro Rocamora pronuncia el discurso inaugural

A las doce de la mañana del día 24 de junio, y en el Ministerio de Educación Nacional, tuvo lugar la inauguración de la Primera Asamblea Nacional de Directores de Colegios Mayores Universitarios, presidida por el *Director General de Propaganda y Director del Colegio Mayor de la Universidad de Madrid, D. Pedro Rocamora*, en representación del Ministro de Educación Nacional.

En dicho acto estaban presentes, junto con los Directores de todos los Colegios Mayores Oficiales de España, los Directores generales del Departamento y el Secretario General de la Junta Constructora de la Ciudad Universitaria y Jefe de la Sección de Universidades del Ministerio, D. Carlos Sánchez del Río Peguero.

DISCURSO DE D. PEDRO ROCAMORA

El Director General de Propaganda da comienzo dando la bienvenida a los reunidos, tanto en nombre del Ministro como del Director General de Enseñanza Universitaria, Sr. Alcázar, que no podía asistir al acto por encontrarse ausente de Madrid.

«Una característica singular tiene esta reunión —subrayó el señor Rocamora—: la de que el Estado español está viviendo jorna-

das de la más fecunda vocación instauradora. Los Colegios Mayores han estado ligados a la historia del Siglo de Oro de nuestra Universidad. Hace apenas tres años fueron restablecidos por una Ley. Y en este breve período de tiempo se han convertido en auténtica y admirable realidad. Tal es el símbolo del espíritu creador de esta España en vigilia de oración y trabajo.

La misión educadora de la juventud —continuó diciendo el Director General de Propaganda— ha sido confiada a los Colegios Mayores. Forjar el alma de España, templar el carácter del hombre, prepararlo para la vida dándole aquellos instrumentos religiosos y morales que son esencia y raíz de la entera formación del individuo, es tarea que emocionadamente ha asumido el Colegio Mayor. Pero ante la tormenta del mundo exterior, ¿qué ideales, qué normas, qué ambiciones pueden plantearse en el ánimo de nuestra juventud? España tiene una predestinación hacia lo solitario. Cuando nos inmiscuimos en órbitas ajenas perdemos gracia, tradición y personalidad. Cuando, por el contrario, nos erguimos, en la soledad del mundo, sobre el cimiento secular de nuestra hidalguía incomprendida, hacemos honor a nuestra Historia. Que el mundo no entienda, o no quiera comprender a España es para nosotros garantía de que estamos en la ruta segura de la verdad.

Así, cuando el Oriente de Europa está a punto de adscribirse a la órbita del turco, nosotros oponemos el nombre de Lepanto. Cuando la Reforma está de moda en Centroeuropa, España reafirma su fidelidad a Trento. Y cuando un hijo de la Enciclopedia y de la Revolución francesa, pero con asombrosa genialidad imperial, como Napoleón, está a punto de dominar un continente, España ofrece al mundo el hecho heroico de Bailén. Habrá por eso que recibir con alegría inusitada los ramalazos de esa incomprensión exterior desatada contra España. La juventud universitaria de hoy lo entiende así, y en este sentido ve florecer en su corazón una fe española ardiente, fervorosa e ilusionada.

La responsabilidad del Colegio Mayor tiene por eso dimensiones históricas. El porvenir no es para los españoles una incógnita, sino una perspectiva segura y esperanzada. España es el país a

quien Dios distingue por sus mandatos providenciales. La presencia de Franco al frente de la Patria no es un azar político. Es una exigencia histórica de que el sentido de la libertad cristiana del hombre, la independencia de los pueblos y la paz y el bienestar de los Estados no pueden someterse al imperio de la fuerza, del número, del poderío o de la violencia.

La Universidad es hoy, más que nunca, escuela de la vida. Y los Colegios Mayores, hogares de la inteligencia y del espíritu. El universitario de hoy no es solamente un pensamiento apto para el profesionalismo o para la ciencia, sino, antes que nada, un gran valor humano puesto voluntariamente al servicio del ideal metafísico y de la realidad política de esta ejemplar hora española.

Que Dios os ilumine —terminó diciendo el Sr. Rocamora— para cumplir con celo y entusiasmo la tarea que, para cada uno de vosotros, represente esta reunión nacional. Y que, generosos en el esfuerzo que se nos pide, podamos, cuando nuestra propia conciencia nos lo exija o la Historia nos lo demande, decir, como el siervo fiel del Evangelio decía a su Señor: «Tú me diste cinco talentos, y he aquí que yo te devuelvo otros cinco.»

El Sr. Rocamora fué largamente aplaudido al finalizar su discurso. A continuación fueron distribuídas las ponencias por el Presidente, y acto seguido comenzó el estudio de las mismas.

AUMENTO DE MATRÍCULA EN LAS ESCUELAS DE PERITOS INDUSTRIALES Y ELEMENTAL DE TRABAJO

El número de Peritos que salen de la Escuela es inferior, sin embargo, al que la industria española requiere

DÍA a día van adquiriendo relieve e importancia los estudios de Peritos Industriales. Singularmente en Madrid, la afluencia de escolares a la Escuela de Peritos y a la Elemental de Trabajo es tal, que plantea el serio problema de local. En pocos años, ambos centros docentes han visto duplicada su matrícula. Porque es notoria la gran atracción que estas enseñanzas vienen ejerciendo entre nuestros escolares a medida que la nación se va industrializando.

Tales hechos acusan el planteamiento de varias cuestiones, recogidas por el actual Director del Centro, D. Emilio D'Ocón, en un artículo inserto en la Prensa diaria, del que entresacamos, por su importancia, algunos párrafos.

Historía el Sr. D'Ocón la instalación de las Escuelas, a raíz de la liberación de la capital, en el edificio del antiguo Instituto Nacional de Enseñanza Media «Quevedo», de la calle de la Flor Alta, número 8. Con esplendidez acudió el Ministerio docente a remediar, en parte, la deficiente y transitoria instalación.

«Con el transcurso del tiempo —escribe el Sr. D'Ocón— los talleres y laboratorios se han ido enriqueciendo con las aportaciones que el Ministerio de Educación Nacional ha concedido casi todos

los años para gastos de material y nuevas adquisiciones, y, así, en la actualidad, en lo que afecta a las instalaciones y material de que disponen ambas Escuelas, poco hay que desear. Pero en lo que se refiere al local, el número y capacidad de aulas y al espacio disponible para ampliar talleres y laboratorios, la situación se ha agravado enormemente al ir aumentando con gran rapidez la población escolar de ambos centros de enseñanza.

Esta situación, verdaderamente angustiosa, se comprenderá fácilmente a la vista de las siguientes cifras: la matrícula de la Escuela de Peritos, que en 1939-40 fué de 206 alumnos, es en el presente curso de 1945-46 de 829 alumnos; es decir, cuatro veces mayor. A esta matrícula hay que sumar la de los 600 alumnos de la Escuela Elemental, atendidos por los mismos profesores de la Escuela de Peritos en las horas de la tarde y de la noche.

En lo que se refiere a las enseñanzas de la Escuela Elemental del Trabajo, es de prever que esta angustiosa situación que la falta de espacio crea se acentuará progresivamente y con gran rapidez. Y no sólo por el crecimiento natural de la población escolar y por la mayor atracción que estas enseñanzas ejercen sobre el país a medida que la nación se va industrializando, sino también como consecuencia de la creación de nuevos centros de orientación profesional y preaprendizaje —verdaderos viveros de los que se nutre la matrícula de la Escuela Elemental del Trabajo—, y de los cuales el Ministerio de Educación Nacional proyecta establecer diez más en Madrid sobre los ya existentes, según reciente decreto. Es, por consiguiente, de gran urgencia la terminación de las obras del edificio en construcción en la antigua Ronda de Valencia, que, por su capacidad, podría dar albergue a una matrícula de unos dos mil alumnos, de esta Escuela Elemental, con los espaciosos talleres y laboratorios necesarios para la enseñanza. La cifra que se indica corresponde —dado el crecimiento de la matrícula en estos últimos años— a la que se alcanzará dentro de unos cinco años.»

Apunta después el Director del Centro una solución que implicaría, acaso, una reforma de la enseñanza:

«En cuanto a la Escuela de Peritos, cabría llevarla con la Es-

cuela Elemental, como está proyectado, al edificio en construcción citado; pero tal vez sería mejor solución llevarla a la Escuela de Ingenieros Industriales, eslabonando las enseñanzas con la de ésta, a fin de obtener una mayor economía en todas las disciplinas en que predominan los trabajos de laboratorio, de taller y de adiestramiento práctico de las técnicas que constituyen ambas profesiones.»

Ante la elevada cifra de matrícula oficial de ambos Centros, podría pensarse en un excedente de titulados que no encontrasen después acomodo. Tal posibilidad queda rechazada con la afirmación categórica del Sr. D'Ocón:

«Quizá sea de interés apuntar que, en Madrid, el número de Peritos que en la actualidad salen de la Escuela es algo inferior al que las necesidades de la industria requieren; hasta el punto que los alumnos de los últimos cursos se van colocando «como peritos» cuando aún no han terminado sus estudios. Revela esta situación que el crecimiento de la matrícula de la Escuela de Peritos, en estos últimos años, con ser tan grande, no es desproporcionado para las necesidades de la industria en la capital de España, y que, por consiguiente, existiendo demanda de Peritos, la matrícula no dejará de ir en aumento en los cursos próximos. Por otro lado, la preparación, cada vez más completa y extensa de los Peritos en una especialidad determinada —Mecánica, Química y Eléctrica—, desemboca en la necesidad de crear el grado de Ingenieros especialistas, grado que únicamente la Escuela Especial de Ingenieros Industriales podría otorgar, a base de unos estudios complementarios para los Peritos de cada especialidad, y que habrían de darse, naturalmente, en la propia Escuela de Ingenieros.»

EXPOSICIONES GOYESCAS

Se cumplen en el presente año los doscientos del nacimiento del gran maestro de la Pintura española y bien puede decirse que universal: Don Francisco de Goya y Lucientes. Por esta razón han sido muchas las conferencias que sobre él y su arte se han pronunciado en diversas tribunas españolas, así como numerosísimos los libros y artículos publicados en su torno en toda España.

Como contribución de mayor importancia —aun teniéndola grande las conferencias, los libros y los artículos—, queremos reseñar las cuatro exposiciones goyescas que actualmente se están celebrando en varios salones de la capital de España. Así, pues, vamos, en visita turística, a recorrerlos, dejando de lado toda apreciación crítica y haciendo tan sólo referencia periodística de lo que encierran.

La exposición goyesca que primero se abrió ha sido la organizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y cuyo primer realizador es el Sr. Sánchez Cantón, Subdirector del Museo del Prado.

En ella nos encontramos, en primer término, las planchas de cobre grabadas por Goya para *Los caprichos, Los proverbios, Los desastres de la guerra* y *La tauromaquia*. En vitrinas bien dispuestas figuran, junto a las planchas citadas, más de doscientos libros, fo-

lletos e incluso partituras musicales sobre el vivir del maestro y la grandeza de su obra.

Tarea muy larga es reseñar cumplidamente las obras que encierra esta exposición, en donde, junto a los libros de los españoles de ayer y de hoy, están los de infinidad de extranjeros, así, entre otros, los debidos a Daniel Catton, Jean Cassou, Julien Cain, Lord Derwent, Pierre Frederic, Tomás Harri, Valerian Von Loga, Agnes Morgan y tantos otros que escribieron fuera de España sobre el genial autor de *Las majas*.

Como punto de partida a una bibliografía goyesca que actualmente se está realizando, es, sin duda ninguna, excelente este catálogo, editado con sencillez por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Por su parte, la Biblioteca Nacional ha instalado en sus grandes salones de la planta principal una exposición de grabados y dibujos del maestro de Fuendetodos.

En ella figuran ciento ochenta grabados y dibujos, y en lugar de honor, todas las series originales de los aguafuertes de *Los caE* de honor, todas las series originales de los aguafuertes de *Los cates*, amén de infinidad de láminas y dibujos sueltos. En esta visita rápida no es el momento de entrar en la descripción y enumeración de cada una de estas joyas, que bien puede llamárselas así, aunque no queramos entrar en el terreno de la crítica. Para hacer la exposición más completa se ha añadido una sala de iconografía goyesca y otra de bibliografía, en la que figuran muy interesantes libros, antiguos y modernos, españoles y extranjeros. Para dejar fijada en el tiempo esta exposición, la Biblioteca Nacional ha editado un breve y primoroso catálogo, al que la Sra. D.ª Elena Páez ha puesto un interesante estudio sobre los tesoros que encierra la citada exposición.

En cuanto a los libros exhibidos, es la Biblioteca Nacional quien prepara un importante catálogo, no sólo de éstos, sino de otros existentes en bibliotecas oficiales y particulares españolas, así como de artículos de diarios y revistas. Es este católogo al que en líneas anteriores de este reportaje nos hemos ya referido.

El Patrimonio Nacional no ha querido tampoco restar al bicentenario de Goya su aportación y ha organizado en las habitaciones del Duque de Génova, del Palacio de Oriente, una exposición que no podemos menos de adjetivar como bellísima.

No es ésta puramente una exposición de cuadros de Goya, bien que en ella sus piezas más ricas sean los cuadros que del maestro se exhiben, y que son los retratos de Carlos IV en traje de cazador, uno, y en uniforme de Guardia de Corps, el otro; los de María Luisa con traje de corte, uno, y con mantilla, el otro, y aquellos otros dos cuadros maravillosos en que se nos muestra la fabricación de la pólvora, en uno, y de las balas en el otro.

A los lienzos goyescos se han unido cuadros de otros maestros contemporáneos del artista, y así vemos los de Parret, Alcázar, Houasse, Vicente López, Lorenzo Tiépolo, Giacomo Pavía, Maella y otros más, así como los tapices, de riquísimo colorido, que, sobre dibujos del genial artista español, bordó la Real Fábrica.

Toda la gran riqueza del Patrimonio Nacional se ha conjuntado en esta exposición, de la que ha sido propulsor principal el profesor Lafuente Ferrari, y en la que los muebles de la época, libros de aquellos días, esculturas e infinidad de documentos —destaquemos el nombramiento de Goya como pintor de Cámara— le han dado un aire de singular importancia, puesto, por otra parte, de relieve en un catálogo con infinidad de láminas y una minuciosa y detallada descripción de cuantos cuadros, objetos, libros y documentos figuran en esta exposición, que, por su contenido y su marco, está siendo una de las más importantes de las celebradas hace mucho tiempo.

De igual categoría es la que en el Museo de Arte Moderno se celebra, también en estos días, y que, bajo el título de Exposición de Retratos Ejemplares de los Siglos XVIII y XIX, reúne los más bellos de un gran número de museos y de las más importantes colecciones particulares madrileñas.

No vamos a hablar de los expositores de este certamen artístico, dedicado también a conmemorar el bicentenario del nacimiento de Goya, pero sí a citar a los artistas representados. Es el primero Goya,

con varios cuadros, entre otros el de la Tirana y el de la Condesa de Chinchón, y junto a él, Tiépolo, Vicente López, Mengs, Rodes, Lucas, Casado del Alisal, Palmaroli, Reynolds, Lawrence, Alenza, Federico de Madrazo, Esquivel, Wertmuller, Fortuny, Gutiérrez de la Vega, Romney, Remsay, Raimundo de Madrazo, De Craene, Ferrand y otros tantos de todos los países de Europa.

No es necesario, después del nombre de Don Francisco de Goya y de todos estos maestros, españoles y extranjeros, que junto a él figuran, resaltar el mérito de esta Exposición ejemplar, de la que queda como constancia un catálogo, realizado como aquélla, por el Director del Museo de Arte Moderno, D. Eduardo Llosent y Marañón.

Exposiciones goyescas, las reseñadas, que son la mejor cifra del ambiente espiritual de la España de hoy.

HOMENAJE AL DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE MODERNO

En la noche del domingo 14 de julio se celebró el anunciado homenaje en honor del Director del Museo Nacional de Arte Moderno, D. Eduardo Llosent y Marañón, por sus innumerables aciertos en la dirección de dicho Centro y el éxito personal que ha alcanzado últimamente con la organización de la espléndida exposición de Retratos Ejemplares de los siglos XVIII y XIX en conmemoración del bicentenario de Goya.

Ocuparon la presidencia en torno al homenajeado S. A. el Infante D. José Eugenio de Baviera; el Director general de Bellas Artes, Marqués de Lozoya; D. José María Alfaro, Vicepresidente de las Cortes Españolas y Presidente de la Asociación de la Prensa; D. Agustín Figueroa, en representación del Conde de Romanones, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Pilar Primo de Rivera; D. Francisco Javier Sánchez Cantón, Subdirector del Museo del Prado; el Conde de Polentinos, en representación de la Sociedad Española de Amigos del Arte; D. Mariano Rodríguez de Rivas, Director del Museo Romántico; D. Eduardo Marquina, por la Sociedad de Autores; D. Luis Gil Fillol, Vicepresidente del Patronato del Museo de Arte Moderno; D. Joaquín So-

rolla, Director del Museo Sorolla; Sr. Romero de Torres, Director del Museo de Córdoba; D. Julián Pemartín, Director del Instituto Nacional del Libro; D. Adriano del Valle, Director de *Primer Plano*; D. José Camón Aznar, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Central; D. Manuel Halcón, D. Manuel Augusto García Viñolas, D. Eusebio Oliver, y los académicos doña Mercedes Gaibrois de Ballesteros, D. Gregorio Marañón, Marqués de Moret, Conde de Casal, y las señoras de Llosent y Figueroa.

Don Adriano del Valle, Secretario de la Comisión organizadora del homenaje, leyó las numerosas adhesiones recibidas.

Don Manuel Augusto García Viñolas ofreció el acto con bellísimas palabras, y sucesivamente se expresaron en forma muy brillante D. Manuel Halcón, D. Eugenio Montes, D. José María Alfaro y el Marqués de Lozoya, que llevaba la representación del Ministro de Educación Nacional, y que hizo presente la complacencia del Ministerio de Educación y de la Dirección General de Bellas Artes por los aciertos obtenidos en su gestión al frente del Museo por don Eduardo Llosent y Marañón.

El homenajeado agradeció muy expresivamente el homenaje que se le dedicaba, dedicando grandes elogios al Ministro de Educación Nacional por la magnífica política de Museos que ha logrado inspirar y regir, haciendo votos por que esta política tuviese en un próximo futuro su natural consecuencia en una política que intensificase la protección oficial a los artistas españoles que han de contribuir al enriquecimiento de los Museos de mañana.

Al acto asistieron más de trescientas personas.

IMPOSICIÓN DE LA CRUZ DE ALFONSO X EL SABIO A D. FERNANDO FRESNO

EL MINISTRO DE EDUCACIÓN ESTUVO REPRESENTADO EN EL ACTO

En un restaurante céntrico se celebró el homenaje al insigne actor y caricaturista excepcional Fernando Fresno para premiar así una larga labor dedicada al arte y festejar el honor que le acaba de otorgar el Ministro de Educación Nacional al concederle la Encomienda con Placa de la Orden de Alfonso X el Sabio.

El acto fué presidido por el Director general de Propaganda, D. Pedro Rocamora, acompañado del Director general de Bellas Artes, Marqués de Lozoya; el Director de *Primer Plano,* D. Adriano del Valle; el Director de Cine, D. Manuel Augusto García Viñolas; el Presidente del Círculo de Escritores Cinematográficos, D. Fernando Viola; el Director del Museo Nacional de Arte Moderno, D. Eduardo Llosent y Marañón; el doctor Cifuentes y don Fernando José de Larra. Ocuparon puestos en la mesa presidencial la señora y la hija del agasajado.

Adriano del Valle leyó las adhesiones recibidas, entre las que figuraban las de D. José María Alfaro y D. Gabriel García Espina, Director general de Cinematografía y Teatro.

Ofreció el agasajo D. Fernando Viola. Con felicísima palabra, Manuel Augusto García Viñolas hizo una magnífica semblanza de

Fernando Fresno, al que previamente Felipe Sassone dedicó una bellísima crónica de la historia del dibujo y la caricatura española durante los últimos cincuenta años. Ambos fueron ovacionadísimos.

El Director general de Propaganda, en nombre del Ministro de Educación Nacional, le impuso la Encomienda con Placa de la Cruz de Alfonso X el Sabio, e hizo un cálido elogio de Fernando Fresno, maestro de la caricatura española contemporánea, hombre insigne y modesto entregado a un trabajo heroico y abnegado a todo lo largo de nuestro tiempo.

Fernando Fresno leyó unas cuartillas, en las que dedicó un entrañable recuerdo a los grandes periodistas españoles D. Torcuato Luca de Tena y D. José Rocamora.

VENTANA AL MUNDO

OXFORD Y CAMBRIDGE

UNIVERSIDADES DE ABOLENGO HISTÓRICO

A los partidarios incondicionales de las dos Universidades británicas más antiguas les agrada poner de relieve las diferencias que las distinguen; pero para el observador imparcial, lo más sorprendente son sus similitudes. Las normas generales de existencia y organización son prácticamente iguales, sin nada que se les asemeje en parte alguna del mundo.

Desde los primeros tiempos de su creación ha existido en Oxford y Cambridge una distinción entre la Universidad y el Colegio. La Universidad es el cuerpo administrativo, con un grupo de catedráticos, conferenciantes y examinadores, y la prerrogativa de otorgar títulos. La cabeza directora nominal es el «Chancellor» (Canciller), y el director ejecutivo, el «Vice Chancellor» (Vicecanciller). El cuerpo directivo se denomina en Oxford «Congregation», y «Senate» en Cambridge, y, bajo la presidencia del «Vice Chancellor», interviene en los asuntos escolares y de toda índole de la Universidad. Todos los miembros del cuerpo directivo son, a su vez, miembros de los colegios, eligiéndose el «Vice Chancellor» entre los directo-

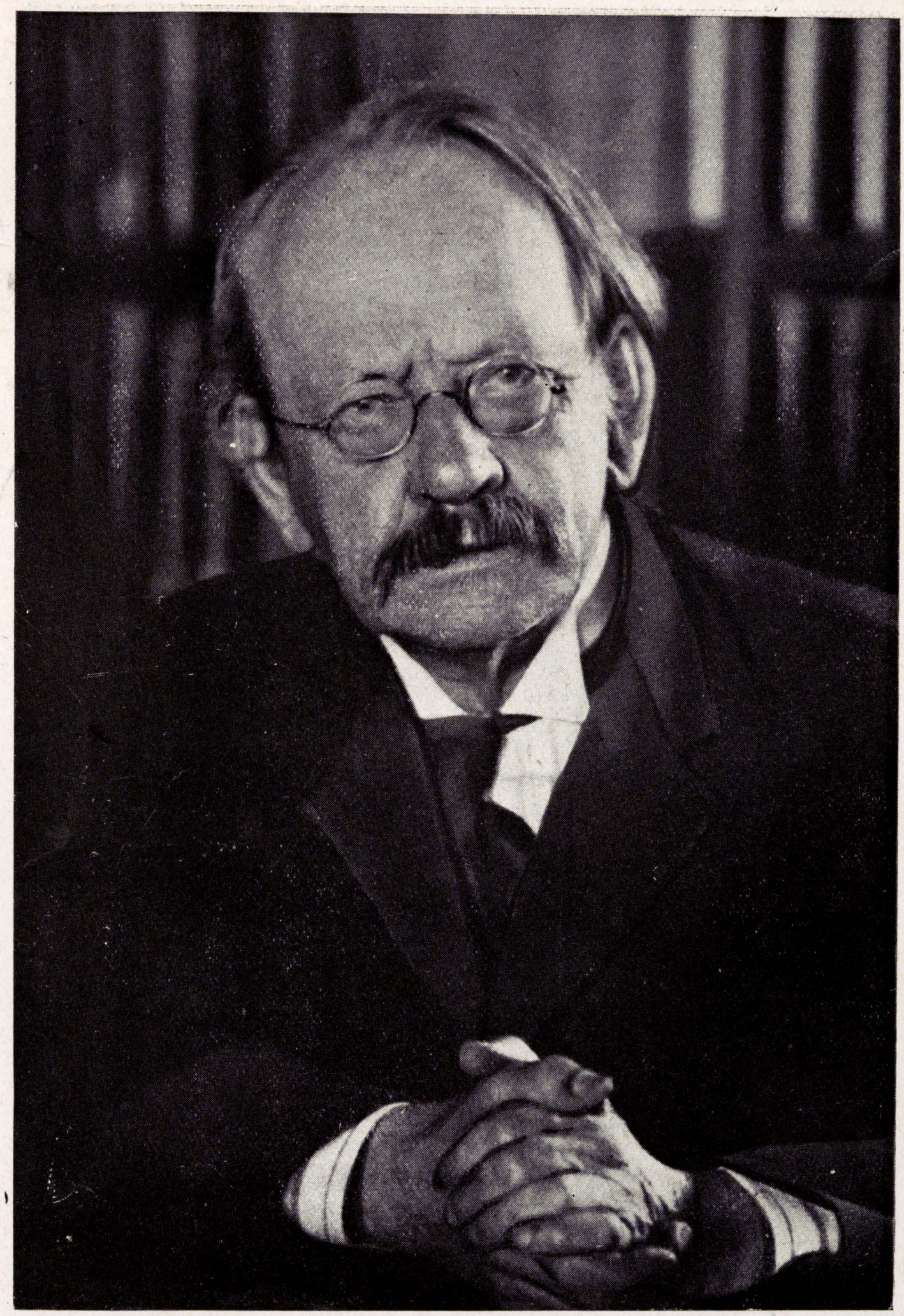
res de los colegios. Este es el lazo personal que une a la Universidad con las instituciones docentes que han crecido a su alrededor.

Los colegios son comunidades autónomas de profesores y estudiantes, dotados de hermosos edificios y otras propiedades. Cada colegio posee su propia plantilla de profesores (Fellows), conferenciantes (Lecturers) y tutores (Tutors), que completan la labor de los catedráticos de la Universidad. El director y los componentes de la citada plantilla gozan de autoridad suprema en el Colegio; pero se adaptan a las reglas disciplinarias y escolásticas de la Universidad.

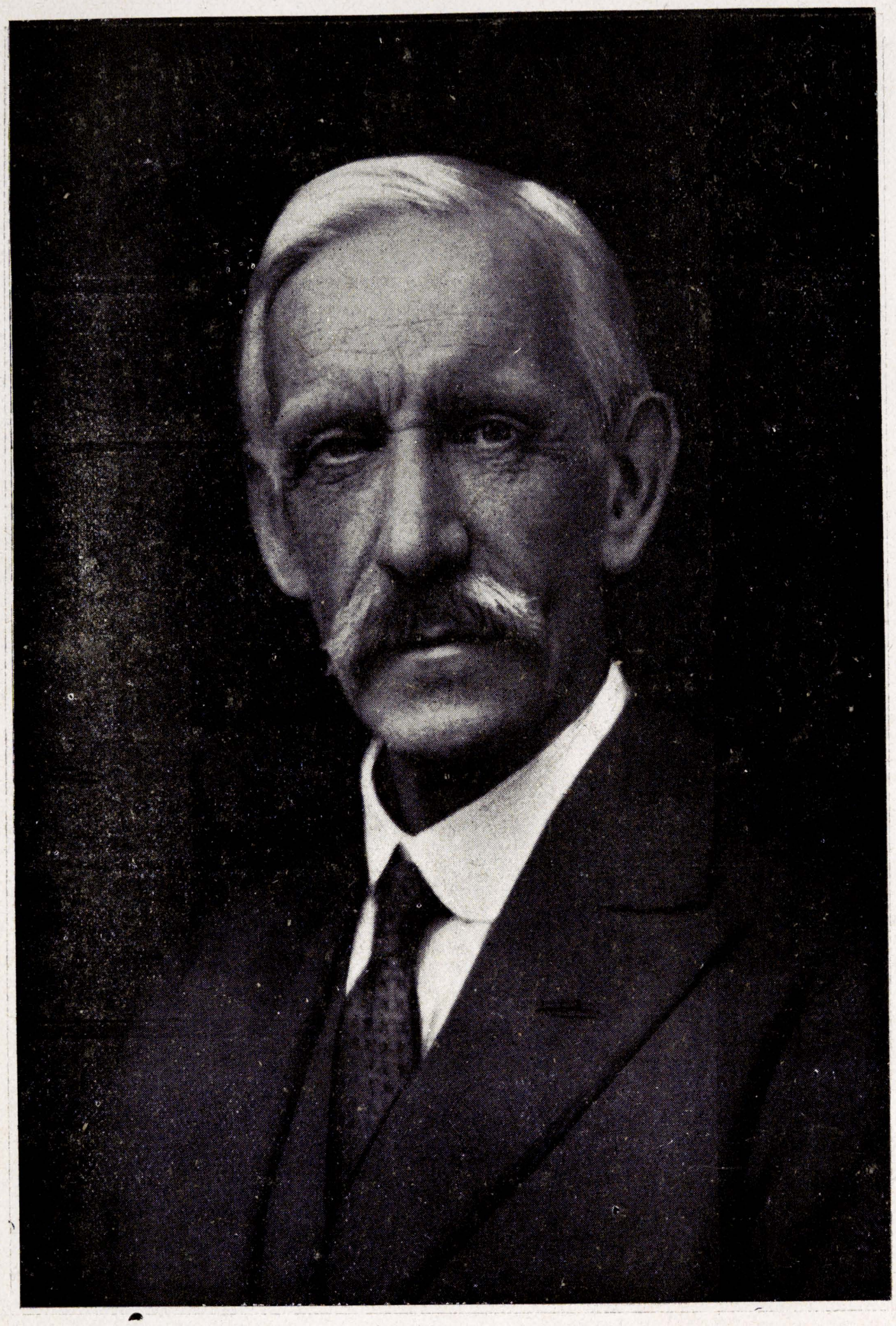
En los colegios se alojan tantos estudiantes como es posible, si bien siempre queda una parte de ellos que ha de instalarse fuera de su recinto, en residencias autorizadas. Los «Fellows», o profesores internos, que pertenecen a la plantilla de la institución, disponen de habitaciones dentro del colegio donde dan sus clases. Los estudiantes comen en el «hall» del colegio, presididos por los «Fellows», que se sientan en la mesa de respeto; atienden a los cultos en la capilla, también perteneciente al colegio, y asisten a conferencias en los salones del mismo.

Al lado de la estructura colegial, la característica más sobresaliente de Oxford y Cambridge la constituye el llamado «sistema tutelar» de enseñanza. La transición de la Escuela a la Universidad se marca por un aumento de libertad y de falta de método en el estudio, y en este momento crítico es de suma importancia la actuación del tutor, que discute el trabajo del alumno ante la taza de café, fumando un cigarrillo; le aconseja sobre las conferencias y las lecturas; le sugiere ensayos y ejercicios y vigila sus progresos con un interés de hermano mayor. No existe en toda su labor el menor intento de intimidar al estudiante; pero se espera de él que estudie seriamente para obtener su título.

No siempre fué así, sin embargo. Hubo una época en que era posible ingresar en una de estas dos Universidades para participar tan sólo en los deportes y otras actividades sociales. En la actualidad, los negocios y las profesiones reclaman personal competente con tanta insistencia, que no hay espacio en ninguna Universidad

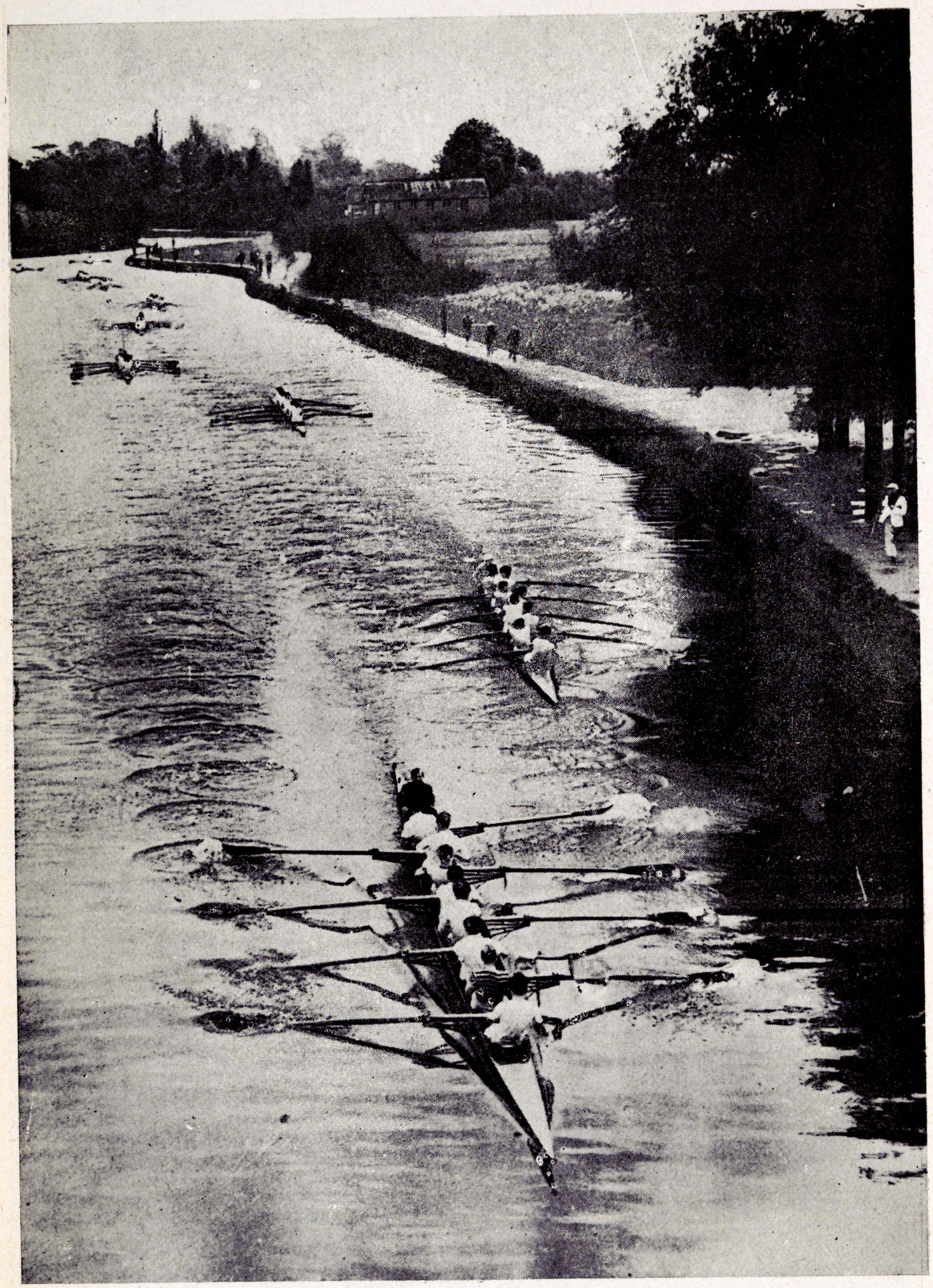


Sir J. J. Thompson, veterano catedrático de Física en la Universidad de Cambridge y uno de los nombres destacados entre los científicos del mundo



Sir Frederick Gowland Hopkins, catedrático de Bioquímica de Cambridge

Uno de los nuevos laboratorios de investigación de Cambridge, erigido en una parte de la ciudad donde su severo, pero práctico y moderno diseño no choque con los antiguos edificios de la Universidad



Los estudiantes se entrenan para las regatas, que constituyen uno de los acontecimientos deportivos más populares de Inglaterra

británica para los que sólo desean pasar agradablemente el tiempo. El estudiante que se niega sistemáticamente al trabajo ha de pasar por la humillación de ser expulsado. En Cambridge, sus condiscípulos le acompañan a la estación formando un cortejo fúnebre en son de burla, con un ataúd como símbolo de su muerte universitaria.

Tanto en Oxford como en Cambridge existen dos cursos para la obtención de títulos. Uno de ellos consta de asignaturas variadas y da derecho a lo que se conoce como un título corriente; el otro comprende la especialización en una o dos asignaturas, y se destina a la obtención de honores.

Cualquier muchacho que desee ingresar en Oxford o Cambridge debe realizar un examen de entrada, que se denomina «Previous», en Cambridge, y «Responsions», en Oxford. Si los padres no disponen de medios suficientes para atender a la educación de su hijo en cualquiera de estas dos Universidades, el muchacho puede obtener una beca o una subvención de las muchas otorgadas por el Estado y las entidades particulares. El problema económico va siendo cada vez un obstáculo menor para alcanzar el privilegio de una instrucción universitaria, como tampoco son obstáculo el sexo, la nacionalidad, el color o el credo de los estudiantes. Las puertas de Oxford y Cambridge permanecen abiertas para todos, aun cuando procedan de los rincones más apartados del planeta.

* * *

El prestigio de estas dos Universidades queda patente por su contribución a la vida pública con tantas brillantes figuras. Los puestos más elevados entre los funcionarios públicos se cubren en una mayor proporción con graduados en dichas instituciones, y no debe olvidarse tampoco que muchos de los profesores más eminentes de las modernas Universidades ganaron sus primeros laureles en Oxford y Cambridge.

Aunque en las repetidas Universidades pueden cursarse todas las principales materias de estudio, existe la tendencia a crearse una reputación en determinadas facultades. Cambridge, por ejemplo, es

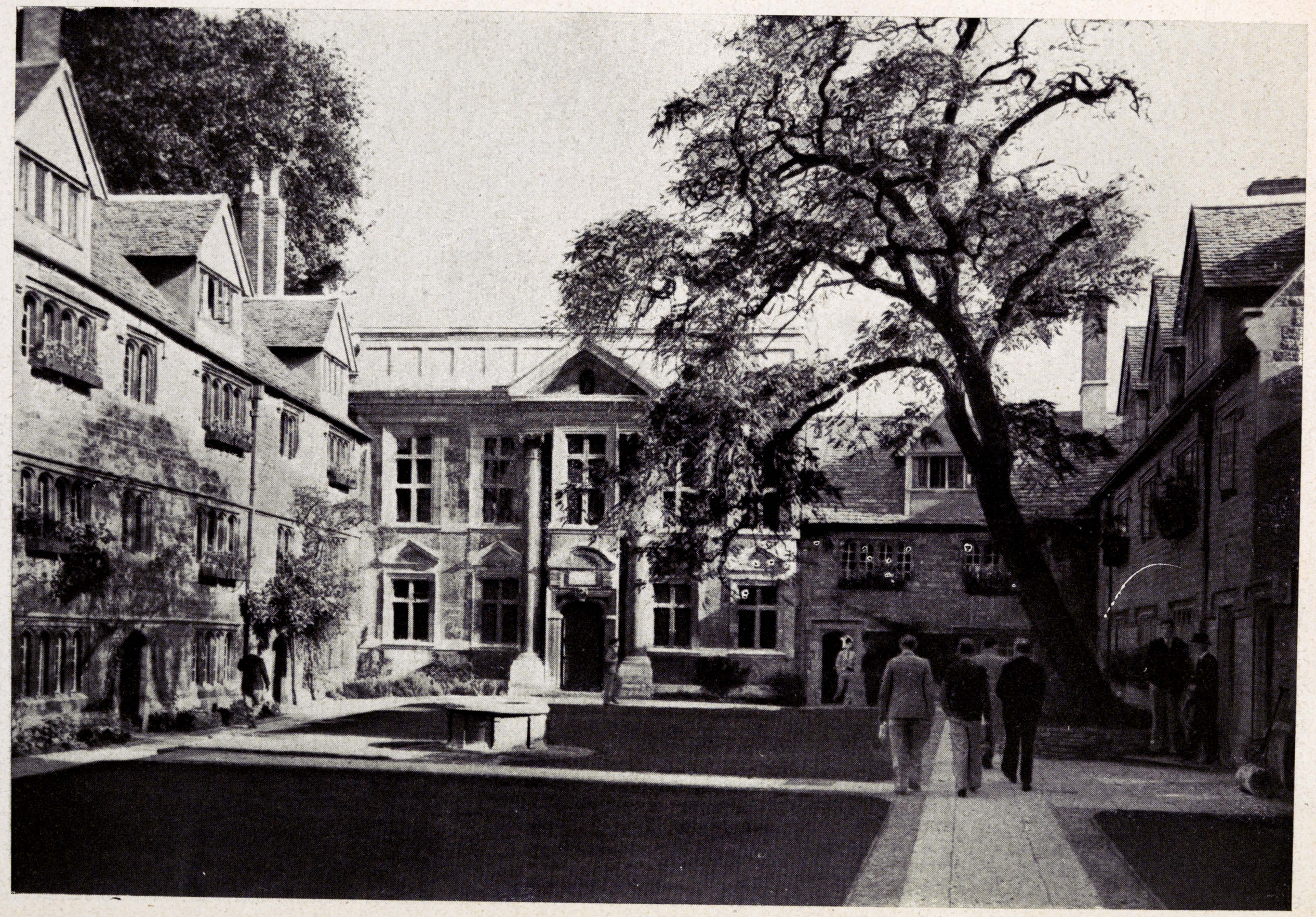
famosa desde hace largo tiempo por sus estudios científicos y matemáticos. En la pasada generación ha salido de sus aulas un grupo de físicos que lograron amplia reputación mundial, entre ellos Sir J. J. Thompson, Sir Arthur Eddington y Lord Rutherford. Esta escuela de físicos ha sido también la cuna de algunos de los cerebros más escogidos pertenecientes a otros países. El Laboratorio Cavendish es, quizá, la institución más conocida del mundo en su clase, y tras sus muros se han realizado algunos de los mayores descubrimientos sobre la estructura del átomo. Cambridge se destaca también por sus investigaciones agrícolas y por su Facultad de Música. Ha producido asimismo una influyente escuela de economistas, fundada por Marshall y mantenida en la actualidad, dentro de las normas de la gran tradición, por Pigou y sus seguidores.

Oxford se ha distinguido en las artes desde hace mucho tiempo. Sin embargo, los recientes beneficios otorgados por Nuffield están dando lugar a la creación de algunas buenas escuelas de ciencia y tecnología, especialmente en la esfera de la Medicina social y la Organización.

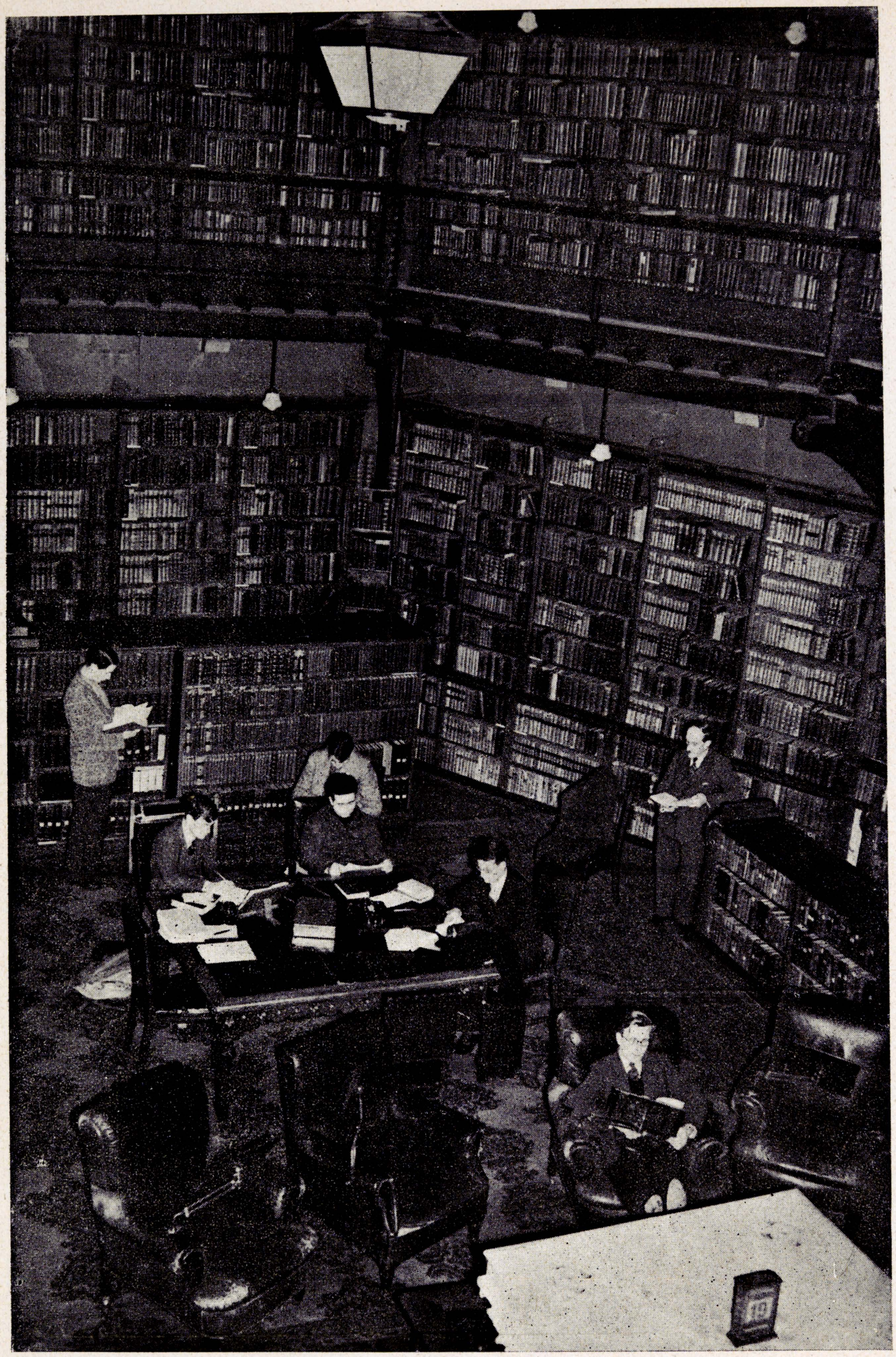
El Colegio Nuffield, fundado en 1937 por la generosidad de Lord Nuffield (bien conocido como fabricante de los coches Morris), es una institución nueva e interesante, dedicada a la investigación, y sus publicaciones sobre cuestiones sociales aportan su contribución estimulante a la organización de la Gran Bretaña de la postguerra.

Las becas Rhodes, creadas por Cecil Rhodes, de cuyo nombre se deriva el de Rhodesia, pertenecen también a Oxford, y se destinan a los estudiantes de Estados Unidos y de los Dominios británicos, para que puedan aprender a conocer mejor las formas de vida y de pensamiento ingleses, con resultados beneficiosos para la mutua comprensión.

Nuffield no es el único colegio de Oxford dedicado a una especialidad. Tanto esta Universidad como la de Cambridge tienen colegios teológicos, y es interesante observar que dos de éstos, en Oxford, son fundaciones católicas: una, Campion Hall, pertenece a los jesuítas, y la otra, St. Benet's, a los benedictinos. Esta última está agregada a la famosa escuela de Ampleforth.



Cuadrángulo de St. Edmund's Hall (Oxford) mirando hacia la capilla



La librería de la Oxford Union Society. Esta famosa sociedad de debates ha sido la cuna de muchos políticos célebres

En las dos últimas décadas han tenido lugar importantes cambios de tipo físico en Cambridge. Se ha construído una nueva y magnífica biblioteca universitaria, y Clare y otros colegios han ampliado sus residencias, con objeto de extender los beneficios de la vida colectiva a mayor número de estudiantes. Los nuevos edificios se han levantado, con bastante buen criterio, en la orilla opuesta del río Cam, a fin de que no produzcan un contraste demasiado fuerte con los estilos gótico y renacentista de los antiguos. La biblioteca ha sobrepasado los límites de su antiguo espacio. Entre paréntesis diremos que la biblioteca universitaria de Cambridge y la biblioteca Bodleian, de Oxford, participan, con la del Museo Británico y otras pocas más, el privilegio estatuído de recibir gratuitamente un ejemplar de todos los libros publicados en Gran Bretaña.

La similitud entre Oxford y Cambridge y el paralelismo de su historia han hecho surgir entre ellas una saludable rivalidad. Oxford no se cansa jamás de recordar a Cambridge que fué un grupo de rebeldes de la Universidad medieval de Oxford el que fundó Cambridge. A su vez, Cambridge no cesa de repetir a Oxford que ellos han sobrepasado en tamaño a la Universidad hermana y no se han quedado atrás, ciertamente, en cuanto a fama y erudición. La rivalidad se manifiesta en los acontecimientos deportivos, tales como la regata Oxford-Cambridge, la reunión atlética anual y el partido de «cricket»; actividades que no son meramente locales, sino que se cuentan entre los acontecimientos más relevantes de la temporada deportiva inglesa.

ESTAMPA DE UN COLEGIO FEMENINO EN CAMBRIDGE

Cuando, en 1869, se inauguró en Gran Bretaña el primer colegio-residencia para mujeres, la educación femenina superior era todavía algo completamente nuevo, y los padres se sentían bastante recelosos. Desconfiaban del desarrollo intelectual de sus hijas, ya que esto no parecía ser esencial en absoluto para casarse, entonces la única «carrera» reconocida a la mujer. Sin embargo, este pequeño colegio, con sus cinco estudiantes, había de constituir un importante jalón en la historia de la cultura femenina. En 1873, con su traslado a Girton, comenzó gradualmente a *adherirse* a la antigua y famosa Universidad masculina de Cambridge, a pesar de la oposición que se le mostró en un principio.

Se logró, no obstante, que las estudiantes fueran admitidas a las conferencias y a los laboratorios mediante permiso individual de los conferenciantes; pero sus exámenes se realizaban sin darles carácter oficial. Poco a poco fueron obteniendo mayores concesiones, y en la actualidad, aunque son miembros totales de la Universidad, no se las considera así oficialmente. Las estudiantes de los colegios de Girton y Newnham —porque ahora son dos las instituciones de

Estudiantes paseando ante la fachada principal del Colegio Girton

Las estudiantes trasponen el arco que da entrada al Colegio Girton, después de un agradable paseo en bicicleta

La hora del té reúne a varias compañeras en la habitación de una de ellas, y mientras se merienda se discute la última lección

esta clase que poseen en Cambridge— sufren los mismos exámenes que los hombres, y también se les otorgan becas y premios universitarios, si bien en número limitado. El nivel de instrucción de la Universidad de Cambridge es muy elevado, exactamente igual para el elemento femenino que para el masculino, y permanece invariable, tanto en la guerra como en la paz.

Las alumnas llegan a Girton, procedentes de toda clase de escuelas británicas, y algunas también de Europa, la India e Irlanda. Cuando abandonan el colegio, una vez terminados sus estudios, se dedican a toda clase de trabajos: investigación, enseñanza, medicina, leyes, servicios públicos, etc., desarrollando su labor en los puntos más distantes del globo. Durante la guerra, muchas sirvieron en los Cuerpos auxiliares femeninos o realizaron trabajos en los servicios públicos.

En la actualidad hay unas trescientas estudiantes en Girton y veintitantos miembros residentes de las plantillas de profesores y administrativa. La mayoría de las alumnas internas disponen de dos habitaciones en el colegio, y existen, además, pequeños salones de lectura y recepción, una capilla, un gran salón comedor, dos pequeñas salas para conciertos, etc.; una biblioteca con cuarenta mil volúmenes y una piscina. El espacio ocupado por el colegio se ha extendido de seiscientas cincuenta a dos mil áreas, con campos de juego, calles de césped, cuadros de flores y huertos. Durante la guerra, las flores fueron sacrificadas por los más prosaicos, pero más útiles, vegetales, de los que se sostiene el colegio, y que las estudiantes ayudan a cultivar.

Girton ha sufrido, naturalmente, con los efectos de la última conflagración mundial, que se tradujeron en cursos reducidos, escasez de estudiantes y restricciones de luz, combustibles, alimentos y transportes. Mientras duró la guerra, las alumnas realizaban servicios de vigilancia en Girton, especialmente destinados a evitar los incendios, prestando también su ayuda en los distintos edificios de la Universidad, la Biblioteca, el Museo Fitzwilliam y los laboratorios.

Poco a poco, la normalidad va restableciéndose, y es de esperar

que el próximo curso, Girton recobrará su antiguo aspecto y su sistema usual de existencia. Las solicitudes de ingreso son muchas, dado el prestigio de esta institución, que tan poderosamente ha contribuído a eliminar los prejuicios mantenidos durante siglos contra una educación superior de la mujer.

ORIENTACION EDUCATIVA DE LA POST-GUERRA

¿QUÉ opinan de la enseñanza los ex combatientes norteamericanos? ¿Qué pedirán al programa educativo que les ofrece su Gobierno? ¿Cuál será la mejor forma de satisfacer sus deseos? Ante el interés, absolutamente sin precedentes, que muestran los ex combatientes por temas de enseñanza de todo género, esas preguntas revisten cada vez más importancia para los organismos e instituciones docentes de los Estados Unidos.

Esos organismos, tanto oficiales como particulares, han podido comprobar que aunque el principal objetivo parece ser la orientación y preparación profesional de carácter eminentemente práctico, también se concentra mucho interés en la adquisición de una excelente cultura general; deseo que induce a muchos a terminar el Bachillerato, a estudiar una carrera o a aprender algo que favorezca la actividad creadora individual. Los asesores ponen también de relieve la preferencia que muestran hasta jóvenes ex combatientes de escasa cultura por estudios que les conviertan en seres humanos útiles e inteligentes, capacitados para contribuir a desenredar la maraña de ignorancias y prejuicios causantes de la guerra, según han podido comprobar ellos mismos.

Aparte de esas tendencias generales, el campo de elección es muy amplio, abarcando todos los oficios y profesiones existentes, desde los más corrientes, relacionados con la agricultura, la industria, la técnica, el comercio y el escritorio, hasta los menos conocidos, tales como cultura china, ornitología, construcción de presas, veterinaria y cría de ganado caballar, que tanta importancia reviste en el sudoeste de los Estados Unidos. Las licenciadas del Cuerpo Auxiliar Femenino vuelven sus ojos al comercio y la decoración. Reina interés general por todas las ocupaciones de nuevo género nacidas de la guerra.

La labor de guiar a los ex combatientes a través de ese vasto campo hasta lo que prefieren y necesitan, se inicia de ordinario en una Delegación local de ex Combatientes, donde se inscriben y reciben un certificado justificante de sus derechos, y suele proseguir en centros de asesoramiento creados en las Delegaciones regionales y en establecimientos especiales de orientación. Algunos saben con exactitud lo que quieren; pero resulta necesario hacerles ver que están muy lejos de la meta anhelada, demostrándoles, por ejemplo, que sólo largos años de estudio pueden conseguir que un joven con sólo dos años de Bachillerato adquiera los conocimientos de antropología que le interesan. Otros no están bastante capacitados intelectualmente para las profesiones a que desean dedicarse, y puede conseguirse que elijan otra ocupación más apropiada para ellos mediante pruebas de inteligencia y aptitud. Aun suponiendo que el estudiante sepa lo que quiere y esté debidamente capacitado, es posible que tenga que ajustar sus necesidades a los recursos docentes locales.

En los últimos meses, los organismos e instituciones de enseñanza, al igual que municipalidades enteras de tendencias progresistas, han abordado el complejo problema de la cuestión de la enseñanza de ex combatientes por medio de una serie de conferencias y planes. Su propósito es definir los problemas y aconsejar posibles soluciones.

A mediados de enero pasado se celebró en Cleveland una asamblea, a la que asistieron cerca de doscientos representantes de unos cuarenta Estados de la Unión, con objeto de tratar de la enseñanza

de ex combatientes. Catorce comisiones, nombradas para estudiar los principales problemas de ese asunto, aconsejaron los siguientes puntos, entre otros: Creación de Comisiones regionales que desempeñen el oficio de oficinas de información; estudio detenido de las necesidades docentes de los ex combatientes por cada Estado; unificación y centralización de los programas de orientación de ex combatientes y selección de personal asesor más capacitado; ampliación de cursillos de orientación en las Universidades e Institutos.

La necesidad de ampliación de la naturaleza y variedad de los servicios universitarios se reconoció también en un reciente estudio de la Dirección General de Enseñanza, en el cual se pronosticaba que las Universidades, después de ampliar sus servicios para satisfacer las necesidades de los ex combatientes, se esforzarían en adelante por satisfacer el ansia de aprender de todos los bachilleres, en lugar de limitarse a admitir en su seno a los privilegiados de la fortuna. En ese estudio se señalaba que las Universidades realizan ya considerables esfuerzos por facilitar orientación y enseñanza general en una escala más reducida que los estudios exigidos para recibir el título de licenciado, y de una naturaleza más práctica, acomodada a las necesidades de los ex combatientes. Cursillos de ese género pueden seguirse hoy día en las Universidades de Cleveland, Nebraska y Los Angeles, en el Instituto de Tuskegee, en la Academia de Ciencias del Estado de Dakota Norte y en el Instituto Técnico de Nueva York.

Algunos Comités locales—el de Denver (Colorado), por ejemplo—están realizando estudios propios para determinar la forma de satisfacer las necesidades docentes, y, a ser posible, de anticiparse a ellas. En esa ciudad todos los ex combatientes que recurrieron a la Oficina Nacional de Colocación por espacio de varios meses, llenaron, a ruego de los funcionarios, unos cuestionarios relacionados con sus preferencias en enseñanza. La ciudad se proponía satisfacer esas necesidades expresadas, concentrando todos los servicios de orientación y enseñanza en un establecimiento especial, donde un asesor conversaba con los ex combatientes para enterarse de sus aficiones y conocimientos, redactando a continuación el programa que

debían seguir. Se utilizaban diversas pruebas para ayudar a los ex combatientes a decidir el camino que habían de seguir en la vida.

La inmensa mayoría de los ex combatientes de Denver indicó su preferencia por la enseñanza de temas comerciales e industriales, especialmente los referentes a mecánica automovilista, a capacitación para trabajo en talleres, a radio y a electricidad. Un grupo menor se mostró interesado en las carreras comerciales, expresando predilección por las profesiones de dependiente de comercio, mecanógrafo y tenedor de libros. Y, finalmente, un tercer grupo, todavía menor, indicó su deseo de enseñanza universitaria general, así como de capacitación profesional en Derecho, Medicina, Magisterio e Ingeniería. Una vez que los ex combatientes habían resuelto lo que más les convenía, el asesor conferenciaba con las autoridades locales acerca de los estudios elegidos. Ese asesor actúa también en estrecha relación con el Servicio de Reajuste de Empleos y con la Delegación de Denver del Servicio Nacional de Colocación, para ayudar en la colocación de los ex combatientes que han terminado ya sus estudios.

Mientras estos nuevos intentos siguen dando forma a un eficaz método de enseñanza, los ex combatientes que reanudan sus estudios en los Estados Unidos encontrarán a sus localidades respectivas cada vez mejor preparadas para abordar sus problemas de enseñanza de adultos, para redactar un programa destinado a desarrollar sus aptitudes y, en lo posible, para ponerles en contacto con oportunidades de empleo en la esfera de actividades elegidas por ellos mismos.

P. C. H.

EN TORNO AL ESTUDIANTE BRITÁNICO

El joven científico Dr. Leslie Leben nos cuenta en estas líneas cómo estudió su carrera de ciencias

En el verano de 1932 obtuve el «Higher School Certificate» (Certificado de Estudios Superiores), el cual se consigue mediante un examen de tipo especializado en una escuela superior, presentándose al estudiante la primera oportunidad para elegir entre la ciencia y las humanidades; selección previa para someterse a la preparación adecuada a la rama correspondiente. Yo opté por las ciencias: Física, Química, Matemáticas y, como complemento, Francés.

De acuerdo con el resultado de estos exámenes, el Estado concede becas para el estudio durante tres años en cualquier Universidad. Estas becas cubren todos los gastos de enseñanza, más una asignación de 80 libras (unas 3.600 pesetas) en metálico anualmente. Los estudiantes por cuenta del Estado pueden, desde luego, cursar sus estudios en Oxford o Cambridge, y como estas Universidades tienen sus propios exámenes de ingreso y de concesión de becas, se les permite presentarse también a estas pruebas y ganar otros premios. Así, yo me presenté a los exámenes de Cambridge en diciembre de 1932, y obtuve una beca en Ciencias Naturales con una asig-

nación de 100 libras al año, lo que me permitió escoger mi colegio, que fué el denominado «Emmanuel». Desde aquel momento mis problemas financieros quedaron resueltos, ya que mis dos becas—la del Estado y la de la Universidad—me proporcionaban lo suficiente para vivir y para poder estudiar durante los tres años siguientes.

OTRAS SUBVENCIONES

Oxford y Cambridge son las Universidades más costosas de Gran Bretaña, y aunque muchos de sus alumnos proceden de familias ricas, yo me encontré sinceramente sorprendido al comprobar cuántos eran los que costeaban sus gastos con las becas o, aún más frecuentemente, con subvenciones otorgadas por entidades privadas o por particulares.

A continuación daré a mis lectores una idea de la labor necesaria, realizada por mí mismo, para alcanzar el título en Ciencias Naturales. Durante los dos primeros años el estudiante debe especializarse en tres materias. Yo escogí Física, Química y Fisiología, con Matemáticas como asignatura voluntaria. Por espacio de seis días a la semana empleaba cuatro horas cada mañana en dos clases, de una hora cada una, y en trabajos de laboratorio. Además dedicaba dos horas al laboratorio tres tardes a la semana, y tres horas al estudio individual. Esta me proporcionaba unas tres horas de clase y otras tres de laboratorio a la semana por cada asignatura.

Solamente los estudiantes de Ciencias hacen trabajos de laboratorio por las tardes; los demás dedican este tiempo al deporte: remo, «cricket», «football», equitación o natación, de acuerdo con la época del año.

Nunca faltan actividades a que dedicarse mientras dura el curso; lo verdaderamente difícil es encontrar tiempo para ellas. Los catedráticos y los conferenciantes reciben a los estudiantes un día por semana, procurando que los muchachos se sientan como en su propia casa, para lo que se les anima a hablar con libertad y a mezclarse alegremente con distinguidos hombres de letras y ciencias de

todas las Facultades. Yo creo que aprendí tanto en estas conversaciones amistosas con diferentes especialistas, reunidos alrededor de unas tazas de té o de unos vasos de cerveza, como en la enseñanza oficial que recibía a través de las clases y del laboratorio.

En mi grado universitario obtuve «First Class Honours» (Matrícula de Honor, pudiéramos traducir en castellano), lo que me animó a permanecer en Cambridge para conseguir el grado de Doctor mediante los trabajos de investigación. Esto pude lograrlo gracias a una subvención concedida por el Departamento de Investigaciones Industriales y Científicas para estudio especial de los problemas de fricción y lubricación. Al final de mi segundo año de investigaciones escribí un largo informe sobre mi labor y solicité una subvención de la Goldsmith's Company, uno de los gremios de la City de Londres que, como muchos otros, dedica grandes sumas de dinero a fines docentes.

Me hicieron una concesión de 250 libras para mi tercer año, y a mediados del mismo la Universidad de Cambridge me otorgó una nueva beca de 150 libras. Al cabo de tres años de investigaciones, a principios de 1939 obtuve el título de Doctor. Durante este período había publicado varios documentos científicos en colaboración con mi instructor; práctica común entre los estudiantes dedicados a trabajos de investigación en las Universidades británicas. Una vez en posesión de mi título, el Departamento de Investigaciones Industriales y Científicas me concedió una subvención de 300 libras al año, por otros tres años, para continuar los trabajos sobre fricción y lubricación.

VIAJES, OBSERVACIONES Y ESTUDIOS

En el otoño de 1939, al estallar la guerra, me presenté voluntario para realizar trabajos de investigación en las industrias de defensa, donde permanecí hasta la terminación del conflicto. En mayo de 1945 fuí trasladado a un grupo organizado para fomentar el desarrollo de las materias plásticas. Con este motivo se me envió a América, en cuyo país estuve cuatro meses viajando, observando y es-

tudiando. Desde mi regreso a Inglaterra continúo ocupado en esta rama de la investigación industrial.

Creo sinceramente que poseo la mejor enseñanza que Gran Bretaña puede proporcionar en cuestiones científicas y que cuento con oportunidades ideales para la investigación. Mis vacaciones también me suministraron amplios conocimientos y ratos muy agradables. En 1935 pasé mis vacaciones, en unión de otros estudiantes, en el valle del Danubio; en 1937 estuve en Suiza; en 1938, en la costa bretona. Estas vacaciones las organizaba la Unión Nacional de Estudiantes, y puedo decir que disfruté enormemente de ellas.

No pretendo afirmar, desde luego, que todos los estudiantes, cuyos padres no dispongan de medios para sostenerles, posean oportunidades iguales a las mías; pero si hace diez años o más—época a la que me refiero—muchos gozaban de ocasiones semejantes, hoy, con la nueva Ley sobre Educación, estas ventajas se extenderán a un número infinitamente mayor.

Lo sucedido en mi propia familia puede resultar de interés para el lector. De mi generación somos tan sólo cinco: mi hermana, un primo, dos primas y yo. Los varones de este pequeño grupo fuimos a Cambridge con becas del Estado, más las de dicha Universidad, y lo mismo puede aplicarse a una de mis primas; la otra no quiso estudiar. Mi hermana cursó sus estudios en la Universidad de Londres, también mediante una beca. Lo cierto es que nuestro caso no es único; que existen muchas familias en Gran Bretaña que podrían decir lo mismo, y que en el futuro habrá más todavía.

NOTAS DE LIBROS

LOS LIBROS

HISTORIA DE NUMANCIA, por Adolfo Schulten. (Traducción revisada por el autor, con un prólogo del Dr. Luis Pericot García.) Colección Histórica "LAYE". - Barcelona. - Editorial Barna, S. A. - 1945 - X - 288 páginas. - IV planos. - En octavo. - Pesetas 35,—.

La Editorial Barna ha lanzado al mercado una colección histórica de gran formato y elegante presentación, bajo la advocación de un nombre celtibérico, «Laye», cargado de resonancias hispánicas. Surge la nueva colección respondiendo a las instancias de una peculiar sensibilización de la conciencia moderna respecto al pasado. Nunca como hoy, tal vez, habrá estado tan viva, tan despierta, la capacidad de captación de lo histórico. Nuestra época es sustancialmente historicista. La Historia es hoy una ocupación y una preocupación. Una ocupación de minorías investigadoras, cada vez más amplias y crecientes. Una preocupación de las gentes, cada vez más extendida.

El libro del doctor Schulten sobre Numancia es la primera obra de esta actualísima colección. En él ha resumido el autor los resultados de un estudio más amplio sobre el mismo tema, publicado ya hace algún tiempo. Esta condensación del tema ha dado ocasión al doctor Schulten para reordenar el contenido de su primera obra, siguiendo para ello un orden de sucesión rigurosamente cronológico. En la readaptación se ha descargado la estructura del libro del acopio erudito de notas que fundamentaba punto por punto el primitivo relato.

El libro está escrito en un estilo *corto, claro y cálido*, que aquilata el valor de la obra, asegurando con ello una ampliación del marco de difusión del mismo. La concisión del estudio permite pre-

sentar ante el lector el panorama sintético de la resistencia numantina frente a la República de Roma. Numancia es el primer baluarte más importante ante el que se gasta el prestigio del genio conquistador de Roma, triunfante de Cartago. La vieja ciudad celtibérica resiste durante veinte años al poder de Roma. Ella simboliza la resistencia del sentimiento religioso de la tierra natal frente al imperio paganizante de una voluntad de dominio imperialista, que empieza por entonces a cuajar en Roma. La lucha heroica de la pequeña Numancia tiene un valor y un interés universal. La trayectoria de este primer intento dominador se resquebraja ante las piedras numantinas. El éxito es dudoso. La República romana saldrá desprestigiada de la lucha. El doctor Schulten, que ha captado en su integridad la significación histórica del sitio de Numancia, no puede menos de entusiasmarse ante el gesto viril de un pueblo semiindefenso que se cruza en el camino de la enorme máquina del Ejército de Roma. Con comprensión altamente cordial de esa actitud, y en términos de cálida admiración, el autor ha reflejado el dramatismo de la acción numantina. Ya el mismo doctor Schulten reconoce en su prólogo al libro que su objeto «no ha sido solamente científico, sino también artístico». Con entusiasta tesón y con ferviente cariño nos confiesa haberlo preparado recordando en todo momento las jornadas de inolvidable intensidad de los años 1905-12.

La guerra numantina clavó en el cuerpo del Estado romano un dardo de lacerante gravedad. Tiene, por tanto, un sentido de guerra extracolonial, que la misma Roma reconoce. Cicerón mismo admite que al combatir Roma con los celtíberos y los cimbrios, no luchaba sólo por la victoria, sino por su existencia. La revolución de los Gracos no es más que una simple consecuencia del desastre exterior que la campaña numantina supone en la política romana. La estructura oligárquica del Estado romano se derrumba ante el imperativo de estabilizar la jerarquía militar que las guerras hispánicas imponen. Un único espíritu de jerarquía y orden, mezclado con un fuerte sentimiento de la responsabilidad, entra en el cuerpo de Roma, informando toda una nueva etapa de la Historia.

En el libro ha reunido el doctor Schulten, además de un extenso repertorio de noticias sobre las guerras hispánicas, la trágica escenificación del Sitio de Numancia, junto a la evocación de los trabajos realizados en la histórica colina. Especial interés tiene la relación de las tareas investigadoras del autor en el transcurso de treinta años. El voto que en 1902 había hecho el autor en la solitaria

altura de Numancia, de «levantar un monumento digno igualmente de sus propios héroes que de su gran vencedor: un monumento de la ciencia, mejor y más duradero que los monumentos de piedra y que las declamaciones que les han sido dirigidas en la antigüedad y en los tiempos modernos», queda cumplido en su obra monumental. En este libro nos presenta el doctor Schulten una visión compendiosa y quintaesenciada, que tiene, además, el valor destacado de llenar un vacío en la bibliografía castellana sobre el mismo tema que se hacía preciso cubrir.

EL ATLÁNTICO, GEOPOLÍTICA DE UN OCÉANO,
por J. Sievers. Un tomo en cuarto. 220 páginas.
Editorial Labor. - Barcelona-Buenos Aires.

Las causas primordiales que impulsan al hombre al mar, la pesca, el comercio, la piratería, el descubrimiento y el deseo de extender el poderío naval de la Armada, se ven incrementadas en el Atlántico por la singular importancia que tiene para España, ya que la expansión de nuestra raza en el Continente americano exige el mantenimiento de una fuerte escuadra si no se quiere que este océano se convierta en causa de nuestra desunión y en el punto débil de nuestro poderío.

Por ello es plausible el tema escogido; sin embargo, en la realización del mismo notamos faltas fundamentales en su sistematización, ya que se debía haber estructurado la materia en los siguientes elementos: las heladas aguas del Océano Artico; la zona del Gulf Streme, desde que parte del estrecho de la Florida hasta que, pasando por el Mar Caribe y el norte de Cuba, emprende su marcha a Europa, dejando brazos tan importantes como el Fany Wortson y el Fred Tayle; el Mar de los Sagrazos, rico en thon y en sardina; el estrecho del Ecuador, ocupado por corrientes y contracorrientes, y, finalmente, las depresiones antárticas del Brasil, del Congo y Guinea, así como la meseta central submarina que cruza este Océano.

El Atlántico, del latín *atlas*, en recuerdo, sin duda, del monte africano, está trazado de una forma incompleta, ocupando el mayor espacio la exposición de las navegaciones verificadas para su descubrimiento.

Y este libro debió llamarse más bien historia del Atlántico que geografía del mismo. Notamos, en efecto, que la parte oceanográfica ocupa un breve espacio. Falta la explicación geológica de aquel continente misterioso, la Atlántida de Platón, que, según las modernas teorías, existía en las primitivas edades, por medio de un arco que por Islandia unía a Europa con América, y que fué roto en el período terciario por los movimientos geológicos; y además debió indicarse, por ser imprescindible para la navegación y para la táctica naval conocer las profundidades submarinas, incluso las fosas, las mesetas sumergidas y las escolleras, de tanta importancia desde Salamina en la estrategia marítima. Nos parece poco cuidada la materia de las mareas en su relación con la costa, también de sumo interés, porque dificultan el acceso a los puertos y la navegación de cabotaje.

En cambio, en la obra están contenidas las direcciones de las grandes corrientes oceánicas, aunque sin indicar su relevancia para la vida humana; la del Gul Streem, portadora de las lluvias, tiene interés económico, por ser el lugar donde se concentra la pesca, y sabido es que tras ella marcharon los wilkingos en las audaces expediciones de Erik el Rojo, y tal vez de nuestros marinos vascos, que, según se cree, legaron a las ricas pesquerías de Terranova la tierra de los bacalaos de Cartier, que llegó impulsado tal vez por los vientos alisios. En cambio, se sienta por primera vez la existencia de un desconocido factor, la niebla, que ha torcido hacia el Sur la ruta de los transatlánticos, que tanto ha acercado ambos continentes, hasta el punto de que se influyen recíprocamente en sus crisis económicas, y se analiza la influencia ejercida por los hielos que, caídos de Groenlandia, tanto interrumpen la marcha de los balleneros.

El resto de la obra está dedicado a trazar las antiguas navegaciones, desde que llegaron a sus aguas las trirremes de Hanón hasta que la conquista de Constantinopla por los turcos cerró el lucrativo comercio veneciano de las especias, desde cuyo momento perdió la importancia que hasta entonces tenía el antiguo *Mare Nostrum* de los latinos, y se lanzaron a la conquista de las rutas oceánicas los portugueses, con su clásica navegación de cabotaje, y los españoles con su audaz manera de lanzarse al alta mar.

Narra las luchas de las diferentes escuadras para mantener su poderío, sobre todo la contienda entre la nuestra y los bucaneros ingleses, que terminó con el espantoso desastre de La Invencible,

que decidió la suerte del Atlántico. Más tarde se relata la época del predominio holandés de los almirantes Ruyter y Tromp y la era de las luchas entre los francoespañoles, que trataron de cerrar el Mediterráneo situándose en el estrecho de Jibraltar, y los ingleses, que los vencieron en la espantosa hecatombe de Trafalgar; combate que, unido a la sublevación de nuestras colonias, dió el predominio de este mar esencialmente libre a los anglosajones, que se significa con su grito: «Gobierna Inglaterra, gobiernan las olas.» Más tarde los adelantos mecánicos del siglo XIX acercan los continentes, y el Atlántico se ve surcado por las grandes rutas comerciales de Inglaterra a Norteamérica, a la Argentina y a las Antillas, de Cádiz a Nueva York y de esta metrópoli al Cabo de Buena Esperanza. Son más posteriores los tiempos de la guerra europea, en que estas vías son interrumpidas por los submarinos, mientras Alemania cerraba la entrada en el Mar Báltico, en el Skagerrak y la del Mar Negro, ruta primordial de Rusia en el estrecho de los Dardanelos, como debió indicarse.

La obra, en el presente caso, nos parece vulgar, y tal vez no esté a la altura que el tema requiere y el mercado bibliográfico demanda, pues hay obras, como la *Geografía de los Mares*, de Vallaux, que están sin traducir al castellano. Además no puede considerársela como una historia de los descubrimientos, ni como una Oceanografía, ni como una historia militar de nuestra Armada. El estilo claro y ameno narra con facilidad esta materia, en la cual echamos de menos para constituir una verdadera geopolítica el análisis de los elementos constitutivos del poder naval, como son la posición geográfica, tan excelente en Gran Bretaña; la configuración física, que impide a Francia pasar su escuadra del Mediterráneo al Atlántico sin el difícil paso de Jibraltar; la extensión de las costas, que facilita los desembarcos, más factibles en las costas bajas de las penínsulas; la conveniencia de la dominación de las islas, que al par que constituyen excelentes bases navales impulsan la navegación, como ocurrió en Grecia con las islas del Mar Egeo; el dominio de los estrechos, llaves de los mares cerrados, y la determinación de las causas que influyen en el trazado y modificación de las rutas marítimas, como son los icebergs, los vientos, que tantos combates han decidido por la ventaja que ofrece el situarse a barlovento del enemigo; los ciclones y las tempestades, que han trastrocado las rutas del Pacífico, y, finalmente, la exposición de algunas normas de estrategia naval, como la ligereza y calado de los barcos, la sor-

presa del combate del Pasaro, la niebla, esencial en el Skagerrak, y el hábil manejo de las luces en la noche, que decidió el combate naval del Cabo de San Vicente. Solamente así podríamos hablar, después de haber leído la *Geografía Social* del mencionado Vallaux, de una geopolítica del mar.

INTRODUCCION A LA CONTEMPLACION ARTISTICA Y A LA HISTORIA DEL ARTE, por Wihelm Waetzoldt. Un volumen en cuarto. 345 páginas. Edit. Labor.

La valoración estética de una pieza es difícil y depende muchas veces del criterio personal y de los gustos y preferencias de cada época; por otra parte, la cultura de los críticos de arte debe ser extensa; la Literatura, la Hagiografía, la Historia de la Cultura y la Sagrada Escritura, deben ser ampliamente conocidas.

Por eso no basta la lectura de este volumen para preparar el ánimo del juzgador; en cuanto al artífice, dice el adagio, el artista nace, no se hace; las reglas no bastan para la creación de la obra maestra, sólo ayudan para perfeccionar el estilo; además, son esenciales para él, ya que debe conocer algunas, como la de la simetría y la de los contrastes entre lo grande y lo pequeño, lo triste y lo alegre, lo tierno y delicado y lo poderoso y lo fuerte.

Ellas determinan el estilo, que lo distinguen del imitador; dato muy importante, pues la nombradía de la firma hace subir considerablemente el precio de venta.

En el análisis de la concepción estética va señalando esta monografía como elementos primordiales: la originalidad o fuerza creadora de la composición, la evolución y progreso sobre las creaciones anteriores; el estilo, analizando sus cambios; las direcciones idealistas, naturalistas e impresionistas que contiene; la influencia del material: piedra, mármol, etc.; las huellas de las causas destructoras: agua, lluvia y otras análogas, y, finalmente, lo que pudiéramos llamar geopolítica del arte, o sea su relación con la raza, explicando cómo los ríos y las montañas no constituyen barreras infranqueables para las tendencias, pues los Pirineos no impidieron la entrada en nuestra Península del románico francés.

Estas normas se muestran en la arquitectura, por el predominio de los vanos, característica de la espiritualidad, o de los pesados

cuerpos macizos, como en el barroco. En la pintura son trazadas aquellas escuelas en las que prepondera la expresión de la forma material y los estilos dinámicos, que tratan de bosquejar ante todo el movimiento; en el colorido distingue las tonalidades, alegres y tristes, brutales y sombrías, chillonas y opacas, dejando de indicar si del colorido preferente que se deduce de todos los cuadros del autor predominan las tonalidades amarillas y rojas o las azules y verdosas.

Son omitidas algunas normas de técnica pictórica en cada una de sus manifestaciones más patentes: el paisaje y los interiores, el vestido, el gesto, la postura, así como la interpretación psicológica, que se refleja en la expresión del rostro. Faltan algunas nociones de estética, como la que identifica el arte con la moral, propia de de la escolástica.

Las esculturas deben, a su juicio, tener una espiritualidad más intensa en la posición sedente; sin embargo, la obra olvida algunas normas fundamentales del arte griego, como la ruptura de la ley de la frontalidad con el equilibrio de los miembros para sostener el contrapeso de fuerzas con una técnica que encontraremos después en los encabritados bridones de las estatuas renacentistas.

La obra, documentada y competente, contiene verdaderas aportaciones, aunque muestra algún desorden en la exposición, pues a la estética general debía seguir la particular de cada arte, en vez de aparecer interpoladas. En la narración entran, más que los escritos ajenos, la original investigación personal, que denota un entendimiento potente, unido a una ardiente imaginación, y la hacen laudable por sus indiscutibles méritos. El estilo es claro y elegante y la presentación esmerada. Sin embargo, no nos parece completo este manual, y su valor nos parece escaso para dirigir el trabajo de los artífices, donde, más que las reglas estéticas, actúa como factor preponderante el genio individual y la destreza técnica.

Las ilustraciones, aun abundando, parece debían ser más numerosas, pues las artes plásticas entran por los ojos; además hay que tener en cuenta que muchas veces es necesaria la contemplación directa de la obra para poder apreciar el efecto artístico.

DERECHO PENAL, por E. Cuello Calón.
Tres tomos en cuarto. 761, 616 y 229 páginas.

El autor, firma relevante en materias penales, ha publicado ya anteriormente otros interesantes trabajos, como el que, editado sobre *El delito de abandono de familia*, y el que ha lanzado sobre *La protección penal del cheque* y el que versa sobre la *Criminalidad infantil y juvenil*, aparte de un *Derecho Penal Especial de España* y el actual tratado, del cual puede decirse que consta de dos partes fundamentales.

La parte general es, a nuestro juicio, la más incompleta de la obra: faltan algunas materias que, a nuestro juicio, debieron incluirse, como la criminología, que parece debió de tener acogida. La exposición de los caracteres jurídicos del delito nos parece mal ordenada, pues, por seguir la anticuada disposición de materias de nuestro texto legislativo, deja de seguir las tendencias de la moderna técnica alemana, de Beling, creador del deliktipus, del tatbestand y del tatbestandmasigkeit, de Metszger y de Koholeer, que tanto influyeron en la construcción de algunos caracteres esenciales de hecho delictivo. Esto da lugar a que en la obra se omitan varios, como la distinción entre el hecho y el acto, la punibilidad y sus caracteres jurídicos respectivos.

La parte especial, por el contrario, es muy completa, y es la que ha dado justa fama a este tratado, y contiene un cuadro acabado de todas las instituciones y, dentro de cada una de ellas, analiza su concepto, su historia legislativa a través de los textos de las más diferentes edades y su penalidad, tanto en nuestro código como en las legislaciones extrañas, según se deduce de sus reglas legales positivas, recopilando los datos aportados por la costumbre, por las sentencias jurisprudenciales y las demás reglas del Derecho.

Las síntesis históricas nos parecen incompletas; ciertamente, la evolución de estas figuras es estudiada ampliamente, distinguiendo aquellos delitos de marcado carácter latino, procedentes de las XII Tablas de la Legislación Cornelia, o de Julia de Adulteriis, o de los Edictos de Constantino, y aquellas otras cuyo origen tiene un sabor germánico y, más tarde, los que surgen con motivo de la implantación en nuestra Patria del parlamentarismo constitucional.

En este sentido, la Filosofía penal no ha construído todavía la evolución interna de cada tipo penalístico; es decir, la reducción

a unas cuantas figuras primitivas, en que luego habrían de desdoblarse todas las infracciones, desde el arcaico delito familiar hasta la actual situación legislativa, en una directriz que marcharía paralelo a la humanización de la pena, pregonada por Becaria y por el Derecho canónico, desde las duras sanciones del Derecho arcaico al actual. Por el contrario, limítase el autor a trazar la evolución de esta materia en la antigua Roma y en los cuerpos legales de nuestro Derecho histórico, como las Partidas, el Fuero Juzgo y el Ordenamiento de Alcalá; pero falta la exposición de su desenvolvimiento en las civilizaciones del antiguo Oriente y en las egeas, así como en las bárbaras recopilaciones medievales extranjeras; la legislación sálica o el Espejo de Sajonia, así como en los cuerpos legales canónicos, llenos de templanza, y en nuestros códigos contemporáneos, que gobiernan las naciones a partir de la Revolución francesa.

En todo lo largo del tratado, el texto demuestra una detenida documentación y está perfectamente adaptado al contenido y plan metodológico de nuestro Código Penal vigente, de tan castizo lenguaje; olvidando tal vez las construcciones doctrinales, los hondos problemas filosóficos y las luminosas soluciones de Alfonso de Castro y nuestros grandes escolásticos del Siglo de Oro en problemas muchas veces descuidados por nuestra técnica contemporánea.

El estilo claro, elegante y fácil hará agradable y comprensible la materia penal, la más amena de todas las jurídicas, a las despiertas inteligencias españolas de nuestros estudiantes, ayudándoles en las aulas universitarias, por lo cual esta obra resulte libro de texto indispensable en esta disciplina.

Como juicio crítico final podemos decir que se trata de una obra de éxito. En efecto: pocas de Derecho penal han alcanzado tanta difusión y popularidad como la presente, que ha llegado a la séptima edición y que constituye un resumen completo y bien logrado de las instituciones penales, y cuyo mérito reside en gozar del máximo prestigio.

VOLTA Y EL DESARROLLO DE LA ELECTRICIDAD,
por Aldo Mieli. Col. "Austral". Espasa-Calpe.

La figura de Volta es universalmente conocida como descubridor de la pila. Aldo Mieli, lo que hace en este libro es informar a los lectores de los trabajos del físico italiano, poniéndolos de manifiesto e informando acerca de ellos en un lenguaje asequible. Quiere decirse con esto, y adoptando las propias palabras de Mieli: «En forma más popular, en un cuadro biográfico.» Mas no es la biografía de Volta lo que preside en el libro. Respecto a esto también se nos dice: «La vida exterior de Volta no presenta una serie de acontecimientos extraordinarios y sensacionales que puedan interesar al novelista o al dramaturgo. Se trata del ordinario desarrollo de un hombre de ciencia, interesado en sus estudios, que persigue metódicamente, interrumpiéndolos con la vida, bastante banal, de sociedad y de largos viajes. Ella termina, además, muy prosaicamente, con la involución senil, la decadencia y la muerte. Pero —advierte el autor— el psicólogo y el historiador de la ciencia encontrarán en la actividad científica de Volta uno de los ejemplos característicos de continuidad de pensamiento que llega a resultados sobresalientes.»

Mieli, para situar al investigador, comienza en su libro por hacer un curioso estudio del «Settecento», partiendo, para llegar a él, del Renacimiento, que dió las figuras de Dante Alighieri, Giotto, Niccolo; aludiendo al período del «Umanesimo», que empieza con Boccacio y Petrarca y termina con Lorenzo el Magnífico; trazando el esquema del «Cinquecento», que produce a Da Vinci, a Maquiavelo, etc.... Cuando llega el «Scicento», Italia pierde prestigio universal por sus condiciones políticas —asegura Mieli—, y se inicia una decadencia. Sin embargo, en el campo científico, Galileo, pese a las persecuciones que sufre; Torricelli, Viviani, Red, etc., se convierten en maestros —son palabras del exordio— del resto de Europa. El siglo XVIII es el «Settecento», que produce a Volta. Entonces la ciencia había empezado a propagarse, y hasta las mujeres, algunas mujeres, sentían afición y curiosidad por ella.

Poco a poco, vamos, pues, penetrando en el desarrollo científico del trabajador infatigable que Volta fué: en sus relaciones con otros científicos célebres de su época. Su vida, su aventura personal, como la de casi todo hombre dedicado plenamente a una vocación, fué su mismo trabajo, su constante actividad, para lo cual se sintió infatigable.

MI MADRE, por la Princesa de Hohenlohe Langenberg. Editorial Tipográfica de Madrid, S. A. E. 1946.

Bello y delicado homenaje éste que doña Piedad Iturbe, princesa de Hohenlohe Langenberg, dedica a su madre, la duquesa de Parcent, con la colaboración de escogidas personalidades del mundo de las letras y de la política.

Este libro, editado con destino a un selecto círculo, constituye codiciable capricho bibliográfico: en él, junto con la princesa de Hohenlohe, que abre sus páginas con un conmovido recuerdo filial, en el que evoca la figura de la que fué su madre, a sus hijos y descendientes, colaboran el conde de Romanones, el marqués de Valdeiglesias, S. A. R. la infanta doña Paz, Agustín G. de Amezúa, Miguel de Asúa, *Azorín*, Jacinto Benavente, Manuel Benedito, Francisco Cambó, Concha Espina, el Padre Legísima, marqués de Lozoya, duque de Maura, Eugenio d'Ors, José María Ortega Morejón, José María Pemán, Padre Valdepares y el poeta Eduardo Marquina.

En los trabajos publicados en *Mi madre* resaltan el vigoroso perfil moral de doña Trinidad von Scholtz, primeramente señora de Iturbe por su matrimonio con este diplomático mejicano, procedente de noble familia vasca, y embajador de su país en la corte de los zares, y después, en segunas nupcias, duquesa de Parcent.

La duquesa de Parcent pertenecía a ese tipo de mujer andaluza que, al cruce de la sangre sajona, se manifiesta en tipos de la más exquisita espiritualidad. A los puntos de la pluma viene en estos momentos el recuerdo de doña Cecilia Bohl de Faber, conocida en el mundo literario por el famoso seudónimo *Fernán Caballero*.

A esta personalidad señera de la duquesa de Parcent, amante de la elegancia y de las exterioridades más escogidas y graciosas, amiga de los más grandes artistas y escritores de su tiempo —don Marcelino Menéndez y Pelayo y don Juan Vázquez de Mella se contaban entre los íntimos de la duquesa— dedican los colaboradores de la princesa de Hohenlohe Langenberg trabajos meritísimos.

LA CIUDAD SE ALEJA (relatos), por José María Sánchez-Silva. Editora Nacional. Madrid.

Gracia, expresión, finura, agudeza, intención y una prosa flúida de un escritor que sabe perfectamente su oficio. No. Escribir el cuento, el relato, no es nada fácil. Los modelos continúan siendo los mismos Poe, Maupasant... a la cabeza. Encajar en unas dimensiones reducidas la intensidad de un suceso, los rasgos definidos de unos personajes, caracterizarlo todo y prender la atención del lestor es empresa que hay que mirar mucho ante sde emprenderla. tor es empresa que hay que mirar mucho antes de emprenderla. Pero Sánchez-Silva es un técnico, un dominador de esto. Y no es ahora cuando lo demuestra, aunque lo siga demostrando, porque es cosa en él sabida.

Hay, a mi juicio, dos tipos de escritores, mirando la cosa desde un cierto punto de vista, de enfoque: los que divagan y los que cuentan. Pero contar bien, con sencillez, con gracia, con interés para el lector, es lo más difícil que existe.

Así, a Sánchez-Silva le vemos montar el tinglado de un relato con una gran cantidad de elementos observadores, o con casi nada; no importa. De uno y de otro modo se vale para obtener él un cuento vivo, que el lector sigue hasta el final. Toca, con perfecto dominio, este autor tanto la nota sentimental como el humor, un humor que se enraíza en lo humano, y que es su peculiarísima manera de ver el mundo. Y ese mundo de los relatos de Sánchez-Silva está lleno de personajes atractivos por su originalidad, por lo que les ocurre y por aquello que a ellos se les ocurre.

Un exponente de imaginación despierta y un oficio adquirido, lo cual quiere decir una peculiaridad, una personalidad. Eso es lo que como escritor es José María Sánchez-Silva. Cuidando lo impresional es —sirva de paréntesis, de anotación marginal del que esto escribe y comenta— cómo se logra determinarse como escritor; ser, en suma, un escritor-narrador auténtico.

Tiene todavía mucho camino que andar en su carrera literaria José María Sánchez-Silva; pero el andado le ha colocado ya a la cabeza de nuestros cuentistas. ¿Qué se le ocurre? ¿Y cómo se le ocurre? Ahí está el quid.

De ocho relatos está compuesto este libro, de unas doscientas páginas, y acaso, por una razón estimativa, su autor lo ha titulado con el rótulo de uno de esos relatos: *La ciudad se aleja*; que, en

verdad, se habrá de reconocer que es un precioso título, lleno de sugestión.

Un cuento, un relato, que es una «pieza»—admítase esta denominación—con mayor extensión que el cuento y algunas diferencias de matiz, no es, como muchos creen, la descripción de un paisaje con algún personaje que lo anime; ni de un interior, ni tampoco una divagación psicológica. El género pide más, y en eso están sus dificultades, y que los buenos cuentistas o narradores de acciones breves sean tan escasos.

En algunos de los temas abordados aquí por el autor hemos hallado materia para haber escrito —alzado— largas novelas. Pero el secreto y lo arduo es saber comprimir. Contra lo que el público cree a primera vista, la labor de un verdadero escritor estriba siempre en «condensar», que no en extenderse.

DOCUMENTACION LEGISLATIVA

LEY de 17 de julio de 1946 por la que se conceden cuatro suplementos de crédito, importantes en junto 55.000.000 de pesetas, al Ministerio de Educación Nacional para continuación de obras e iniciación de otras nuevas, afectas a la Ciudad Universitaria y Plan Nacional de Cultura.

Agotados prematuramente los créditos del Presupuesto del Ministerio de Educación Nacional destinados a subvencionar las obras de la Ciudad Universitaria de Madrid y a continuar las comprendidas en el Plan Nacional de Cultura, se estima de suma conveniencia proceder a su suplementación inmediata para que no sufran colapso alguno los importantes fines perseguidos con su realización.

Y como en el expediente al efecto instruído han informado la Intervención General y el Consejo de Estado en sentido favorable al otorgamiento de los nuevos recursos, de conformidad con la propuesta elaborada por las Cortes Españolas,

DISPONGO:

Artículo primero.—Se conceden cuatro suplementos de crédito, importantes en junto cincuenta y cinco millones de pesetas, a la Sección décima de Obligaciones de los Departamentos ministeriales del Presupuesto en vigor, «Ministerio de Educación Nacional», conforme al siguiente detalle: al capítulo tercero, «Gastos diverssos»; artículo cuarto, «Auxilios, subvenciones y subsidios»; grupo segundo, «Dirección General de Enseñanza Universitaria»; concepto único, «Universidades»; subconcepto veintisiete, «Junta de la Ciudad Universitaria.—Para toda clase de gastos de la Junta de la Ciudad Universitaria de Madrid, a los efectos de lo dispuesto en la Ley de diez de febrero de mil novecientos cuarenta, artículo sexto de la de doce de diciembre de mil novecientos cuarenta y dos, en

relación con lo establecido en la Ley de Cajas Especiales de trece de marzo de mil novecientos cuarenta y tres, y para librar esta subvención «en firme» a favor de la mencionada Junta», catorce millones de pesetas; al capítulo cuarto, «Gastos de carácter extraordinario o de primer establecimiento»; artículo primero, «Construcciones y adquisiciones extraordinarias»; grupo primero, «Servicios generales»; concepto primero, «Para obras del Plan Nacional de Cultura, adquisiciones, construcciones, adaptaciones, ampliaciones y reparaciones extraordinarias de edificios, incluso monumentos nacionales, con destino a todos los servicios dependientes de la Subsecretaría y de todas las Direcciones Generales del Ministerio, excepto la de Enseñanza Primaria», veintiún millones; al mismo capítulo y artículo, grupo segundo, «Dirección General de Enseñanza Primaria»; concepto único, «Para obras del Plan Nacional de Cultura, adquisiciones, construcciones, adaptaciones, ampliaciones y reparaciones extraordinarias de edificios dependientes de esta Dirección General», catorce millones; y también al capítulo cuarto, artículo segundo, «Instalaciones»; grupo único, «Servicios generales»; concepto único, «Para gastos de instalaciones y reposiciones extraordinarias de mobiliario, material, campos de recreo, deportes y educación física y exposiciones en edificios y servicios dependientes de la Subsecretaría y de todas las Direcciones Generales del Ministerio», seis millones.

Artículo segundo.—El importe a que ascienden los mencionados créditos suplementarios se cubrirá en la forma que determina el artículo cuarenta y uno de la vigente Ley de Administración y Contabilidad de la Hacienda Pública.

Dado en El Pardo a diecisiete de julio de mil novecientos cuarenta y seis.

FRANCISCO FRANCO

ORDEN de 9 de julio de 1946 por la que se distribuye el crédito de 300.000 pesetas consignado en el presupuesto vigente de este Departamento para «Becas y Protección escolar a los alumnos universitarios».

Ilmos. Sres.: Visto el expediente formulado para la distribución del crédito de 300.000 pesetas consignado en el capítulo 3.°, artículo 4.°, grupo 2.°, concepto único, subconcepto cuarto, partida *g*),

del presupuesto vigente de este Departamento, para «Becas y protección escolar a los alumnos universitarios»;

Resultando que en el capítulo 3.°, artículo 4.°, grupo 2.°, concepto único, subconcepto cuarto, partida *g*), del presupuesto para este año, se consigna la cantidad de 300.000 pesetas para «Becas y protección escolar a los alumnos universitarios»;

Considerando la conveniencia de distribuir el crédito consignado, cumplimentando así lo dispuesto en los apartados *g*) del artículo 90 de la Ley de 29 de julio de 1943 y el apartado letra *g*) del párrafo cuarto del artículo 21 del Decreto de 9 de noviembre de 1944, regulador del régimen económico de las Universidades, y la Ley de Protección Escolar de 19 de julio de 1944;

Vistos el mencionado presupuesto, la Ley de 29 de julio citada y el Decreto de 9 de noviembre de 1944 («B. O. del E.» del 20);

Tomada razón del gasto por la Sección de Contabilidad en 13 de junio próximo pasado y autorizado éste por la Intervención General de la Administración del Estado en 21 del mismo mes,

Este Ministerio ha tenido a bien disponer la distribución del crédito precitado en la cuantía y para los Centros que a continuación se indican:

A las Universidades de Barcelona y Madrid, la cantidad de pesetas 50.000 por Centro.

A las de Granada, La Laguna, Murcia, Oviedo, Salamanca, Santiago, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza, la de 20.000 pesetas por Centro.

Las anteriores cantidades serán libradas «en firme» a los Administradores generales de las Universidades respectivas.

Lo digo a VV. II. para su conocimiento y efectos.

Dios guarde a VV. II. muchos años.

Madrid, 9 de julio de 1946.

IBAÑEZ MARTIN

Ilmos. Sres. Subsecretario y Director general de Enseñanza Universitaria de este Departamento.