

REVISTA
DE LA UNIVERSIDAD DE OVIEDO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ENERO-ABRIL 1948

AÑO IX

NUMS. XLIX y L





SUMARIO

Páginas

<i>Valera y Leopardi</i> , por Franco Meregalli.	5
<i>Guía espiritual de Asturias</i> , por Valentín Andrés Álvarez.	23
<i>La joven novela española (1936-1947)</i> , por J. A. Fernández-Cañedo.	45
<i>La literatura narrativa asturiana en el siglo XIX</i> , por Mariano Baquero Goyanes.	81
<i>El Centenario de Balmes</i> , por Francisco Escobar García.	101
«La comarca», el método topográfico y los trabajos de campo en la Geografía moderna, por Justiniano García Prado.	121
<i>Nota sobre José Estrañi</i> , por José M. ^a Martínez Cachero.	131
<i>Salvador Rueda escribe a «Clarín»</i> , por José M. ^a Martínez Cachero.	137
REVISTA DE REVISTAS, por B. A. M. y J. M. ^a M. C.	141
NOTAS BIBLIOGRAFICAS, por Baudilio Arce Monzón, J. A. F. C. y José M. ^a Martínez Cachero.	155
CRONICA DE LA FACULTAD	165

VALERA Y LEOPARDI

POR

FRANCO MEREGALLI

PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD BOCCONI DE MILAN

El autor que acaso se cita más en los escritos críticos y filosóficos de Valera es Leopardi.

Esto no puede dejar de extrañar a los que conocen los esquemas corrientes relativos a la visión de la vida de Valera, que estriban, por lo demás, en declaraciones del mismo. ¿Cómo puede ser que un hombre tan optimista tuviese una afición tan arraigada al poeta del dolor y de la desesperación?

La primera explicación que se nos ocurre es la afición de Valera a la perfección formal,—educada en el largo trato con los clásicos griegos y latinos—, puesto que todos conocen el esmero, la castidad formal, podríamos decir, con que Leopardi expresa sus sentimientos, aún los más sombríos.

Ya las cartas que Valera envió desde Nápoles nos revelan un amor a la antigüedad clásica y hasta a las más diminutas noticias arqueológicas que nos asombra, en un joven de 23 años a cuyo alcance se encontraban todas las delicias de la *jeunesse dorée*. Aficiones de esta clase no se explican sino en los que han superado las

dificultades exteriores que hacen aburrida la lectura de los clásicos. Ya desde los primeros intentos poéticos que él mismo califica de «inocentadas de chiquillo», Valera revela un aristocrático esmero formal que se echa muy de menos hasta en los mejores poemas románticos de la época; en Espronceda y en Zorrilla, por ejemplo.

En efecto, el ensayo *Sobre los cantos de Leopardi*, publicado en 1855, y por consiguiente uno de los primeros que sobre Leopardi se publicaron fuera de Italia, (1) afirma: «El asiduo y profundo estudio que hizo Leopardi de los clásicos griegos y latinos y de su propia lengua contribuyó poderosamente a darle la felicidad de expresión, la sencillez y la tersura de estilo, y la pureza y armonía de lenguaje que notamos en todas sus obras» y que le hicieron digno del título de «poeta perfecto, rival del Tasso, y rival de Galileo, como perfecto prosista» (2).

Y en otro escrito juvenil, sobre Espronceda, afirma que «falta a la poesía romántica de España aquella majestad tranquila y aquel mirar sereno que aun en los momentos de más grande pasión ostentan y tienden sobre las cosas y las ideas la verdadera poesía clásica y la de Goethe y de Leopardi» (3).

Estas observaciones nos parecen atinadísimas. Pero si estudiamos mejor los caracteres del clasicismo de Valera, a través de su crítica leopardiana, nos encontramos en seguida con una idea algo equivocada de lo clásico y de los valores líricos. El elemento idílico en el sentido etimológico, que comprende todo lo visivo, y en

(1) Sin embargo la *Bibliografía leopardiana* de G. Mazzatinti y M. Menghini, Firenze 1931-2, lo desconoce.

(2) *Obras completas* en dos tomos, Madrid, Aguilar, t. II, pág. 31. Cito esta edición por ser la más corriente y cómoda, aunque es bastante incompleta y descuidada.

(3) *Del romanticismo en España*, O. C., II, 14. A lo largo de toda su vida se pueden encontrar documentos de su afición al clasicismo de derivación setecentista y cierta frialdad para el romanticismo. Cfr. por ejemplo *La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX*, Cap. 1. (Especialmente O. C., II, 1174).

primer lugar el paisaje de Leopardi, que es uno de los valores más seguros y más «griegos» de Leopardi, queda sin destacar en el ensayo de Valera, y por el contrario se exaltan las canciones *A Italia*, *A Angelo Mai* y *Al monumento de Dante*, que para Valera «están inspiradas por un tan doloroso, sublime y extraordinario amor a la patria, y escritas en un estilo tan bello y tan alto» que arrancan al crítico este desmedido elogio: «Yo para mí tengo que nada hay mejor en poesía; al menos, no recuerdo haber leído poesías que me hayan hecho impresión más profunda» (1).

Parecida valoración nos revela algo muy importante sobre la formación literaria y el gusto de Valera. Aunque las canciones notadas tienen notables méritos, hoy nadie consentiría en la valoración que de ellas hace Valera. Menéndez Pelayo, en sus notas a las poesías de aquél, dice muy bien que las canciones *A Italia* y *Al monumento de Dante* «son, en medio de sus pompas y esplendores de dicción, lo más académico, lo menos íntimo, lo menos profundo y lo menos *leopardesco* de todo Leopardi»; (2) pero evidentemente se equivoca al suponer que Valera era de su misma opinión. Los juicios de crítica literaria de Valera, y alguna vez su prosa narrativa, reflejan los mismos rastros de un clasicismo de procedencia neoclásica, que a veces nos suena a falso.

Hablando, ya en los años de la vejez, (3) de la canción de Leopardi a Italia, Valera formula la hipótesis de que el poeta italiano conociera a Quintana. Según resulta del *Zibaldone*, (4) Leopardi no se interesó seriamente por la literatura española sino desde 1823. Encontramos en él tan solo una cita de Quintana, posterior a 1823, y en un fragmento de «operetta morale» (5) otra de Meléndez Valdés, poco más o menos de la misma época. Es pues bastante improba-

(1) O. C., II, 30.

(2) *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* Madrid, 1942, t. IV, 367; también en O. C. de Valera, I, 1304.

(3) *La poesía lírica*, etc., O. C., II, 1248.

(4) *Zibaldone* a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, vol. II, pág. 1245.

(5) *Le poesie e le prose*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, vol. I, pág. 1071.

ble la hipótesis de Valera; y por otra parte la cuestión no tiene gran importancia. Lo que sí es importante es que a Valera le ha gustado, de la poesía de Leopardi, aquello que más se parece a la de Quintana.

Quintana es otro de los poetas más admirados por Valera, aunque con una admiración exterior, puesto que casi nada de la poesía de Quintana se advierte en las tentativas poéticas de Valera; cosa que no debe extrañarnos, ya que el arte de Valera es refinado, introspectivo e individualista desde sus comienzos, y nada propenso a la grandilocuencia de Quintana. Las razones del entusiasmo de Valera para con éste (1) son sentimentales e ideológicas, más que literarias. Quintana había expresado en sus poesías cívicas los ideales políticos y éticos del liberalismo; aunque intelectualmente afrancesado, había combatido contra Napoleón; luego había sufrido bajo Fernando VII, durante cuyo reinado también el padre de Valera se había retirado de la Armada. (2)

Y sin duda Valera aprendería de memoria sus poesías, desde sus primeros años. (3)

Estas interferencias no dejan de reflejarse de una manera negativa en otras ocasiones: lo demuestran también los juicios sobre Alfieri, estrictamente relacionados con los formulados sobre Quintana y las primeras obras de Leopardi, puesto que notoriamente Alfieri fué considerado maestro por ambos poetas (lo cual, entre otras cosas, puede explicar el parecido existente ente Quintana y el primer Leopardi sin necesidad de suponer una relación directa).

Valera comprende las bellezas de la *Mirra* alfieriana, representada en Madrid por la célebre actriz italiana Adelaida Ristori: «Su

(1) Expresadas a menudo: por ej. *La poesía lírica*. Es lástima que ninguna de las dos ediciones de *Obras completas* tenga un índice analítico y de nombres.

(2) Cfr. la introducción de M. Azaña a la edición de *Pepita Jiménez*, en *Clas. Cast.*, pág. X.

(3) Menéndez Pelayo, más desinteresado en juzgar a Quintana, aunque también clasicista, nos revela por su parte un gusto más seguro en su *Quintana considerado como poeta lírico*, en *Estudios y discursos cit.*, t. IV, 229-260.

majestad y noble orgullo de princesa y su pudor virginal y sus sentimientos elevados, que luchan contra el numen que la posee y atormenta»; (1) por el contrario, cree haber mermado el valor estético del Saúl con afirmar que el Saúl bíblico es «un guerrero fuerte; pero según la tragedia, es un viejo débil y loco», (2) como si fuese imposible expresar esta decadencia de una manera artísticamente bella por el hecho de que ella misma no sea bella. Esta es la equivocación clasicista, que creía que sólo una mujer guapa podía ser el modelo de una estatua artísticamente bella. De este modo Valera no logra apreciar lo que a nuestros ojos constituye precisamente el mayor acierto poético de Alfieri la representación del conflicto entre el antiguo orgullo y la nueva pertinacia que la vejez ha acarreado a Saúl contra el sentimiento de la maldición divina y de la decadencia física y moral.

Esto se relaciona con ciertos caracteres del arte de Valera. Valera rehuye la representación del dolor, y el dolor que a veces representa artísticamente es siempre un dolor que tiene algo de agradable. Recuerdo por ejemplo el dolor de doña Luz a raíz de morirle el padre Enrique: «los sollozos parecía que iban a ahogarla; pero, como luce el iris entre las nubes negras, una dulce sonrisa de triunfo y de gratitud por aquel amor, que solo perdón solicitaba, brilló en los rojos y frescos labios de la gentil señora». El edonismo y la galantería del hombre de mundo se elevan en este caso, a representación artística; pero son demasiado exclusivos para criterio estético e inducen a Valera a una doble limitación de su personalidad humana, y, por consiguiente, artística y crítica.

Para evitar el dolor, Valera evita ciertos problemas y ciertos aspectos de la realidad. Esta es acaso una de las razones del equívoco perpétuo entre su oficial catolicismo y su íntima falta de fé. Acaso no tenía valor para arrostrar una crisis decisiva y para cargar con las consecuencias desagradables que ambas soluciones

(1) *La señora Ristori*, O. C., II, 97.

(2) *Revista dramática*, O. C., II, 242.

traerían consigo. Y por la misma razón, Valera no tiene tampoco una profunda sensibilidad social, de manera que aunque a veces su inteligencia le lleve a proponerse gravísimos problemas sociales —como sucede por ejemplo en los primeros tiempos de su estancia en Rusia, según nos atestiguan algunas de sus cartas—, luego se deja muy gustoso distraer por los hechizos de la vida elegante, y olvida aquellos problemas, como nos revelan las demás cartas que escribió desde Petersburgo.

En la polémica que tuvo con la condesa de Pardo Bazán a propósito de la novela naturalista se encuentran todos los caracteres de que hablamos, tanto positivos como negativos, y particularmente este que podríamos titular falta de dimensión social. Valera tenía razón cuando censuraba la tendencia de los naturalistas franceses a retratar preferentemente lo más sucio de la vida; pero más allá de esta legítima observación cabe entrever el deseo de evitar el contacto con los sufrimientos humanos, al no descender nunca a aquellos medios sociales en que tales sufrimientos se encuentran más crudos y sin rebozo.

De esto mismo deriva, al menos parcialmente, su insensibilidad para con la novela rusa, por la que doña Emilia Pardo Bazán sentía una admiración harto exclusiva, pero de todos modos más comprensiva y fecunda que la frialdad de Valera. De esto deriva también su indiferencia, solo a medias encubierta, por la obra de Pérez Galdós, aunque éste no llega nunca a la pornografía, de que Valera acusaba a los naturalistas franceses.

También en la poesía pesimista y misantrópica de Leopardi Valera hubiera podido encontrar el germen de una más positiva concepción social; pero de la misma manera que no cita los versos más amargos y desoladores, no cita nunca, si bien recuerdo, la *Ginestra*, en que se vislumbra, ya en el final de la parábola vital y poética de Leopardi, insospechadas posibilidades de desarrollo de su mundo. (1) ,

(1) Las pone de relieve G. Fascoli en su escrito sobre *La Ginestra*, ahora en *Prose*, Milano, Mondadori.

Hasta este punto, pues, nuestra pesquisa ha sido más negativa que positiva. La posición crítica de Valera frente Leopardi nos revela más los defectos que los elementos constitutivos del alma de Valera, y si esta posición no tuviera otros rasgos reveladores, podríamos concluir que nuestra tarea, aunque no inútil, ha sido har- to ingrata.

Pero si examinamos la gran mayoría de las citas que Valera hace de Leopardi y la estructura de su mismo ensayo sobre Leopardi nos percatamos de que el interés del novelista español por el poeta italiano tiene aspectos más íntimos de los hasta ahora estudiados, y que incluso parecen contradictorios con ellos.

Valera estilista refinado no se interesa por la poesía de Leopardi como tal estilista, sino como escudriñador del alma humana. Leopardi le interesa porque es el más profundo representante de una tentación que siempre Valera sintió en sí mismo, aunque logró en todo momento vencerla, pues en su espíritu prevalecieron siempre las tendencias que a ella se oponían. Una de las más profundas creaciones de Valera es *Faustino*, el hombre que no se conforma con nada, que desea lo imposible y no acepta la realidad, y por consiguiente llega a caer en un hastío insoportable, en un sentimiento de vacío que le arrastra al suicidio. Esta experiencia es la experiencia de toda la generación de Valera, la experiencia romántica, que Valera sufrió ya en los años de su adolescencia, en Granada. Ya en *Mariquita y Antonio* se encuentra la oposición entre el espíritu clásico y el romántico. Esta novela nos revela sin duda el medio en que Valera vivió sus años estudiantiles y sus primeras experiencias, aunque ha sido compuesta bastante tarde, en 1861. En una carta de Antonio se encuentra una confesión importantísima bajo este aspecto. Antonio se encuentra enfermo de una extraña enfermedad espiritual, que él mismo define «hastío ridículo, anterior al goce». ¿Sería acaso, esta enfermedad, esta insatisfacción, falsa, fruto de una moda? No. Antonio se da cuenta de que no es la moda quien ha creado la insatisfacción, sino al contrario. Sin embargo, le parece que su situación es distinta de la de unos com-

pañeros suyos, que todavía «no han recorrido más tierra que la que hay desde su pueblo a Granada, y no han tratado con más mujeres que con las pupileras, con las criadas y con las habitadoras de las callejuelas de San Matías, y ya se creen al cabo de cuanto hay que gozar, ver, merecer y alcanzar en el mundo, y aspiran, no al Cielo que no le descubren, sino a un imposible, que llaman las ilusiones perdidas».

El prototipo de estos enfermos era evidentemente Espronceda, según el cual los treinta años son «edad de tristes desencantos». «Como todo hombre de gran ser, que camina por el mundo sin la luz de una esperanza celeste, necesitaba Espronceda vivir, gozar y amar en el mundo; y los deseos no satisfechos pervirtieron y ulceraron su corazón, que era bueno, y el abandono de su juventud y los extravíos consiguientes llenaron su alma de ideas falsas y sacrílegas». (1)

Pero Antonio no era así. «Yo no soy así», decía en aquella misma carta. «Yo me lamento solo de la imposibilidad del amor que se aquietta en lo que conoce, pero que busca con fe y con esperanza lo desconocido. Veo delante de mí un inmenso espacio que tengo que recorrer aún».

Ya en esta posición espiritual encontramos la explicación del interés que Valera sentiría por Leopardi y de la superación que, a pesar de ésta, hará de Valera, sustancialmente, un optimista.

Y mejor explicaremos las dos cosas si comparamos las adolescencias de ambos poetas. Leopardi pasó lo suyo metido en la biblioteca de su padre, aislado del mundo, en su «natio borgo salvaggio», soñando con la gloria: «arcani mondi, arcana felicità fingendo al viver mio». «Io mi sono rovinato con sette anni di studio matto a disperetissimo in quel tempo che mi s'andava formando e mi si doveva assodare la compassione», dice en una carta a Pietro Giordani (2): Sus experiencias eróticas se limitaban a los sueños de la canción *A Silvia*.

(1) *Del romanticismo en España* O. C., II, 16.

(2) 2 de marzo de 1188.

En los años de la mocedad, por el contrario, Valera, aunque estudiando por su cuenta («conmigo mismo, sin orden, sin maestro y sin un fin determinado») (1) había superado pronto el aprendizaje, que tanto le interesaría, de Dafnis y Cloe. La vida estudiantil de Granada no dejaba de ser regocijada. Aunque no se puede asegurar que haya vivido realmente la pupilera aquella de *Mariquita* y *Antonio*, que, con ser muy católica, consideraba «tan difíciles de cumplir algunos preceptos, que no le parecía que debían tomarse al pie de la letra, y los interpretaba, de un modo holgadamente herético», no cabe duda de que su manera de ser refleja la del medio granadino. En las poesías juveniles ya encontramos el asomo de la refinada y decente sensualidad de Valera. «Es dulce el giro rápido,—del baile delicioso,—de las cándidas vírgenes—que suspiran de amor;—de sus trémulos pechos—al deleite amoroso,—de sus miradas púdicas—al arrobado ardor» (2). Pero por otra parte Valera sabía también recogerse en sí mismo, y pensar en lo infinito, junto al mar, «al mundo y al amor puesto en olvido»; (3) situación romántica y casi leopardiana (4).

El encuentro de Valera con la poesía leopardiana, preparada por la afición a Espronceda y por la sensibilidad para las aspiraciones románticas, se hizo inevitable cuando Valera fué a Nápoles en 1847, o sea, a los diez años de morir Leopardi en aquella misma ciudad. Los reflejos de la lírica leopardiana en las poesías de Valera son evidentes. La distinción entre el amor terreno y el celeste de la oda titulada *Del amor* puede en rigor derivar directamente de fuentes clásicas, pero se relaciona sin duda con la *Storia del genere*

(1) O. C., I, 1452.

(2) *A Lucinda* (1841), O. C., I, 1319.

(3) *Al mar* (1843), O. C., I, 1325.

(4) No es imposible que Valera conociese a Leopardi antes de su ida a Italia. Sin duda conocía algo de la lengua y de la literatura italiana, como lo demuestra la cita de Dante que figura al frente de *Las aventuras de Cide Jabé* y la probable imitación de Guinizelli (*Al cor gentil*) y de Tasso (*Aminta*, a. II, Esc. II, v. 37-38) de *La envidiosa* (1845).

umano, que Valera cita en otra ocasión, y precisamente a este propósito (1). El segundo cuarteto de *A Bojana* recuerda evidentemente *Conselvo*. La segunda canción *A Lucia*, está influenciada por *Aspasia*. Los octavos reales *A Cristóbal Colón* recuerdan las canciones *A Italia* y *Ad Angelo Mai*.

Los años de Nápoles fueron de los más encantadores en la vida de Valera, y éste los recuerda con nostalgia. Sin duda no hay que olvidar este elemento exterior al explicar la afición que Valera tuvo por Leopardi, con tal que no se exagere su importancia. En Leopardi, Valera vió expresado de una manera personalísima la enfermedad de su época, que hasta cierto punto era la de su juventud.

Bajo este aspecto el análisis de Valera, contenido en el ensayo *Sobre los cantos de Leopardi*, me parece todavía perfectamente válido para comprender el drama humano de éste, y por otra parte muy importante para comprenderle a él mismo.

«El universo», dice en los comienzos de su estudio, «con todas sus pompas y con toda su hermosura, es un caos para el hombre sin fe». «Algunas almas vulgares» pueden conformarse con las esperanzas del progreso; «pero nada hay que supla la esperanza y la creencia en Dios, cuando carece de ellas un alma enamorada, grande y de soberana inteligencia. Y, sin embargo, esta alma persevera en el amor infinito de un infinito vago y fantástico, porque no tiene objeto; y este amor hace brotar en ella el hastío y la desesperación más horrible».

Esta es la clave del interés de Valera por Leopardi. Leopardi es substancialmente, para él, un romántico sediento de infinito, que no cabe conformarse con la realidad contingente y, por no creer en Dios, no tiene más remedio que entregarse a la desesperación: en él se encuentran al mismo tiempo «el deseo inextinguible de una felicidad suprema, y la negación absoluta de esta felicidad por el entendimiento». Con estas palabras Valera anticipa sin

(1) *Sobre los cantos de Leopardi*. O. C., II, 29.

más la fórmula del «sentimiento trágico de la vida», y explica a nuestros ojos de manera evidente la predilección que por Leopardi tuvo Unamuno. Y aun es fácil conjetura la de atribuir, al menos parcialmente, esta predilección de Unamuno a la sugestión del escrito de Valera sobre Leopardi.

Muy exactamente Valera individúa la causa de la desesperación leopardiana en la pérdida de la fe católica (1). Hay personas que nunca creyeron, o a lo menos nunca creyeron de verdad; estas personas pueden vivir sin fe y no echarla de menos. Pero Leopardi no puede; la fe católica le había dado el sentido de lo infinito, y este sentido permanece en él aun después de perderla: es un «místico ateo»; «no le faltó más que la fe para ser cristiano, ni más que ser cristiano para ser santo».

Este tema de la desesperación del que ha perdido la fe se encuentra a menudo en las novelas de Valera. Es característico a este propósito el caso del don Braulio de *Pasarse de listo*: Don Braulio se suicida por una razón contingente, (2) pero la causa profunda de su acto es la pérdida de la fe: «No acierto a entenderme directamente con Dios ni a desahogar con él mis penas. Le busco en el abismo de mi alma; pero mi pensamiento se cansa y se asusta atravesando soledades infinitas. Si ya no hubiese dejado de ser creyente.4»

Algo parecido se podría decir de la Rafaela de *Genio y Figura*, lo mismo que de Faustino, naturalmente. Esto significa que la desesperación se encuentra en el espíritu de Valera a lo largo de toda la vida. Se encuentra, pero superada, aunque no definitivamente. ¿Qué libértó a Valera de esta desesperación? ¿Qué le dió la serenidad y la ironía de sus mejores días? ¿Qué le permitió tener entre

(1) Un crítico contemporáneo de Leopardi, G. A. Levi, sintetiza el drama del poeta en las palabras evangélicas: «Deus meus. Deus meus, quare dereliquisti me?»

(2) Sobre el autobiografismo de este personaje cfr. M. Azaña, cit., página LVIII.

sus libros predilectos los cantos de Leopardi sin ser contagiado por ellos?

Leopardi no creía en el progreso de la humanidad, y Valera creía en él: creía en todo aquello de que Leopardi se mofa en la *Palinodia* directamente; pero no fué esta fe en la humanidad y en la sociedad lo que le salvó: su exaltación de Quintana es algo exterior, aunque es sincera. Es un corolario nada más. Ninguno de sus personajes se propone libertar a la patria o a la humanidad de la tiranía o de la ignorancia, o si se lo propone, se lo propone para conseguir la gloria y el poder. Sus personajes son, como él, individualistas, sutilmente introspectivos, aristocráticos. En unas anotaciones autógrafas que se encontraron en un ejemplar de sus poesías juveniles y que fueron publicadas póstumas—ofreciendo, pues, la máxima garantía de sinceridad—Valera destaca ya en una composición de 1845 «lo falso de su fe y que, a pesar de que entonces no había aun leído nada de lo que hoy se llama humanismo o egotismo, era un tanto cuanto egoísta, sin saberlo ni sospecharlo» (1).

Tampoco fué la fe religiosa lo que le salvó. Valera es indudablemente sincero cuando declara «horrible» la negación leopardiana de la Providencia, la negación de todo orden, concierto o fin en el mundo. Pero acabamos de leer que en lo íntimo de su conciencia constataba «lo falso de su fe». Mil contradicciones se pueden encontrar en la obra de Valera a este propósito. En público y cuando se trata de afirmar su adhesión a la tradición española, Valera se declara católico; pero si ahondamos en esta declaración de catolicismo, lo primero que se nos ocurre es que Valera sea un hipócrita y un oportunista. Algo de oportunismo en realidad se encuentra en Valera; pero sería superficial negar una razón más profunda de estas declaraciones.

Esencialmente Valera es un escéptico. Muchos de los personajes de sus obras, y los que más reflejan el pensamiento del autor,

(1) O. C., I, 1455.

lo son, pero de una manera que no excluye la creencia. Juan Fresco, por ejemplo, el personaje que más evidentemente constituye la proyección ideal del autor, «era positivista», pero «distaba mucho de ser escandaloso y impío».

Aunque para él no había ciencia de lo espiritual y sobre natural, esto no se oponía a que hubiese creencia. Por un esfuerzo de fe, entendía don Juan que podía el hombre ponerse en posesión de lo que el discurso no alcanza» (1).

Y en la carta a Pedro de Alarcón, que va al frente de los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, Valera afirma: «nuestro escepticismo, en fuerza de ser escéptico, nada niega». «Niega sólo la negación rotunda, y se inclina a creer toda afirmación, si es bonito lo afirmado» (2). Aunque su gnoseología fué siempre antisensualista y neopatónica, parece aquí que se vislumbra en él algo del tradicionalismo de De Maistre, a pesar de su antipatía por los llamados «neocatólicos»; y más exactamente todavía cabe ver una anticipación del pragmatismo y del intuicionismo de nuestro siglo (3).

El catolicismo le parecía bonito porque garantizaba la paz social, porque estaba indisolublemente relacionado con la tradición española por él tan entrañablemente amada. El catolicismo, además, daba un sentido profundo al amor. El más hermoso amor imaginado por Valera, el de *Pepita Jiménez*, hubiera tenido menos encanto, casi no hubiera existido sin sus premisas místicas. Valera no sabe amar con la imaginación a una mujer no católica. No estamos todavía en el refinamiento decadentista de D' Annunzio y Valle Inclán. En realidad Valera pensaba seriamente que la belleza era un medio de captación de la verdad. Su espíritu propendente a lo griego creía en la unidad de lo bello con lo bueno y lo verdadero, «Leopardi es un griego de Atenas y de la era de Pericles», dijo

(1) *Las ilusiones del doctor Faustino*, introducción. O. C., I, 167.

(2) O. C., II, 606.

(3) Sobre el pensamiento de Valera acaba de aparecer un trabajo muy meditado: Y. KRYNEN: t.º esthetitmo de J. V., Salamanca, 1946.

acertadamente, aunque con una inevitable esquematización de los conceptos, Menéndez Pelayo. «Lo único que tiene de moderno es lo malo, la filosofía lúgubre y desesperada». (1)

Valera en este sentido es más clásico que Leopardi: no es una casualidad que esté entre los pocos autores españoles a quienes Eugenio d' Ors estima. Por esto es, en cierto sentido muy equívoco, católico.

Pero es evidente que no pudo ser este frágil catolicismo lo que permitió a Valera amar a Leopardi sin ser pesimista. No fué la fe en una verdad infinita lo que le indujo a creer en la belleza de la vida. Por el contrario, fué la directa experiencia de la vida, la adhesión y la aceptación de la realidad, el sentido de lo finito.

A este propósito me parece importantísima la primera de sus canciones *A Lucía*, que es de 1849. El influjo literario e ideológico de Leopardi sobre esta composición de Valera es evidentísimo; pero esto mismo nos permite subrayar el elemento que distingue a ambos poetas. Encontramos aquí los dos momentos críticos del drama leopardiano: la ilusión y el desencanto. Primero tenemos el intento de realizar una íntima comunión con la naturaleza. Naturalmente Valera no consigue ni acercarse a los versos inmortales de *A Silvia* y de *Le ricordanze*. Tampoco en sus novelas Valera llega a expresar un profundo sentimiento de la naturaleza física. Pero lo que nos importa ahora es el concepto: la proyección de la intimidad del poeta sobre el paisaje, que en Leopardi se averiguó en el «tempo giovanile», en la época de las ilusiones: «presté sentimiento y dí ternura—a las flores, al aura, a las estrellas—y de mi propio amor y su hermosura—enamóreme, enamorado de ellas». (2) Luego, el momento del desencanto: «el cristal empañé, sequé las flores, —y a la ilusión sobrevivió el deseo». Pero este momento que es el definitivo en Leopardi, es en Valera inmediatamente superado por otro. El desencanto era un efecto de la falta de determinación de

(1) *Cartas de Italia*, en *Estudios y discursos cit.*, t. V, pág. 349.

(2) O. C., I, 1371.

aquellos ensueños; pero cuando la mujer adorada se concreta, y ya no es «la maga de mis sueños», como en una poesía anterior, sino una mujer de carne y hueso, «Lucía», Lucía Paladi marquesa de Bedmar, el sueño se realiza, y hasta es superado por la realidad; «¡Qué pálido mi sueño y qué sombrío,—con el lampo risueño—al compararse de tus ojos fuera!» El desengaño, pues, era una ilusión tomada del revés. (1) Los que con Leopardi y los compañeros de Antonio en Granada afirman que «non ha la vita un frutto, inutile miserie» es que en realidad no conocen todavía a la vida.

Con todo el encanto de su poesía, el pesimismo de Leopardi no tiene otra razón que su «mal genio». (2) Y en realidad si nadie puede rigurosamente afirmar que conoce a la vida, tan varia nueva y llena de sorpresas, mucho menos lo podrá decir un hombre que ha vivido sin amor. No es una casualidad el que Valera ponga como cierre de su obra maestra los versos de Lucrecio:

Nec sine te quicquam dias in luminis oras
exoritur, neque fit iactum, neque amabile quicquam.

«L' homme ne peut pas se passer de la femme», es también la filosofía de *Pepita Jiménez*, aunque sin la vulgaridad que le presta Monsieur Homais. ¡Con cuánta irónica simpatía, con que precisión delicadísima Valera asiste a la inevitable y grandiosa victoria de la naturaleza en Luis de Vargas! De la naturaleza «sana y pagana», que satisface armónica y serenamente todos los impulsos del hombre, libertándole de las falsedades del amor llamado platónico, que llevaría al padre Enrique a su trágico fin.

Se ha hablado mucho de la afición de Valera a la mística—y a la lectura de los místicos es cosa conocida que él mismo atribuía el origen de *Pepita* (3)—pero su mística es tan sólo un refinamiento

(1) Autobiográficamente, el amor por Lucía no consiguió su satisfacción pero esto no causó en el poeta una crisis de pesimismo, acaso también por la misma nobleza que tuvieron las razones de la repulsa. Cfr. Azaña, cit., páginas XX-XXI.

(2) O. C., II, 26.

(3) En el prólogo a la edición Appleton, que se puede leer en apéndice, en la edición de *Pep. Jim.* de Clas. Cast.

y una preparación del amor. Del pseudo-misticismo de *Pepita Jiménez* podríamos decir lo que del misticismo de la poesía de Campoamor había dicho su autor: «Su misticismo no es sino el propio deleite pasado por alquitara, para extraer de él la más sublime quintaesencia». (1) No hay que dejarse engañar por la secreta ironía de muchas afirmaciones de Valera, que para facilitar la buena acogida de sus obras acostumbraba a presentarlas con falsas credenciales, dando una interpretación muy distinta de la que en su interior pensaba ser la auténtica. Es difícil a veces descubrir directamente esta sutil hipocresía, pero quien conoce la obra completa de Valera consigue situarla bajo una luz meridiana. Un caso típico a este propósito es el prólogo de *Doña Luz*. Con ser tan convencido partidario del arte por el arte, aquí Valera destaca las «muy graves y severas lecciones» que la novela contiene, y que coincidirían con las consideraciones finales de Castiglione acerca del amor. «Al padre le hubiera estado mejor valerse de este amor como de escala para subir al más alto grado». Pero ¿no son estas consideraciones y estas lecciones precisamente la teoría del amor «vulgarmente llamado platónico» contra el que Valera se declara en su *Psicología del amor*, afirmando que «es sofistería que, siendo el hombre y la mujer compuesto de alma y de cuerpo, y mediando la diferencia de sexo y la inclinación natural y poderosa que de ella nace, prescindamos del cuerpo y nos amemos sólo con el alma»? (2) En esta misma *Psicología del amor*, Valera afirma: «noto siempre cierta malicia irónica y muy sutil en las afirmaciones de Bembo». (3) Pre-

(1) *Obras poéticas de Campoamor*, en O. C., II, 53.

(2) O. C., II, 1579.

(3) Castiglione pone cierta malicia en el final del *Cortegiano*, en la señora Emilia, viendo a Bembo como arrobado después de su discurso, «lo prese per la falda della roba, e scuotendolo un poco, disse: Guardate, messer Pietro, che con questi pensieri e voi ancora non si separi l' anime del corpo». V. Cian, en su comentario (Firenze, 1908, pág. 431), dice: «In queste parole par di scorgere una punta di quello scetticismo irónico che era nel l' indole di Madonna Emilia». Pero lo de considerar irónico toda la actitud de Castiglione para con el amor pla-

cisamente esta intención irónica, es decir la ambigüedad y el deseo de que los ingenuos no lo comprendan, se encuentra en el prólogo de *Doña Luz*. Esta novela establece en realidad que era imposible que el Padre Enrique amara a doña Luz tan sólo «platónicamente».

Tal es la concepción de la vida que prevalece en Valera. Este hubiera suscrito sin duda con plena sinceridad las palabras citadas de Menéndez y Pelayo a propósito de Leopardi. El poeta italiano, a pesar de su clasicismo, era profundamente romántico, por su malsano «amor infinito de un infinito vago y fantástico, porque no tiene objeto.»

A pesar de su polémica antinaturalista, Valera fué siempre, desde sus primeros días, realista. No es preciso esperar hasta *Juanita la larga*, como parece a uno de los últimos críticos de Valera, (1) para encontrar esta declaración de realismo: ya en el prólogo de *Mariquita y Antonio* (1861) nos declara que va a relatar casos «sucedidos y no levantados», y que su novela no es sino «una fotografía de costumbres más o menos honradas».

Su realismo es una manera de superación de la vaga aspiración a lo infinito—destinada a desembocar en el desengaño y la desesperación—de la generación romántico, a la cual, juzgado desde este esencialísimo punto de vista, pertenece Leopardi, como Byrón y Espronceda. No descubrimos nada al decir que el Valera más auténtico, y el que más seguramente se coloca en un plano literario universal, es el del período de «la más robusta plenitud de su vida, cuando más sana y alegre estaba su alma, con optimismo envidiable» (2). Pero aquí pusimos de relieve lo conquistado y lo

tónico es algo atrevido, y por esto mismo refleja mejor el juicio de Valera a este propósito. Esta interpretación del amor platónico se encuentra en Valera desde más de treinta años, en la citada reseña sobre las *Obras poéticas* de Campoamor: O. C., II, 55.

(1) JEAN KRYNEN—*L' esthetismo de Juan Valera*. Salamanca, 1946, página 82.

(2) En el prólogo a la edición Appleton, ed. cir., pág. 246.

problemático de esta aceptación del límite, de lo concreto, de la medida; de este su clasicismo. Don Faustino es también una de las más importantes creaciones de Valera, aunque ha sido previamente condenado por Juan Fresco: y Leopardi, la insatisfacción, está siempre en acecho (1).

(1) Hacia el final de su vida Valera se nos presenta a menudo quejoso y desengañado. Véase particularmente, ahora, el *Epistolario* completo con Menéndez y Pelayo, Madrid, Espasa Calpe, 1946.

GUIA ESPIRITUAL DE ASTURIAS

POR

VALENTIN ANDRES ALVAREZ

Cuando se va de Madrid a Gijón por ferrocarril nuestro primer punto de contacto con Asturias es un punto negro: está en medio del túnel de la Perruca. A la salida de éste nos encontramos de pronto entre las nieblas, las nubes de aquel alto paraje; así que al lanzarnos por las vueltas de la rampa de Pajares, descendemos, realmente, en tobogán desde las nubes y al llegar a Gijón hemos recorrido Asturias de arriba abajo, desde el cielo hasta el mar. La primera observación que se hace al pasar de la meseta castellana a la región astur es, precisamente, ésta: Castilla se puede atravesar de Norte a Sur, de Oriente a Occidente, por todos los rumbos del horizonte, mientras que Asturias puede recorrerse, además, de arriba abajo. La tierra ha adquirido una nueva dimensión: la profundidad.

He aquí por qué Asturias, que tiene verticalidad, como Suiza, la altura de sus montañas, y horizontalidad, como Castilla, la lejanía que le abre el mar, ha impreso en el alma de sus hijos estos dos impulsos: evasión hacia la altura y evasión hacia la lejanía.

El primer capítulo de la *Regenta* de «Clarín» es una ascensión a la torre de la Catedral de Oviedo; y una de las páginas más inspi-

radas de Palacio Valdés es, acaso, aquélla donde al escalar una montaña se atraviesa una nube, sintiéndose impulsado por ese anhelo de superación que el filósofo expresó sobre una cumbre: «esta nube que tengo bajo mis pies es la tormenta que se cierne sobre vuestras cabezas. Es la emoción de lejanía, la atracción azul del mar, la que impulsa a surcarlo, a ir a América para desarrollar allí tal fuerza de expansión racial que cada ciudad tiene su colonia asturiana; verdaderas colonias del Imperio Astur.

La emoción de altura, el impulso vertical hacia arriba, llevó al Marqués de Villaviciosa de Asturias a escalar el Naranjo de Bulnes, el trozo de nuestra tierra, que está más cerca del cielo. Este Marqués tuvo un simbólico destino de cumbre. Fué gran perseguidor de rebecos por los Picos de Europa y de osos en los altos de Somiedo; de elevada estatura su cuerpo y de alto valor astur su alma. En su hazaña del Naranjo se midieron dos cumbres y así, aunque escalado antes por algún otro astur de recio temple, el picacho cabraliego, adquirió tal nombradía desde entonces que uno no puede por menos de preguntarse si fué el Marqués el que ascendió hasta la cumbre o la cumbre la que ascendió hasta el Marqués.

Siempre hacia arriba y siempre hacia adelante, son los lemas del auténtico astur, que vemos claramente realizados cuando el emigrante asturiano, en vez de dirigirse a América va a Castilla, hacia la meseta; pero también para surcarla como el mar, y plantarse en Madrid, donde cumplido el ímpetu horizontal hacia adelante, comienza el vertical hacia arriba, a escalar las cumbres de la Política, de la Ciencia o de las Finanzas; y el que no puede escalarlas, oculta su fracaso, entre las sombras de la noche, haciéndose sereno.



Resumiendo: en su íntimo esquema geométrico, el alma horizontal y vertical de Asturias se polariza en esos dos anhelos, como se afila el perfil de la tierra asturiana en esos dos índices que

apuntan uno al cielo y otro al mar: el Naranjo da Bulnes y el Cabo de Peñas. Por esto la montaña y el mar son componentes cósmicos del ser y del acontecer de Asturias. Pero la montaña es lo sólido, lo macizo, lo definitivo y eterno; el mar lo inestable y movedido, es actividad y movimiento; por el mar, se va y se viene; en las montañas se está. La solidez histórica de Asturias es la de sus montañas. Como Castilla es el llano de la Historia española. Asturias es la montaña. Aunque este nombre, se aplica más bien a las Asturias de Santillana, corresponde no menos a las Asturias de Oviedo; pues así como el llano dió su peculiar naturaleza espiritual a Castilla, se la dió la montaña a todas las Asturias. He aquí el cómo y el por qué de esto. Indicamos ya en otra ocasión que al pasar la Reconquista de Asturias a Castilla pasó la Historia de la montaña al llano, de los horizontes cerrados a los horizontes abiertos. Para dominar un horizonte cerrado, el valle y aun toda la región montañosa, basta con dominar sus accesos: desfiladeros, puertos, hoces...; se le defiende desde los confines del horizonte mismo, que son como las murallas de una gran fortaleza natural; en cambio el horizonte abierto del llano hay que dominarlo desde el centro, desde una fortaleza hecha por el hombre: el castillo. En los momentos de peligro, el hombre de las montañas, sale hacia sus fronteras, a defenderlas; su defensa es centrífuga; el hombre del llano, por el contrario, para defenderse, corre hacia el centro fortificado y resista en él; su defensa es centrípeta. Pero si la misma naturaleza del llano impone el recinto de defensa centrípeta, el propio ser geométrico de la planicie origina y fomenta dentro del castillo un poder centrífugo, ofensivo. Como el valle, la montaña tiene puestos, por la naturaleza misma, límites a sus territorios, no aspira a apropiarse de más, el hombre de la montaña no piensa en dominar a otros, pero quiere el pleno dominio sobre sí; por eso fuera de sus reacciones guerreras de independencia, es naturalmente, pacífico. El llano, el castillo, por el contrario, rodeado de un horizonte limitado por líneas irreales, un círculo ideal, cuyo radio es la medida de su propio poderío, tiende naturalmen-

te a ensancharlo. El casti'lo es agresivo, imperialista, conquistador. En él forjó su alma el Cid, que fué ensanchando Castilla al trote de su caballo.

Como el alma de la planicie se formó en el casti'lo, el alma de la montaña, el alma de Asturias se forjó en la casona. Por su naturaleza, por su Historia, por todo su ser la casona en el anticasti'lo. El casti'lo se hizo para la guerra y la casona para la paz; el señor del casti'lo dilató sus dominios conquistándolos con el hierro de su espada, el señor de la casona ensanchó sus tierras roturándolas, conquistándolas con el hierro del arado; en el casti'lo lo esencial es lo que se conquista; lo esencial está fuera; en la casona por el contrario lo esencial está dentro; las tierras son tan sólo un instrumento, un medio de producción. Frente a la naturaleza y frente a la Historia, frente a la vida y frente al destino el casti'lo es un medio y la casona un fin. Por eso del casti'lo, cumplida su misión, no quedan más que ruinas, románticos recuerdos del pasado, mientras que la casona es pasado, presente y porvenir, porque en ella está el espíritu de la montaña con toda su solidez y eternidad.



Una característica de la más alta significación consiste en que mientras Castilla se irradia Asturias atrae. La montaña, en efecto, como grupo humano y ente geográfico, ejerce una poderosa atracción sobre el hombre.

Quien ha nacido en esta tierra podrá vivir lejos de los paisajes de su infancia, pero si puede vendrá a morir a ellos. El asturiano que va a Castilla vuelve, mientras que el castellano que viene a Asturias se queda y arraiga. Y donde esté un asturiano estará Asturias en añoranzas, sueños y evocaciones. Las fábricas de sidra espumosa se sostienen, en gran parte, explotando industrialmente las añoranzas ultramarinas. Allá en América, una botella de sidra champanada no es más que una espumosa y rubia evocación que vale un peso. Y lo mismo que al asturiano emigrante le ocurre al asturiano escritor. Nuestra región vió partir un día a D. Armando

Palacio Valdés. D. Armando dejaba su infancia en Asturias, pero se llevaba la Asturias de su infancia. El, como «Clarín», como Ayalá, como tantos otros lograron fama describiendo paisajes y tipos de su región amada; fueron buenos escritores por ser buenos asturianos. El escritor como el emigrante, el sereno de Madrid, que es de Cangas, como el maletero de la estación del Norte, que es de Belmonte, salieron un buen día de Asturias, pero Asturias nunca salió de ellos.

Nunca salió de ellos porque no podía salir; porque los hombres de más firmeza espiritual, de mejor temple de alma son aquellos de sentimientos profundos, hondamente hincados en su infancia. Lo más hondo y firme, lo mejor que hay en el hombre es lo que tiene aun de niño. Por eso el asturiano ausente de su patria, en las grandes adversidades, cuando se siente debilitado y empequeñecido ante el destino, piensa en el regazo acogedor de los paisajes de su infancia, como en una madre lejana. Acaso de este sentimiento que la montaña infunde proviene lo que la patria tiene de madre y nos explica por que cuando el inmenso cataclismo histórico de la invasión musulmana, los hispanos, sintiéndose también debilitados y empequeñecidos, corrieron a acogerse, como niños atemorizados, a las faldas de su madre, a las faldas de la montaña asturiana.

El amor al terruño es una de las más fuertes pasiones del alma astur. Enamorado de su tierra, el asturiano, es por enamorado celoso y piensa que nada hay en el mundo comparable a la tierra en que nació. Por eso este pueblo nunca quiso dominar a otros, pero tampoco se ha dejado nunca dominar. Acaso fué Castilla quien dió a España el espíritu de conquista, pero fué, sin duda Asturias quien le dió el de independendia. ¡Independendia..!; uno de los sentimientos más profundamente arraigados en el alma nacional española que proviene de las épocas montaraces de nuestra historia, y contra el cual se han estrellado siempre todas las invasiones, lo mismo la de siete años, como la francesa, que la de siete siglos, como la musulmana. En todas las épocas y en todas las edades; en la Edad

antigua contra los romanos, en la Edad media, contra los sarracenos y en la Moderna contra los franceses, salieron de estas montañas asturianas los tres gritos de independencia; tres montaraces «ijujús» que dió Asturias ante el micrófono de la Historia.



Señoras y señores: He pretendido mostraros hasta aquí que el alma y el ser de Asturias es el alma y el ser de sus montañas. Quisiera haceros ver ahora cómo esta peculiar característica se descubre lo mismo en la Historia que en la Economía, se acusa con diversos matices en el espíritu de nuestras villas y ciudades, se expresa en nuestros mitos e inspira nuestras canciones.

La Estadística reduce a números la vida de una región, aritmetiza los rasgos típicos de un pueblo. Si consultamos una estadística de España veremos que ella muestra el relieve montañoso de Asturias, expresado en guarismos estadísticos, como está expresado en cifras altimétricas en los archivos geográficos. Producción ganadera y producción minera... Económicamente Asturias es el prado y es la mina, es decir: la montaña por fuera y por dentro.

Esta bella y rica región que es Asturias tiene tal poder evocador y sugestivo, que en ella, transformándose todo por arte mágica, hasta la economía se hace estética, hasta lo más prosaico y material se embellece y poetiza. El verdor de nuestras praderías, será en su día sabrosa y tierna carne y fresca leche, mostrándonos así que nunca verdor alguno realizó tan plenamente su simbolismo exacto de ser verde esperanza. Y las doradas «panoyas», que adornan hórreos, paneras y corredores, colgaduras que anuncian el triunfo de la cosecha, ostentan su amarillo que ya no es, como el verde, una esperanza, sino, como el oro, una realidad, granos de riqueza lograda y auténtica. La economía rural de Asturias tiene su expresión estética en la policromía de valles y montañas, donde el labriego, al trabajar su hacienda es un artista decorador de paisajes. Y así el verde y el amarillo y hasta el gris de un cielo que presagia lluvia son promesas de una riqueza que fué antes belleza.

No sería justo hablar de la riqueza de Asturias y omitir a la sufrida, pacífica y ubérrima vaca. La vaca espera aún al gran poeta astur que le dedique el canto que merece. Ya el mismo aldeano la poetiza con esos bellos nombres de la Garbosa, la Estrella, la Linda... Ella es el centro vivo de la explotación rural, el capital del aldeano y además el trabajador sumiso que tira del arado y del carro, ara la tierra y lleva la cosecha a casa. Viva nos da su leche y muerta su carne. La leche que es el alimento más puro y más perfecto que ha creado Dios, verdadera savia vital, blancura líquida; es la crema auténtica, símbolo de lo más puro y excelso de las cosas. Pastando el verdor fresco que brota de la tierra, por laderas, cañadas y cumbres, la Garbosa, la Linda y la Estrella son un nuevo don de la montaña; de la montaña, que en ubres inagotables, nos ofrece, junto a fuentes de agua pura, manantiales de leche fresca.

Pero la economía de Asturias es, además del prado la mina; además de la leche con sus ricos y sabrosos derivados, el carbón al lado de la economía blanca la economía negra. Se oculta, sin embargo, bajo este intenso contraste una unidad profunda, pues tanto una como otra son ricas y abundantes fuentes de energía creadora; si la leche, alimento completo, es fuente de vida el carbón es manantial de fuego. Socavando las entrañas de nuestra tierra, los mineros asturianos sostienen el fuego sagrado en los hogares españoles. Asturias es el Vestal de España. Y no sólo es el fuego de nuestros hogares sino la energía que funde el hierro y da temple al acero, que mueve máquinas, empuja trenes y da movimiento y vida a la industria de España. Se descubre una conexión extraña, una íntima y sorprendente unidad cuando se comparan las energías acumuladas en la riqueza material y espiritual que Asturias vierte sobre España. Cuando se enlazan idealmente la fuerza material que sale del carbón y la fuerza espiritual que el alma astur dió a tantas gestas heroicas, como la Reconquista, aparece Asturias como una gigantesca central de energías españolas, que suministra fuerza para mover la industria y para mover la Historia.

Completamos nuestro análisis de las riquezas típicas de Asturias, señalando una que, al igual de otras enumeradas antes, es tanto como riqueza de nuestro suelo belleza de nuestros paisajes; me refiero a las pomaradas. El pomar fué, en el paraíso, el árbol del bien y del mal, y este doble sino lo transmitió a su fruto. La manzana, en efecto, tiene un hado fasto y otro nefasto dentro de su destino cósmico. La Mitología clásica la destacó como manzana de la discordia; para nuestra religión fué el fruto prohibido que ocasionó la pérdida del paraíso. Pero la manzana está también redimida del pecado original. A la manzana la ha redimido la sidra. La sidra y la leche son los jugos del paisaje asturiano. Pero desde varios puntos de vista la sidra se muestra superior a la leche, en su valoración cósmica. Si la leche, como alimento, da vida; la sidra da alegría y optimismo, lo mejor de la vida; la leche da vigor al cuerpo, pero la sidra lo da al espíritu. El acto de echar bien un vaso, de echarlo con la técnica precisa tiene su significación y simbolismo. Se echa alta y revuelve en el vaso una niebla dorada, luego espalma y de la espuma surge una estrella; y después de bebida y bien paladeada se forja el bebedor un mundo alegre y optimista, a la medida de su gusto, un mundo hecho para su uso particular, pero creado en toda regla por breve evolución cosmogónica, que se inicia al revolver la sidra en el vaso, la nebulosa, de la nebulosa la estrella y de la estrella el mundo. Mundo tan lleno de optimismo y de entusiasmo emprendedor que si todos los grandes proyectos imaginados ante una botella de sidra se realizasen, Asturias sería un verdadero Edén, y la redención plena del pomar lograda, pues si por la manzana perdimos el paraíso, por la sidra volveríamos a él.



Un viajero atento y reflexivo que recorra los parajes y ambientes más importantes y típicos de Asturias, comprobaría, sin duda, esta observación: si el paisaje modela, en cierto modo, a los hombres que lo viven, también el hombre vierte sus anhelos en los

paisajes que lo envuelven, proyectando sobre ellos sus propias inquietudes.

En el panorama de Oviedo, por ejemplo, se destacan con simbólico anhelo de altura el Pico del Naranco y la torre de la catedral y la ciudad es eso: un deseo del cielo de inmortalidad. Oviedo surgió en torno a un monasterio; su primer latido fué ya un ansia de eternidad. Y el Pico del Naranco si hacia arriba busca el cielo, hacia abajo vierte su eternidad sobre la tierra. Muchísimos siglos antes de que apareciese en su falda el poblado primitivo, él dominaba ya aquel valle desierto, el solar, no edificado aun, de la ciudad. Desde remotísimos tiempos estaba allí, esperando a su pueblo. Millares de siglos antes de existir Oviedo, el Naranco era ya ovetense. Frente al Naranco, frente a la perenne quietud y a la pétrea eternidad de la montaña la realidad cambiante y huidiza de la ciudad. Porque en la ciudad, es decir, edificios y obras humanas, no hay nada eterno, todo en ella es efímero, caduco y perecedero. Edificios, piedra y lodo, que un día surgen de la tierra y otro se derrumban sobre ella; hombres, cuya materia es barro y al barro han de volver. La montaña, en cambio, es como el alma, lo inmutable y perenne, es la tierra petrificada y quieta, la tierra y el silencio, el antes y el después de toda obra humana. Ningún paisaje expresa de modo más emocionante que el de Oviedo, ese conflicto de lo inmortal frente a lo perecedero, de lo que queda frente a lo que pasa, de la montaña frente a la ciudad. Cuando el hombre de Oviedo sintió viva y punzante su ansia de inmortalidad se fué a la montaña, le dió una gran puñalada en un flanco y sacó de sus entrañas bloques de piedra; los bajó al poblado y con ellos delicados artífices expresaron sus ansias inmortales en la filigrana magnífica de la catedral. ¡Torre de la catedral de Oviedo... mástil de la ciudad anclada a la orilla del Naranco...! En ella el espíritu de la ciudad encarnó en las entrañas de la sierra; en los nudos de sus filigranas está prendido lo inmortal con lo perecedero, lo eterno y lo vivo, la montaña y la ciudad. Es un trozo de montaña, hecho

ciudad, para sentir la caricia de la vida, es un trozo de ciudad, esculpido en montaña, para calmar su ansia de perennidad.

Así como el panorama de Oviedo, por el ambiente de quietud y la perspectiva de eternidad, invita a la meditación, el paisaje de Gijón, por su inquietud y dinamismo, es como una invitación a la vida; pero a esa vida plena y armónica del hombre que tiene virtud para ganarla y alegría para vivirla. Gijón es industrioso y divertido, es la virtud del trabajo y la alegría del ocio; y estos dos valores, propios de los hombres y de los pueblos de vida plena, lo expresa el paisaje de Gijón visto desde el cerro de Santa Catalina. A un lado la actividad, el trabajo, el tráfico del puerto, al otro lado la vacación, el veraneo, la alegría de la playa. El panorama del puerto es agitación, movimiento, dinamismo vital, la vida ganándose en los tres elementos del paisaje, en la tierra los obreros, en el mar los marinos y pescadores y en el aire buscándose también el sustento con sus revuelos afanosos, las gaviotas. Allí, voluntad y esfuerzo triunfantes, el hombre todo lo vence para sus propios fines, todo lo esclaviza, poniéndolo a su servicio; la montaña del Musel, después de desgarrada contenida por muros más potentes que ella; el mar preso en los muelles y hasta el hombre se aprisiona a sí mismo en jornadas duras.

Pero si en el puerto todo parece esclavitud en la playa todo es libertad; el mar libre de diques, el hombre libre de fatigas y hasta de ropas. Si en el puerto triunfa la máquina, la civilización y el progreso, en la playa triunfa un delicioso naturismo primitivo. Allí hombres y mujeres medio desnudos, pasan unas horas de vida elemental y primitiva y al recibir en sus cuerpos la caricia del sol, del agua y de la arena, vuelven a la naturaleza renovando su contacto cósmico con ella.

Oviedo es un pueblo que sorprende por su unidad; Gijón es un pueblo de contrastes: el puerto y la playa, el trabajo y el ocio, la vida esclavizada moderna y la vida libre primitiva. Oviedo es una ciudad fundada en la Edad Media, Gijón es, a la vez, más antiguo y más moderno; más antiguo porque tiene vestigios de un

poblado romano; más moderno, por haberse adaptado antes a las exigencias de la época presente. Gijón tuvo antes que Oviedo ferrocarril, tranvías, jesuítas y «cabarets», todo lo bueno y todo lo malo. Oviedo, en la vida asturiana, representa el pensar y Gijón el poder. Oviedo, arcadas románicas y filigranas góticas, frente a la montaña del Naranco ha expresado su pensar esculpiéndola; Gijón, frente a la montaña de Musel ha medido su poder desgajándola.

Con Oviedo y Gijón, Avilés es el tercer vértice del corazón triangular de Asturias. Lo que caracteriza a Avilés es el gran amor a sus tradiciones y a sus costumbres, sentimiento de independencia avilesina expresado con tal tesón a través de su historia, que plasmó en el más antiguo de sus monumentos y el más memorable de sus documentos: el castillo de Gozón y el Fuero de Avilés; el castillo contra los enemigos de fuera; el fuero contra los de dentro. Pero la tradición es lo que da moderación y equilibrio a lo que se altera y pureza a lo que se desvirtúa. En ese sentido del equilibrio y de la acción depuradora, hay a nuestro parecer, algo típicamente avilesino. Ya en el paisaje de Avilés se advierte su sino equilibrado y moderador de extremos. No está a la orilla de un río ni a la orilla del mar, sino donde los extremos se tocan: la ría; y al margen de estas aguas que están entre mar y río, un núcleo urbano que está entre ciudad y villa, en el justo equilibrio entre dos extremos, entre la ciudad y el campo, gran ideal de hoy. Pero en el esquema típico avilesino hay, como hemos dicho, además del equilibrio la selección depuradora. En Avilés los latidos del alma asturiana se depuran hasta el heroísmo. Todos los pueblos astures sintieron la atracción indiana, pero fué el avilesino Pedro Menéndez quien abrió a Asturias la ruta de América. Y lo mismo que los hombres se depuran y seleccionan las cosas. En casi todos los pueblos de Asturias se salan jamones, pero sólo adquirió celebridad y fama el jamón de Avilés. Hasta la asturianísima vaca tiene allí, en granjas modelo, su gran centro depurador de razas. Avilés es la alquitara donde la esencia de Asturias se depura y sublimiza. Allí

se refinan los más típicos valores regionales, depurando el pasado para hacerlo eficaz y mantenerlo vivo en el porvenir. Fiel a sus tradiciones, con su memoria siempre viva, el avilesino, siente el culto de lo que fué y acaso por esto tiene Avilés el más monumental y bello cementerio de Asturias. Así se descubre en el triángulo central: Avilés, Oviedo, Gijón las tres potencias del alma de Asturias; Avilés, la memoria, Oviedo el entendimiento y Gijón la voluntad.



Desde este centro, desde este núcleo de Asturias la región se extiende a Oriente y a Occidente, hacia Luarca y hacia Llanes. Villas que son los dos fortines avanzados que defienden el alma de Asturias contra los suaves encantos y sugerencias de Galicia y de Santander. Llanes, entre las Asturias de Oviedo y las Asturias de Santillana, es la villa donde ricos indianos, que sintieron la asturianísima atracción de América, conviven con linajudos señores de temple hidalgo y solariego muy mentañés, santanderino. El mismo fenómeno de transición y mezcla se advierte en Luarca. En Luarca Asturias comienza a ser Galicia. Y como gallegos y asturianos son primos hermanos el luarqués es como un hijo de matrimonio consanguíneo, donde es tan frecuente lo anormal como lo perfectísimo; pero a quien tocó el sino favorable. Así Luarca como villa, es la perfección misma, con ímpetu y espíritu de ciudad, el luarqués en su Luarca ha fundado empresas que no sólo rebasan los límites de su comarca sino también los de la provincia. Su banca local financia importantes empresas gallegas. Con vasto comercio y alta finanza, Luarca es una ciudad condensada en villa, una gran urbe ya en espíritu, que no plasmó en un cuerpo por faltarle el cordón umbilical del ferrocarril.



Por mucho que nos extendiésemos describiendo espiritualmente la región, no podríamos agotar los múltiples matices locales del alma asturiana. Porque Asturias es inmensa desde muchos puntos

de vista. Geográficamente no es muy grande aunque afirma Juanín Uría que, como su tierra es tan arrugada y montañosa, si las montañas se estirasen resultaría mayor que Castilla entera. Pero la queremos tal y como es, pues lo que le niega el espacio se lo dá con creces el tiempo. ¿Qué nos importa el que no sea grande en kilómetros si es inmensa en siglos? El pueblo astur se prolonga en perspectiva tan lejana por el tiempo, que su historia primitiva es la canción de cuna de la humanidad. Hay muchos parajes en nuestra región donde se conservan importantes vestigios prehistóricos: Cueva de Candamo, Peña Tu, Caverna del Pindal... En todos estos lugares, contemplando las sorprendentes pinturas rupestres, sentimos los primeros balbuceos del bebé que era entonces la humanidad recién nacida. También los folkloristas de la región han recogido cuentos y tradiciones que tienen un origen remotísimo. En muchos pueblos de Asturias, se puede encontrar un viejecito que nos cuente alguno de esos relatos milenarios, relato que el viejo ha oído a su padre, quien lo habrá recibido de su abuelo, el cual a su vez, etc., etc..., y así, esta fila de narradores, plantado cada uno en su generación, son como los postes de un hilo telefónico tendido a través de los siglos, para hacer llegar hasta nuestros oídos una lejana conferencia telefónica, trasmitida desde los confines de un pasado milenario. Muchos de estos relatos los hemos oído en nuestra infancia los asturianos y siempre que los oímos de nuevo rememoramos aquella edad feliz. Son como ventanitas abiertas a los paisajes de nuestra niñez; ¡con qué gusto nos suicidiaríamos tirándonos por ellas...!

Y muchos valores creados en el curso posterior de la Historia tuvieron también su cuna en Asturias. En la alta Edad Media nació aquí el primer arte románico-bizantino español. Santa María de Naranco y San Miguel de Lillo, con sus piedras milenarias, son verdaderas joyas, verdaderas piedras preciosas del anillo de paisajes que rodean a Oviedo. Hace algunos años se puso al descubierto la planta de cimientos de San Miguel de Lillo, y el momento de la aparición de aquellos gruesos muros, que no habían visto más

sol que el que iluminó las hazañas del Rey Ramiro, fué de una emoción profunda. Parecía que no se excavaba en la tierra sino en el tiempo, que con picos y palas se hodaban siglos para abrir un boquete en la Edad Media y poner un trozo de ella al descubierto. Cuando se escava el suelo de Asturias lo mismo puede aparecer carbón que antigüedades, lo mismo trozos de la *Historia* del hombre que de la *vida del planeta*.



Pero si las ciudades, las villas y los pueblos tienen historia, las fuentes, los bosques y las montañas tienen leyendas, que nos hablan de xanas encantadoras, de ventolines burlones y de tesoros ocultos. Además de la historia la imaginación; al lado de hazañas, sueños; en el fondo todo poesía; o épica o lírica. Se ha recogido, y hasta sistematizado, toda una Mitología asturiana. Sin embargo un buen aficionado a estas cuestiones, puede recorrer con provecho los pueblos altos y apartados de la región, y recoger tradiciones y relatos sobre algún dios todavía no catalogado. En nuestras montañas se pueden cazar osos y cazar dioses. Nuestra tierra, es en efecto, tan rica, por los yacimientos que oculta el subsuelo como por los dioses que habitan las cumbres. He aquí un hecho curiosísimo y extraño: esta relación entre la Minería y la Mitología no es una mera frase literaria surgida por capricho del azar, sino un inexplicable y misterioso sino que se advierte claramente en Asturias. Resulta que el dios denominado «El Nubero», Júpiter olímpico de la Mitología asturiana, así como algunos de sus congéneres, fué traído por los navegantes fenicios, que venían en busca del estaño de nuestras minas, hoy ya agotadas; es decir, que mientras vaciaban nuestro subsuelo, llenaban nuestro cielo. Y coincidencia rara y sorprendente: uno de los que con más fortuna recogió y analizó nuestros relatos mitológicos fué don Aurelio de Llano, un ayudante de minas. Fué este técnico de la Minería quien dió la gran calicata al cielo de Asturias para explorar sus capas, llenas de divinidades fósiles.

Entre esa tierra llena de Historia, que pasa, y ese cielo, lleno de leyendas, que quedan, hay una íntima relación, un constante intercambio, donde lo efímero y cambiante está en continuo tránsito hacia lo perenne. Y ese tránsito en Asturias, puede ser captado en un paisaje y en una escena donde se muestra con toda su plasticidad y emoción.

Desde muchas cumbres asturianas, allí donde se está lo más lejos de la tierra y lo más cerca del cielo, podemos sorprender, plasmado en realidad, lo que sugiere la meditación poética sobre el retorno eterno de las cosas. Mirando hacia el Norte veremos cómo los montes descienden gradualmente hasta la costa, hasta las lejanas playas a cuyas orillas vienen a perderse las ondulaciones verdes y quietas de la tierra ante las azules y vivas del mar. Veremos allí como los rayos del sol, cayendo sobre la inmensidad azul; forman una vaporosa niebla que al ascender en nubes inicia el gran ciclo de agua, ciclo que quise yo captar líricamente en esta poesía, escrita hace ya años, y que es uno de mis primeros balbuceos literarios.

Por los rayos en un vuelo
 cuando el sol sale a brillar
 suben al azul del cielo
 gotas del azul del mar.

Empujadas por la brisa
 van, en la nube, al Oriente,
 y tejen el tul que irisa
 la luz del alba riente.

Y el encendido color,
 si al Poniente las envía,
 en que deja su esplendor
 el postrer rayo del día.

En la nube tormentosa
 forman arcos iris gayos,
 y la fragua misteriosa
 donde se forjan los rayos.

Prosigue el mágico juego,
 nube blanca, nube leve,
 de dar al rayo su fuego
 y hacer el copo de nieve.

De la nieve blanca y pura
 que la alta cumbre ilumina
 y deslíe su blancura
 en la fuente cristalina.

Bebe, caminante, bebe,
 bebe en el agua tranquila
 que un rayo de Sol destila
 la pureza de la nieve.

Bebe en el limpio cristal,
 fundido al fuego del rayo,
 de un alba rosa de Mayo
 la pureza virginal.

Así entre el aire y el mar, entre el cielo y la tierra recorre el agua su ciclo, rueda gigantesca que engrana con la muela del molino y con la turbina de la dinamo, donde las fuerzas de la tempestad se ponen al servicio del hombre, la que enciende el rayo empujará sus trenes y moverá sus fábricas, la que brilla en el relámpago, dará luz a sus noches. Energías incesantemente renovadas en un torno eterno donde todo vuelve a su ser, nieve, río, mar y nube...; el impulsor de todo el engranaje, el Sol de un mediodía, volverá a surgir en medio de la noche; el río, después de morir en el mar ascenderá en la nube al cielo y así, cumplido su curso en la tierra, a través de aldeas y prados, retornará en su curso celeste a través de ocasos y auroras.

Y así en ese paisaje de cumbre se muestra la eterna renovación de las fuerzas materiales, en la escena que os mostraré ahora veréis el retorno eterno de las espirituales. Lo advertí claramente un día al regresar a la villa asturiana en que nací después de una larga ausencia. Contemplaba el pueblo desde un balcón de mi casa; pa-

saba en aquel momento un grupo numeroso de niños que venían sin duda de la escuela. Reconocí la familia a que debían de pertenecer algunos por el parecido con sus padres o abuelos. En aquel grupo había hechos niños, algunos ancianos que yo conocía. Así contemplé cómo mi pueblo inmortaliza su alma colectiva, moldeando eternamente sus tipos en la tierna masa cósmica de las generaciones nuevas.



Voy a hablaros ahora brevemente, de algunos rasgos destacados del carácter astur. Como ya indiqué algo sobre los impulsos fundamentales del alma asturiana, como ya me ocupé de sus energías me ocuparé ahora de sus sentimientos. Creo que, desde este punto de vista, caracteriza al asturiano una sana y simpática alegría y una natural inclinación poética y romántica. Hay además el muy agudo y profundo sentido del humor, del que he de prescindir aquí porque él sólo merece un trabajo entero, que tengo el propósito de dedicarle.

En cuanto a la alegría del asturiano, puede apreciarse bien, precisamente, en esta época estival. Puede afirmarse que así como los hebreos dicen que el descanso eterno es el gran Sábado de los Sábados, podemos decir los asturianos que el verano de Asturias es el gran Domingo de los Domingos. Por cualquier camino que se tome, váyase hacia el Norte o hacia el Sur, hacia Oriente o hacia Occidente, se tropieza con una fiesta; todos los picos de la Rosa de los Vientos ensartan una romería; es como una gran ruleta donde no hay números sin premio. En el verano es toda Asturias una gran verbena. Pero, además, este ser verbenero, parece algo substancial a la naturaleza de la región. Ahora que como aquí todo se supera y engrandece, la pequeña diversión intrascendente de la verbena se multiplica tan enormemente que adquiere proporciones gigantescas. Cualquier carretera ofrece cuantos kilómetros se quiera de montaña rusa, el puerto de Somiedo ofrece, como

caseta de tiro al blanco un cazadero de osos y la rampa de Pajares un tobogán desde las nubes.

La inclinación romántica y poética de Asturias fué tema de una novela que hace algún tiempo publiqué. Se trata allí de una millonaria neoyorquina, descendiente de asturiano, pero con el espíritu práctico y realista de su país, que se enfrenta con un joven astur, señorial rumboso y poeta. Una tarde estival salen de excursión por el coto de fincas del joven. He aquí algunos trozos de este capítulo, donde he querido expresar el generoso y poético desinterés de nuestra alma romántica: «Dorotea, ante la ladera rocosa dijo que debiera explotarse allí una cantera; pero me opuse a que se destrozase aquella hermosa montaña. Consentiría sí, con llevarla en bloques a la ciudad para armarla allí otra vez, en catedral. Siguiendo nuestro paseo llegamos a la pintoresca cascada de un torrente. Dorotea hizo, en seguida, un cálculo, yo añadí un comentario y entre los dos llegamos a esta conclusión: yo tenía allí no sé cuantos cientos o miles de caballos de fuerza, pastando por las praderas del hontanar.

—Esto es también un negocio—advirtió Dorotea. Se debería instalar una fábrica de electricidad, sacar de su estado salvaje todos los caballos que tiene Vd. aquí para llevarlos a la ciudad.

—¡Pobrecitos!... Para engancharlos a los tranvías!

—O llevarlos a una central de distribución para el consumo doméstico.

—Es decir, al matadero, para descuartizarlos y venderlos en quilovatios...

Entramos después en el bosque, y nos detuvimos ante un grueso castaño centenario, hermoso ejemplar plantado por algún antepasado mío, cuyos hijos, nietos, biznietos y demás descendientes hasta mí, fueron multiplicándose al par del crecimiento de sus ramas nuevas. Al punto, calculó ella su valor aserrado, y yo le repliqué:

—Pero, Dorotea, ¿cómo voy a consentir yo eso? ¡Mandar a la sierra a mi árbol genealógico..!

—Finalmente unos altos y esbeltos eucaliptos le parecieron buenísimos postes.

—No, Dorotea, no. Si viene aquí algún navegante le daré el que más le guste para palo mayor de su velero, pero a la Compañía Telefónica ni uno.

Jamás permitiría que se hiciesen postes de mis árboles, arrancarlos de la tierra, despojarlos de sus galas, desollarlos y decapitarlos... Y después de tan horrible muerte lo más espantoso: volver a plantarlos otra vez, para que sigan, macabramente, erguidos en su propio cadáver... Dorotea replicó que era necesaria una mutilación idéntica para hacer el mástil de un navío, pero le expliqué cómo el árbol que va a ser palo mayor no sufre muerte sino tránsito a otra vida más libre y más gloriosa. No sale de allí mutilado, sino desnudo, como un gladiador que va a luchar con el viento, a torearlo con el capote de la vela mayor, en la alta mar, en medio del redondel azul, hasta dominar su fiereza, obligándola a tirar del navío, amansado, atado al yugo, hecho buey», etc., etc.

Si alguien replicase que el espíritu de industria y de empresa es genio creador de nuestro tiempo, objetará el asturiano señorial, el romántico y poeta, que jamás comprenderá un genio creador que proyectado sobre sus paisajes le quite la cascada, engullida por la fábrica, el bosque destrozado por la sierra y la montaña descuartizada por la cantera. Que él defiende sus paisajes como un anticuario sus pinturas, y que si el espíritu de empresa sigue destruyéndolos se venderán muy pronto como antigüedades; pero con mucho más valor que los cuadros del Greco o de Velázquez, pues los que queden serán las pocas obras de arte, que aún se conservan del propio Jehová».



No lo dudemos, señoras y señores; el alma y el paisaje de Asturias forman una íntima unidad consubstancial. Tan firme y adentrada tengo en mí esta idea, que aunque algo me ciegue mi pasión de asturiano, no puedo por menos de deciros, para terminar, que

en esa unidad, precisamente, fundo mi creencia de que si Asturias ha tenido un glorioso pasado, se vislumbra, escorzada hacia el futuro, con un glorioso porvenir. En esas quintanas, diseminadas por valles y montañas, vibra un espíritu que es el paisaje mismo hecho alma. Hemos visto ya como el labrador asturiano al trabajar su hacienda es un artista decorador de paisajes, cuya policromía promete una riqueza que fué antes belleza; y hemos visto también como transcurre allí una vida nutrida de aromas que, en el aire, se respiran, en la sidra se paladean y en la leche se asimilan. Pero la quintana, la aldea, casas diseminadas en un paisaje y espíritu empapado en sus esencias, es el «alma mater» de Asturias. Nuestras villas y nuestras ciudades no se han extendido por auto-crecimiento, por un impulso multiplicador interno, sino por afluencia emigratoria de gentes venidas de la aldea, pues el pueblo, aún el que vive sobre el suelo adoquinado y asfaltado, tiene sus raíces en la tierra, porque ella sólo da, además de los árboles frutales, los árboles genealógicos. Así en todas las villas y ciudades de Asturias, lo mismo que en las de América, donde quiera que domine una colonia astur, hay un alma colectiva, en la que circula la savia que proviene de unas raíces, hincadas todavía, en ya lejanos paisajes. En todas las partes del mundo el campo suministra a la ciudad alimentos para que viva y hombres para que crezca; en Asturias, además, espíritu para que perdure. Porque la aldea, con su alma vernácula, es algo indestructible, es un producto espontáneo de la misma vida, algo natural y auténtico, una creación de Dios. Pero si la aldea la creó Dios, la gran urbe la creó, probablemente, el demonio. Por eso los filósofos sociales de hoy han lanzado este apotegma: «Si nuestra civilización, hija de la gran urbe, quiere salvarse, el mundo tiene que volver al campo». Es decir: la aldea, después de haber emigrado a la ciudad, tiene que pensar en su regreso al viejo solar de sus mayores, como un indiano que allá no le fué bien. Veo la gran revolución del porvenir en ese retorno asturianísimo. Pero ¿cómo se realizará? Economistas políticos y sociólogos porveniristas, nos han dado una visión anticipada de la gran

urbe futura. En el centro estará la catedral, la universidad, la industria, el comercio y las diversiones comunes, como está en el centro de nuestras aldeas, la iglesia, la escuela, el comercio y la bolera: y sobre una tupida red de comunicaciones rápidas, todas las viviendas deseminadas por el paisaje en torno, como están en nuestras aldeas. La gran urbe del porvenir será la gran aldea. La aldea «alma mater» de Asturias, inserta en la ciudad futura, moldeará su cuerpo y vibrará en su espíritu. Así, hoy, como ayer y como siempre Asturias será fiel a su gran destino astral: la Reconquista.

LA JOVEN NOVELA ESPAÑOLA (1936-1947)

POR

J. A. FERNANDEZ-CAÑEDO

La fecha de 1936 es diferenciadora en la vida española y en todas sus manifestaciones culturales o artísticas. Insistir aquí en esta afirmación sería supérfluo. Interesa tan sólo manifestar que en literatura, 1936 produjo una solución de continuidad entre los autores, las técnicas y los estilos operantes en 18 de julio y toda la novela posterior. Me constreñiré, pues, a considerar los autores aparecidos o consolidados después del Alzamiento Nacional, ya que los consagrados antes de él no aportan novedades de interés, si exceptuamos una o dos novelas.

Los años de 1936 a 1939 están llenos de la preocupación guerrera. Los españoles tenían un primordial deber y a la guerra concurren todas las energías nacionales. Ninguna actividad al margen de las encaminadas a la victoria era lícita. Aquella guerra admite el calificativo de épica: heroísmo y esfuerzo colectivo, (no es conveniente olvidar que la guerra fué popular para los rojos y para nosotros). Creo necesario subrayar la creencia generalizada en aquellos días, porque es clave para interpretar el afán

de muchos combatientes en recoger literariamente—*perpetuar*—su heroísmo e inquietudes. La esperanza a que aludo era ésta: «del dolor de las trincheras, de los sacrificios de la retaguardia ha de surgir *algo* magnífico». Esta ilusión no fué producto de enfebrecimiento local, español. Se produce cuando un pueblo atraviesa crisis en su proceso evolutivo. En las encrucijadas históricas, el alma de los hombres intuye el valor decisivo que los acontecimientos tienen para el grupo o nación al que esas almas pertenecen. Cada individuo se percata de su capacidad para influir en lo porvenir, se supervalora e intenta testimoniar el esfuerzo personal. Por ello, aunque lo cotidiano exija grandes entregas, la novela no se extingue. Es un medio tentador para conseguir la deseada perpetuación. En permisos, descansos, días de frente inactivo, convalecencias en hospitales, los combatientes se apresuran a pergueñar memorias, escribir biografías de compañeros, petrificar el instante de pánico o de gloria. Durante la guerra española una imperiosa urgencia impele a los combatientes a dejar constancia de la empresa, que consideran de magnitud trascendente. Así, del año 36 al 40 se publican muchas novelas de ambiente guerrero. Muchas más permanecen inéditas aún y la mayoría de las aparecidas no alcanzan a expresar la alta pasión que las concibió y carecen de mínimas condiciones estéticas. Las novelas de este período y las impresas en años inmediatamente subsiguientes refiriendo la vida en campaña han de ser valoradas en función de documentos históricos, como fuentes informativas; también pueden ser utilizadas para sujetos de estudios semánticos. Testimonian la exaltación generosa de una generación juvenil y no deben ignorarlas quienes investiguen las motivaciones de la guerra y el clima en que se desarrolló. Con tema único—la guerra—la novela prolífera extensamente. El conjunto novelístico es una serie de variaciones al mismo motivo en diversos grados y con diferente intensidad. Si sustentamos aquel criterio nos será posible admitir las razones que José Vicente Torrente

aduce en defensa de su novela «IV grupo del 75-27». Cuando apareció en el folletón de «El Español» se produjo una polémica en torno a ella. Ya la crítica, por boca de Bartolomé Mostaza, había declarado al autor que el estilo era pésimo. A fallo tan contundente, José Vicente opone su obstinación en publicar la novela y aparece «IV grupo del 75-27». El autor confiesa que su producción más que novela, más que objeto estético, es «historia apasionada, en caliente, de unas juventudes y de una época». Es la confirmación de lo dicho más arriba, avalada por la autoridad de ser autor quien patentiza su intencionalidad creadora. En tal sentido, las novelas a que nos referimos logran el propósito de revivir la alegría de las jornadas revolucionarias, a las que se entregaban los hombres con ánimo resuelto, sin la menor vacilación ni reserva. Las narraciones no se limitan a la vida cuartelera, a la realidad del combate, sino que funden estas facetas en un todo humano: amor, preocupaciones, molestias. Es difícil reducirlas a una clasificación preestablecida; el rótulo de novelas de aventuras se aproxima a reflejar con exactitud su contenido, debían entregarse a la lectura de los adolescentes, para desbaratar la esteril lección del «Coyote» que nutre los cerebros de la mayoría juvenil; evitarían el escollo de la repetición y el aburrimiento que engendran las escritas en serie y servirían para completar amenamente la educación patriótica con el relato de los mejores y totales sacrificios de una generación próxima a los lectores, circunstancia que acrecienta su valor ejemplar. Cada una de ellas sería un episodio de la epopeya total; así, «Pepe, Campos», de Guillermo Barba Caminero, «Juan, caído en otoño», de Agustín M. Pombo, «Aquellas banderas de aragón», de José Pablo Muñoz, «Raza», de Jaime de Andrade, etc., etc., en dilatada relación.

Hubo, pues, combatientes que ocasionalmente se sintieron escritores y, además, despertaron, con motivo de relatar el esfuerzo

guerrero, vocaciones ignoradas. Inmediatamente, se sugiere el parangón con las literaturas alemana y francesa posteriores a 1914 o la inglesa y norteamericana sobre la reciente guerra mundial. Desde 1939 muchos jóvenes, tomando como impulso la acción combatiente, estrenaron con éxito sus talentos para plasmar en palabras la intuición de la vida o de una parte del conjunto bio-social. Responden los nombres de Rafael García Serrano, Cecilio Benítez de Castro, Pedro García Suárez, Pedro Alvarez.

Desde las escuadras del S. E. U. de Filosofía y Letras a la Academia de Avila y desde la estrella de alférez al hospital, García Serrano vive en exaltado las páginas de LA FIEL INFANTERIA. Esta novela obtuvo el Premio Nacional de Literatura y pocos meses después fué recogida de las librerías a petición de los Metropolitanos españoles por considerar improcedentes algunas expresiones puestas en boca de los soldados de la Cruzada y que, según el juicio de los Prelados, contradecían el espíritu católico de la contienda. Ya la nota preliminar de la novela advierte: «La naturaleza del tema ha obligado a su autor a concederse un margen de libertad en el uso de determinadas palabras, así como a describir escenas, quizá un poco desgarradas para una sensibilidad exclusivamente burguesa». Hoy nos vemos privados de la novela más ambiciosa de nuestra guerra, de la novela escrita por un joven imbuído del espíritu de su generación dispuesta en línea de combate por un mundo sintético. García Serrano pretende que «el tono total de LA FIEL INFANTERIA cae absolutamente dentro de lo permitido a un clima novelístico sacudido por el horror y la grandeza de nuestra contienda civil». El propósito de mostrarnos aunados en idéntico impulso a los jóvenes típicos de 1936, lo logra a través de las tres partes en que se divide la obra; en cada una de ellas el protagonista es distinto; un carácter, una personalidad tópica que se vuelca o se vuelve hacia la guerra desde los prejuicios anteriores al momento de su incorporación a la lucha. No se advierte una

construcción clara, precisa. Rafael García Serrano es un espléndido periodista y en múltiples ocasiones un magnífico escritor, pero le falla el sentido arquitectural que exige la novela. LA FIEL INFANTERIA es un conjunto de estampas sucesivas donde surge, de vez en vez, el instinto poético del autor, antiguo aficionado al surrealismo. De la vieja afición solo queda lo mejor, la imagen pura, la carencia de gangas superfluas, el alquitaramiento descriptivo. Los personajes son reales, nacidos de reflejos autobiográficos, con excesiva inmediatez de los elementos vividos por el autor. La experiencia personal es muy importante en LA FIEL INFANTERIA y produce momentos de contusionismo entre el relato y la evocación. A lo largo de las tres partes se contraponen la mezquina rutina burguesa y cómoda y el alegre despego de la juventud vencida por amor a la Patria. Para que el vencimiento amoroso alcance su último grado la muerte se encara con los hombres que al contemplarla descubren lo elemental, los afectos familiares, el pasado infantil. La muerte escondida en un trozo de granada, y, aún, en una bala perdida es adecuada al ardor juvenil. La juventud siente la euforia de la vida, pero comprende que solo merece el honor de vivir el hombre sometido a una empresa grande. Sometimiento y sacrificio aceptados con alegría. Sólo hay una tristeza: la de las muertes truncadas, la de los que consumen su impaciencia en las salas de los hospitales sin compensar las aburridas horas con medallas en el pecho o ángulos en las mangas. «Bienaventurados los que mueren con las botas puestas». He ahí la originalidad: revelar la tristeza de quienes *no pueden* morir. Para aclarar esta idea generatriz transcribo la dedicatoria: «A los enfermos de la guerra, que también daban su vida por la Patria, humildemente, entre la indiferencia general».

La novela que inauguró a Cecilio Benítez de Castro se titula SE HA OCUPADO EL KILOMETRO 6... Es la novela de la batalla del Ebro. Un grupo de soldados, una escuadra, cinco idiosin-

crasias y el destino adecuado a cada una de ellas. Presenta por primera vez en la literatura española (no conozco otro caso) a dos mujeres conviviendo con los soldados, ayudando al esfuerzo guerrero. Provoca un recuerdo constante de «Cuatro de infantería» y de algunas novelas alemanas de tendencia comunista en las que se presentaba a los hombres buenos dedicados a las tareas proselitistas del Partido. Porque la personalidad más destacada de las que crea Benítez de Castro, el joven Julio Aguilar, es prototipo del falangista perfecto (es ineludible indicar que la Falange ha señalado una huella indeleble en la literatura española: caracteres de personajes y también un estilo literario, en poesía y en prosa, consecuencia del estilo vital que la Falange inculca a sus hombres). En Julio Aguilar la visión poética y la realidad se confunden y el heroísmo es clima cotidiano. La sintaxis y el léxico: he ahí los grandes fallos de la novela. En el prólogo Luys Santa Marina escribe: «Los devotos de la estilística no lo abran». Con tan graves defectos, los capítulos relativos al paso del Ebro por las divisiones rojas, a la retirada de las tropas hacia Gandesa, al aniquilamiento de las unidades copadas por las divisiones de Líster son los mejores, colmados de angustia dramática.

El asturiano Pedro García Suárez desarrolla la acción de su novela LEGION 1936, en el bronco ambiente de una bandera legionaria, donde los hombres se ignoran mutuamente y las vidas carecen de importancia. El clima legionario, los soldados profesionales, sirve de telón de fondo a los dos protagonistas que desde la vida civil, desde la Universidad marchan hacia lo castrense, hacia el frente cruel y subterráneo de la Ciudad Universitaria. Como en LA FIEL INFANTERIA la guerra y la muerte remueven los sedimentos ocultos en el alma de cada hombre; aquí, los instintos prevalecen sobre el sentimiento y la ternura; sólo son acallados por la llamada del clarín, convocando al honor de morir por la Patria. Además Pedro García Suárez se limita a exhibir los hombres du-

ros, broncos, crueles con el prójimo y crueles consigo mismos. En este sentido considero un acierto haber visto la guerra desde el prisma de la Legión Extranjera. También la guerra en *LEGION 1936* es más fea, más difícil que en las otras novelas comentadas porque recoge los miedos angustiados y reprimidos de la lucha de minas, característica de la zona de combate en que se desarrollan los capítulos mejores de la obra, los capítulos finales; los últimos momentos de un pelotón de legionarios que voluntariamente marchan a guarnecer un sector minado por el enemigo y en donde la muerte es segura; en el instante final, la figura borrosa del capellán, oscurecida por el continuo heroísmo de los soldados, se agiganta hasta el martirio.

Un escritor impedido—sin experiencia directa—nos ha dejado la más cuidada narración de guerra. *CADA CIEN RATAS UN PERMISO* es una novela corta, premiada por la revista *VERTICE* en concurso nacional. Desde este primer triunfo, Pedro Alvarez ha afianzado su posición en las letras españolas.

Las tres primeras novelas analizadas: *LA FIEL INFANTERIA*, *SE HA OCÚPADO EL KILOMETRO 6...* y *LEGION 1936* poseen un trasfondo común. Benítez de Castro subrotula la suya de «Contestación a Remarque». Los escritores de nuestra guerra han partido de un prejuicio literario del fenómeno, de un preconocimiento de la materia temática y de un criterio previo acerca del enfoque de las situaciones. Esta prognosis literaria ¿es un defecto en la novela de guerra? Indudablemente, la visión artística es susceptible de completarse, de colmarse; las obras inmortales no esconden los rastros delatores de la procedencia de los elementos constitutivos. La existencia de una erudición respecto al tema a tratar facilitará el crecimiento de la obra. Simultáneamente, el preconocimiento de un tema permite al artista aumentar el valor documental de la novela revelándole qué ángulos exigen mayor de-

tención, qué puntos muertos de las obras anteriores a la suya debe, en su creación, iluminar. Más, en la novela de guerra la experiencia directa del autor es de todo punto necesaria; sin ella no se logra el matiz de realidad vivida, la emoción, la geografía exacta percibida en el peligro. Me atrevo a afirmar que la conjunción de ambas circunstancias en los escritores de la guerra española ha sido beneficiosa para sus novelas. Todos ellos combatieron con las armas en la mano y por eso sus producciones no son meras elucubraciones literarias, «pastiche» de acumulaciones remarquianas o de Barbusse. Quizá ambos, Remarque y Barbusse, asoman insistentemente en las páginas de Benítez de Castro o en LA FIEL INFANTERIA, o en Pedro García Suárez, pero la propia experiencia de los escritores españoles contrapesa lo estrictamente literario, o, cuando menos, nuestros novelistas trataron de aminorar el influjo de SIN NOVEDAD EN EL FRENTE o de EL FUEGO. Como dije, Benítez de Castro publica el propósito de contestar a Remarque. ¿Lo consigue? SIN NOVEDAD EN EL FRENTE catalizó un clima de desesperación pesimista derivado de la derrota militar y a ello debió su éxito internacional, aparte de que halaga lo sensible e instintivo y está escrita en estilo ameno y agradable. SE HA OCUPADO EL KILOMETRO 6... es una respuesta excesiva: la reacción es pendular y arrastra a Benítez de Castro al extremo opuesto; parece, en momentos, una apología de la guerra. Todo está bien en el campo de batalla, hasta la naturaleza apoya la euforia de los soldados, cuya voluntad de victoria no decae en las jornadas trágicas de la retirada. Apunta, pues, una cándida irrealidad, enraizada en ignorancias del dolor y en abnegaciones sin excepción. La guerra es un fenómeno cósmico insoslayable al que los hombres acomodan sus voluntades particulares. Este pensamiento transparenta excesivamente, más que en afirmaciones de belleza y de grandiosidad, en la omisión de las miserias; Remarque se complacía en lo incómodo, en lo asqueroso; para él, la guerra

son los miedos y sus secuencias fisiológicas, las fétidas heridas en el vientre, viudas y huérfanos. Benítez de Castro padece una nes-ciencia del dolor, sólo *vió* júbilo y sonrisas de triunfo en el rictus de los cadáveres. La unilateralidad es exagerada. ¿Consecuencia de una tesis preconcebida? La respuesta es difícil; sólo es lícita esta aseveración: SIN NOVEDAD EN EL FRENTE recoge la miseria destructora; SE HA OCUPADO EL KILOMETRO 6... encierra una belleza aséptica. Hay una mayor verdad real y literaria en García Serrano, en García Suárez, en Pedro Alvarez: los hombres están sometidos a la obediencia militar y a la guerra por imperativo de organización social o por servidumbre a unos principios absolutos, cuya derogación invalidaría sus vidas. La alegría se circunscribe a la comprobación de sobrevivir, a la esperanza de fecundar con la sangre un mundo mejor, pero no excluye el dolor, ni la victoria impide la suciedad. Concretamente, en LA FIEL INFANTERIA la síntesis de pequeñeces y grandiosidades está conseguida. Los soldados cantan en los desfiles y aullan de dolor en los embudos de las bombas. En todo caso, la guerra no es *querida*, sino *soportada*, es un mal necesario. Pero como a tal mal se le increpa. Rafael García Serrano repudia la contienda civil, porque la infantería de su novela es fiel a España unidad metafísica, no a un doblete carente de trascendencia. Sobrepuesto al dolor físico, y más agudo, es el dolor moral por la partición de los hombres, y la alegre conformidad de los combatientes con su incierto mañana procede del amor de perfección hacia la Patria.

El lenguaje de las novelas de guerra ha sido duramente calificado. Ya aludí al incidente que prohibió la venta de LA FIEL INFANTERIA. Si hacemos una observación excrutadora nos maravillará un fenómeno aparentemente paradójico; la acentuación de las tintas negras del lenguaje es más notoria en los escritores profesionales que en los de ocasión. Pero la sorpresa es infundada. Tampoco, para esta cuestión, es necesario invocar a Henri Barbus-

se ni repetir el recuerdo de Remarque. El crudo realismo de la novela de guerra es una consecuencia de la verosimilitud necesaria a este género de relatos. El lenguaje ha de ser una modalidad del realismo y por tanto la expresión es dura, no se soslaya la transcripción de palabras gruesas, de ocurrencias chocarreras. Jugando todos los tantos a la baza más difícil, no hay tiempo para eufemismos. El combatiente vestido de novelista no se atreve, el novelista combatiente, sí; uno desconoce la técnica del oficio, el otro sabe las exigencias de la especial estética que dirige la creación realista.

Hay un punto en el que considero a Barbusse como directo influjo. La mujer es hombre tan sólo y la virilidad sinónimo de resistencia sexual. Ya hace tiempo que Marañón se ha referido a este aspecto de lo mítico en la apreciación de los sexos y a la exageración volumétrica y de resistencia. Pues bien, leyendas plebeyas afloran en estas novelas. Concretamente en LEGION 1936 hay una supervaloración del término «hombre» y una depreciación del término «caballero», que, emparentada o no con Unamuno, tiene tal origen. Y dentro de la misma concepción, los tipos de las milicianas rojas, occidentalmente aludidos, o de la mayoría de las mujeres que viven en las páginas de las noveles de la guerra española.

Ignoro la novela de guerra producida en la zona roja. Carezco de medios para establecer comparaciones, para elaborar un criterio unitario.

En el mismo período en que florece la novela de guerra se publican las que refieren la vida de los perseguidos en la zona roja. Constituyen un conjunto numéricamente considerable, pero en su mayoría son relatos carentes de valor estético y muy reiterativos. Les caracteriza una repetida calificación de los enemigos del autor y la permanente exaltación de sus sufrimientos. Tienen un notorio

matiz antiobiográfico y no subliman el sufrimiento en una esperanza superior, ideal, como ocurre con los protagonistas de la lucha en el frente. Sin embargo, dos títulos merecen una especial recordación: *UNA ISLA EN EL MAR ROJO*, de Wenceslao Fernández Florez y *CHECAS DE MADRID*, de Tomás Borrás. Ambas sintetizan, en conjunto, aspectos de la vida de los perseguidos y de los persecutores; refugios en las Embajadas, escondites en casas de amigos, el blanco cruel de los chequistas, la extranjera amante y la prometida prudente, etc., *CHECAS DE MADRID* es una serie de relatos a los que une la identidad temática; Borrás no excede el límite de la verosimilitud al mostrarnos el repelente sadismo de los verdugos viviseccionistas, ni el sacrificio de las doncellas a la lujuria del cacique rojo; hay páginas trágicas y verdaderas, como aquéllas de la huida de una joven ante la persecución faunesca de sus martirizadores que le clavaban agujas en los desnudos pechos. La novela fué un éxito de público, y aunque no tenga la suficiente trabazón arquitectónica, es un magnífico exponente documental y ameno. Fernández Florez acredita su excepcional inteligencia al plantear y resolver espléndidamente una técnica distinta de la acostumbrada. *UNA ISLA EN EL MAR ROJO* constituyó una revelación de nuevas posibilidades en el quehacer novelístico del humorista gallego; yo la colocaría al frente de todas las novelas de esta clase, ya que supera a la de Borrás en la arquitectura y en la universalidad de los personajes. De todos los escritores consagrados antes del Alzamiento Nacional, solamente Fernández Florez, con la novela aludida y con *EL BOSQUE*, *ANIMADO* ha superado su forma peculiar.

En las novelas de guerra sorprendería a cualquier profano este hecho: no se encuentra ninguna alusión despectiva, ninguna minusvaloración del enemigo, ninguna calificación peyorativa. Los soldados escritores y los escritores combatientes utilizan un léxi-

co castrense elogioso para el valor y la combatividad de los «otros españoles», motivaría largas e infructuosas digresiones resaltar el violento contraste de los relatos de los perseguidos ó de las novelas de Fernández Florez y Borrás con éstas a que nos referimos. En resumen: a través de la literatura el rojo muestra una doble personalidad; soldado en el frente, verdugo en la retaguardia. ¿Sería demasiada insinuación recordar los romances y las novelas moriscos?

Todavía otra sorpresa positiva nos reserva la novela de guerra: el sentimiento de la Tierra en todos los protagonistas. Atenernos a la erudición libresca nos arrastraría a pretéritos excesivamente remotos; pertinente será considerarlo en función de la exacerbada sensibilidad del soldado, dispuesto a entrar en combate con los sentidos agudizados hasta la matización dolorosa de los estímulos sensoriales más tenues. De cualquier origen que proceda ha influido favorablemente en la literatura novísima.

La guerra no fué un acontecer agotado en sí mismo. Lentos y recónditos procesos sociales y políticos desembocaron en el epifenómeno bélico, como ondas continuas producen un cataclismo. La investigación de las concausas concurrentes a la consumación ha atraído el inteligente discurso de filósofos, moralistas y políticos. La novela también intenta captarlas no por caminos deductivos o de inducción, no por raciocinio, sino empleando el único método válido para el arte: la intuición. Aunque siempre repugné la calificación de una obra por términos ajenos a su esencia, he de admitir que el predominio de un ambiente o de una clase o de cualquier otra circunstancia sirve para clasificarlas. Entendidas con estas reservas y aclaraciones, admito las denominaciones de políticas o sociales para las novelas que seguidamente considero.

En orden cronológico la primera obra del género es EUGENIO, O PROCLAMACION DE LA PRIMAVERA, con la que se estrenó Rafael García Serrano. Eugenio, el bien nacido, el perfecto falan-

gista, se enfrenta con la muerte y elige la más acorde con su voluntad de servicio a España. La tectónica del libro no responde a vectoriales definidas; se amontonan sucesos y experiencias con fábulas meramente literarias; es una serie de estampas sucesivas agrupadas en torno al eje de la muerte. Años después de su primera edición el autor escribió: «es posible que ahora parezca ingenuo, elemental, hasta infantil». Lo cierto es que las páginas del «Discurso del Imperio en el mes de octubre» emocionan a la mocedad española de hoy.

Pero más importantes son: MADRID DE CORTE A CHECA y EL PUENTE del Conde de Foxá y de José Antonio Giménez Arnau, respectivamente. No he incluido a Foxá entre los escritores de guerra —como se ha hecho— porque sus intenciones son más profundas y se alejan de lo inmediato, que es la guerra, en busca de sus orígenes. Aristócrata y diplomático, ha vivido en ambientes sociales dispares conducido por su tendencia a mezclarse con el pueblo. Entiéndase bien: a mezclarse, no confundirse, no parte alícuota del pueblo, sino espectador de situación preferente. Hay una versión de Agustín de Foxá como frívolo de la frase, roborada por sus peripecias en Roma y Helsinki. Mas el agudo sarcasmo de las ocurrencias ingeniosas se diluye en las páginas de MADRID DE CORTE A CHECA, ácido neutralizado por el básico amor a Madrid—Madrid símbolo, naturalmente—y el dolor por la pérdida de España. La novela recorre los tiempos de la caída de la Monarquía, de la flamante República y se detiene en la invasión de Madrid por la plebe. Un lenguaje cuidado, con cadencias rítmicas en la frase y una espontánea fluidez valoran el libro. Foxá acusa a las clases aristocráticas de la dimisión de los deberes de ejemplificación y de permanente tendencia al aplebeyamiento. Giménez Arnau no coincide con la percepción de Foxá. EL PUENTE es la novela de los fundadores de la Falange. Está dividida en tres partes: en la primera, discurren los años de colegio, Instituto y Universi-

dad de cuatro amigos, que viven la inquietud política de España desde los tiempos de la Dictadura; en la segunda, la guerra exige las vidas de dos en combate; en la tercera, asistimos al fracaso de una generación ambiciosa de metas remotas y revolucionarias. Era intención de Giménez Arnau escribir la novela de su generación descubriendo el esfuerzo de arrancarse las taras que imposibilitaban la grandeza de España. Su visión del mundo, en líneas generales, se conforma con las directrices del pensamiento de José Antonio, presente en algunas páginas con presencia lejana y mítica, aunque cordial y entrañable. La tercera parte de EL PUENTE, en la que al autor se escapa la amargura de la derrota moral, del fracaso de las esperanzas motrices de la guerra, la visión angustiada de los años inutilmente perdidos puede ser comparada con la decepción que suicida a Andrei, el auténtico comunista, en la novela de Ayn Rand, LOS QUE VIVIMOS.

Un diverso ángulo miden las visuales de Foxá y de Arnau. Desde la Monarquía y desde la Revolución (aunque ambos falangistas, Foxá siente nostalgia monárquica y a Giménez Arnau sólo le preocupa lo nuevo auténtico). Es curioso resaltar, sin embargo, la coincidencia respecto de las causas últimas del desquiciamiento: la causa de los trastornos, de los peligros inside en las clases de arriba, en su falta de responsabilidad, en la dejación que los cultos, los ricos, los gobernantes hacen de derechos y deberes. La codicia del hombre anula la «charitas» y el cristianismo pierde su eficacia hacia las clases humildes, que por ignorancia y mediante la falsa generalización imbuída por los agentes del mal, identifican la Iglesia con el capitalismo. Según los dos escritores, la sociedad ha de estratificarse en un ascenso jerárquico y cada estrato ha de cumplir obligaciones ineludibles para con los inferiores; en la situación actual, al incumplirse las obligaciones de ejemplo y asistencia, surge la lucha de clases y, por ella, las revoluciones de signo disolvente. En Foxá no asistimos al acabamiento último de su concepción por-

que MADRID DE CORTE A CHECA es el primer volumen de una serie de episodios nacionales, serie que permanece hasta el momento presente en su primera y única parte. Giménez Arnau concluye en un resignado pesimismo: el sacrificio de su generación posibilita la alegría de las juventudes en un mundo dinámico y equilibrado, alegría y equilibrio que a ella le fueron negados por la educación liberal y burguesa. Interpreta la historia como esfuerzo colectivo de una minoría disciplinada en sus individuos componentes (piénsese en el materialismo dialéctico); la circunstancia no determina fatalmente al hombre, sino que éste está capacitado para someterla a su voluntad. He ahí las ideas que constituyen la apoyatura de EL PUENTE; magnífica expresión espiritual coetánea del determinismo materialista que paulatina e inconscientemente se infiltra en los autores más leídos.

El tema guerrero y el político-social se entrecruzan en las novelas cuya acción desenvuelve episodios de la reciente conflagración mundial, tan fecunda para las literaturas francesa, norteamericana e inglesa. A nosotros, la segunda guerra mundial, como la primera, ha llegado con emoción amortiguada. Carecíamos de participación directa en los acontecimientos, ya que se litigaban intereses ajenos a nuestra esencialidad. La presencia de la División Azul en tierras de Rusia no ha cuajado en novela apreciable y es extraño. Tomás Borrás en una novela corta, EUROPA, escribe la tragedia de París aterrorizado por los miedos fríos y misteriosos que antes agitaron las páginas de CHECAS DE MADRID. La novela tiene un levisísimo sustentáculo mitológico: el rapto de Europa; la cultura violentada — una mujer alucinada por el brillo del vencedor, por la atracción del poder y el espanto del amante débil; su dulzura asusta al poderoso que se entretiene en aterrorizarla. Otra vez el nombre de Gimenez Arnau se liga a una original visión de la guerra mundial; la línea Siegfried que separa a las naciones en

lucha son sus idiomas, sus costumbres, sus mentalidades, no una construcción de hierro y acero. LINEA SIEGFRIED es una novela periodística, quiero decir construída con reportajes; le falla la arquitectura, abunda la imaginación. Prefiero de ella los capítulos dedicados a la tragedia de Varsovia y la entrevista con el fantasma en el monumento al soldado desconocido. Con temor, dejo constancia de que las crónicas noveladas de Gimenez Arnau las he recordado al leer a Curzio Malaparte en KAPPUT. Me refiero, naturalmente, a la percepción de la idiosincrasia germánica y al espanto que los alemanes vencedores experimentaban ante la debilidad y la indefensión; LINEA SIEGFRIED está exenta de la morbosa caricatura cobarde que pergeña el periodista italiano.

Hasta 1942 no se abren nuevos horizontes a la novelística española. El tema de la guerra es, hasta ese año, único. Claro está, que después de esa fecha continúa la aparición de novelas de guerra, pero ya surgen otras de carácter completamente independiente del fenómeno guerrero. No es posible establecer una exacta línea divisoria en el tiempo, pero ese año de 1942 nos trae LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE, recibida con alborozo por la crítica literaria. Dos razones justificaban el alborozo: la iniciación de la literatura alejada de los temas guerreros y la calidad de la novela. Desde entonces la novelística española,—la representada por los jóvenes valores, se entiende—gana en contenido universal. Recientemente se ha hablado de un «segundo renacimiento» de la novela española; son varias las voces alzadas para entonar tal euforia. Con sinceridad, no ocultaré que estimo prematura la afirmación. En la novela, como en todos los órdenes de la vida, las alusiones al pretérito glorioso o grande no son operantes; es hora de arrinconar las interpretaciones gruesas del pasado para esconder la deficiencia del presente; en el momento actual, la juventud

estudiosa, amante de la exactitud y el rigor, rechaza indignada tan absurda postura que carece de conexión con la realidad; preferimos la verdad y con ella y nuestra decidida voluntad mejoraremos lo perfectible; cualquier engaño atenta contra España y la cultura hispánica y nos deja en ridículo ante los extraños y, lo que es peor, ante los hispanoamericanos que acuden a buscar la esencia y el nervio universal de la Madre España. Ateniéndome a esta línea moral, analizaré brevemente la novela española, desde LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE hasta hoy.

Con Miguel de Cervantes se inaugura la novela moderna; con las Ejemplares, el Persiles y D. Quijote está el acompañamiento antero-posterior de la picaresca para colmar ampliamente el siglo XVII; es el siglo español y detentamos la novela casi con exclusividad. Detrás del esplendor adviene la pobreza del siglo XVIII; un Gerundio que predica en barroco y nada más; no cabe penuria más grande en cuanto a novela se refiere. Rusia, Francia, Inglaterra llenan la historia de la Literatura con los grandes maestros de la novela, prolongando su hegemonía novelística a lo largo del XIX. La novela rusa en la actualidad, según las limitadas informaciones que poseo, está reducida a servidumbre política, circunstancia que restringe su arte y universalidad; para ejemplo baste citar la magnífica epopeya que late en las casi seiscientas páginas de ENERGIA, y que Fedor Gladkov sacrifica para darnos una extraña sensación de pesadez y amazotamiento, semejante a la que agobia el alma al contemplar los grandes edificios de traza cubista. Quedan Francia e Inglaterra con maestros traducidos a todos los idiomas. Apurando el raciocinio, me atreveré a decir que sólo es actuante una escuela, que sólo hay una tradición continua en los novelistas ingleses, aunque el débito de éstos a la literatura francesa sea manifiesto. Sin embargo, aún calibrada esta deuda, creo que la escuela novelística francesa se ha retrasado un tanto, que se ha convertido en segundona y que Joyce, Huxley, Morgán,

Lawrence son los nombres de la más avanzada técnica novelística; previamente ha de reconocerse que ninguno de ellos sería posible sin un presupuesto obligado: Marcel Proust. No es momento de discriminar la importancia que una continuidad en el cultivo de un arte tiene para éste; tampoco la intensidad de las relaciones entre las distintas escuelas pueden señalarse aquí; baste recordar que todo arte se apoya en una técnica perfectible y perfeccionada por las sucesivas aportaciones individuales de cada artista. Por ello, un escalonamiento cronológico de los cultivadores de la novela produce necesariamente la mejor novelística, si no falla el genio que siempre es lo inasible e importante.

Una pregunta aflora: mientras ¿qué ocurre en España? Entre la novela del siglo XVII y la del XIX hay una serie de fisuras, de páramos, de soluciones de continuidad que imposibilitan la formación de una escuela española individualizada en medio de las tendencias universales. Cuando en el XIX creamos una novela extensa e intensa, la adeudamos a Francia; Galdós—que fué un genio, a pesar de los Episodios Nacionales—y «Clarín» escudriñaron en la técnica del realismo y la vertieron a la manera española asimilándola y perfeccionándola, con lo cual evitaron el repugnante escollo del naturalismo. Así, Galdós creando personajes novelescos y Alas orientando desde la crítica, la novela española alcanza validez universal, aunque trabaje con técnica no propia, con procedimientos inicialmente franceses, que en ocasiones denuncian en exceso su procedencia, como en la Condesa de Pardo Bazán. Pero el rango se mantiene, y se constituye un grupo numeroso de novelistas alrededor de temas, problemas y estilo españoles. Detrás de ellos, hasta la generación del 98, otro vacío. Y luego, Unamuno, Baroja y Azorín. Azorín revoluciona la prosa española y a él hay que referirse al tratar del desarrollo estilístico del idioma; también aporta el sentimiento de lo cotidiano, de lo minúsculo; como novelista no posee vigor. Quedan Unamuno y Baroja, como presun-

tos antecedentes de la joven novela española. Pero ¿qué pasa con Unamuno y con Baroja? Es difícil y arriesgada la contestación a este interrogante. Los novelistas jóvenes han hecho constar que los leen asiduamente, que los valoran con generosidad. Sin embargo, la más leve ojeada a las obras de los mismos jóvenes novelistas comprueba que ni D. Miguel ni D. Pío influyen en la novela posterior a 1936. Hay una hipótesis para explicar el aislamiento literario de Baroja: IDILIOS VASCOS contiene ya la esencia de su arte y la última novela no aporta novedad al estilo de Baroja; es siempre idéntico a sí mismo, no se supera; no puede atraer la atención de los jóvenes escritores porque se agota en sí mismo. ¿Y Unamuno? La única influencia directa de Unamuno la encontré en LEGION 1936, como indiqué al hablar de Pedro García Suárez; el influjo procede de NADA MENOS QUE TODO UN HOMBRE: Unamuno otorga significación peyorativa al vocablo «caballero» y García Suárez, por las mismas razones unamunescas, se decide a emplear «hombre». Nimia insignificancia para la personalidad de D. Miguel de Unamuno. Se trata de la única presencia literaria que he atisbado; ni los problemas de sus personajes, ni la dislocada y punzante arquitectura nivolesca de sus novelas han sido recogidas; en una palabra: no ha dejado escuela, no tiene discípulos. Remontarse a su genial personalidad y calificarla de inaprehensible para explicar el fenómeno del abandono de Unamuno por las letras actuales me parece excesivamente simplista y errónea. Porque si la problemática unamunesca escapa al planteamiento por quienes no sean geniales, la técnica de sus novelas no exige el don sobrenatural, sino simple aprendizaje, mero oficio.

Planteada la cuestión en los anteriores términos, han de ser considerados los novelistas de hoy adamitas, en nomenclatura de Ortega. También opina así Torrente Ballester, con voz desusadamente objetiva. No les es posible afiliarse a una manera de nove-

lar auténticamente española, ningún cordón umbilical les une a la tradición *formal*, porque en España no hay una continuación cronológica de novelistas ligados por vínculos literarios (lo indiqué antes) de escuela, de perfeccionamiento; en resumen: España carece de tradición formal novelística. Los esplendores aislados de éste o aquel período no constituyen unidad porque los separan vacíos absolutos. Y ¿qué soluciones son posibles a tal situación? La más tentadora: crearse una técnica propia; cada novelista inventa su modo. Pero la solución tentadora ofrece una insalvable dificultad: exige genio. Otra solución más factible: inscribirse en la técnica de una escuela extranjera. También aquí hay un pero: lo extranjero llega con retraso; nuestros novelistas no son políglotas— ni les hace falta para su vocación—; se traduce lo que permite sospechar éxito editorial, no lo que interesaría a un reducido círculo literario. Los caminos están cerrados. ¿Qué escala emplean los jóvenes novelistas para escapar a la forzada clausura?

He advertido en las novelas publicadas desde 1936 tres soluciones diferentes, que a continuación expongo. Me apresuro a declarar que las tres soluciones se entrecruzan en algunos de los novelistas y, por tanto, las distinciones que establezco han de entenderse «cum grano salis».

Una solución es la que considero típica de Juan Antonio Zunzunegui. Zunzunegui ha estudiado morosamente los grandes maestros del siglo XIX; conoce con detalle a los rusos, los franceses y los españoles. Un tipo o una situación central y una disposición axial de la novela alrededor de ellos. La estética de Zunzunegui no está, sin embargo, petrificada; incluye impresionismo expresivo y procedimientos de presentación directa de los personajes que superan positivamente los métodos decimonónicos. Los tipos centrales se hallan pintados con relieves minuciosísimos y son los vectores de el ensamblaje social en el cual están encuadrados. Hay un detalle revelador de la actitud del novelista bilbaíno: «Mar-

tínez, el funerario» era el título con que Zunzunegui había bautizado la novela que, por intervención de Entrambasaguas, conocemos por EL BARCO DE LA MUERTE. Una vacilación en el título indicadora de su proclividad hacia el XIX y de su deseo de recoger las más nuevas tendencias. Zunzunegui excede el tecnicismo novecentista; inyecta actualidad a sus muñecos. Quizá aquí resida el fracaso; que la técnica anticuada dominante en sus creaciones no se alía con los aires nuevos, ni es vehículo apropiado para los temas actuales. Concretamente, la tendencia a la greguería tan sólita en este novelista disuena de la tectónica de sus obras.

Parecido intento refleja LA VIDA NO ES SUEÑO escrita por un periodista que firma con el seudónimo «Miguel Rivera»; este autor tiende a la novela-ensayo dentro de la tectónica clásica y con problemas también clásicos en la novela española.

La segunda solución es típica en Pedro Alvarez Gómez. Apoyándose en Miró, Valle Inclán y Pérez de Ayala afila su flecha hacia el blanco de la creación puramente artística, hacia la eliminación absoluta de los elementos no esencialmente estéticos. NASA, LOS COLEGIALES DE SAN MARCOS, LOS CHACHOS y la ya citada CADA CIEN RATAS UN PERMISO muestran una primordial preocupación estilística revelada en el empleo de arcaísmos, de neologismos, en la construcción sintáctica, en ambientes y aún en caracteres. Más el esteticismo encierra una patente falsedad literaria; la novela no es arte puro; la novela ha de tener una raigambre real, por necesidad ha de encerrar elementos no estéticos, gangas. El estilo es la impronta del escritor, pero existe diferencia entre los términos «novelistas» y «escritor»; el cultivo de la bella prosa y el afán arquitectónico de la novela son quehaceres diversos. La solución esteticista es negativa; no se dirige hacia la novela sino hacia uno de los elementos de la novela; hacia el estilo formal de la prosa (por eso se ha discutido a Azorín la calidad novelística). En este aspecto Pedro Alvarez es el Miró castellano.

Afiliados a la misma escuela están Darío Fernández Florez con ZARABANDA, Pedro García Suárez con LA SED y Pedro de Lorenzo.

Camilo José de Cela representa la tercera solución. Si Zunzunegui estudia el XIX, Cela se aleja hasta el XVII y esboza un tímido acercamiento a Baroja. Con dos ingredientes: novela picaresca y la trilogía LA LUCHA POR LA VIDA, triunfa LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE. Que era un buen comienzo. La técnica no aportaba novedades: autobiografía, situaciones sucesivas de un sólo personaje; en cambio, el ambiente, la escapada hacia lo sentimental, la dureza psicológica, la acción ininterrumpida, etc., maticaban este libro lineal, de simplicísima construcción. Pero Cela ha regresado a una estéril inactualidad, a un punto muerto, con EL NUEVO LAZARILLO. Su última novela es falsa, se origina en un libro y no sale de él. Lo que dije de Remarque al tratar la novela de guerra, vale en esta cuestión. La prognosis literaria de un tema contribuye a la obra de arte cuando se utiliza en su aspecto negativo; cuando el artista no escapa a la seducción de camino fácil que le enseñan las obras anteriores de las que toma dirección o impulso, la prognosis literaria contribuye al fracaso. Además, Cela, con PABELLON DE REPOSO, ingresó en el segundo grupo, se aproximó a los esteticistas.

Esas son las actitudes que los novelistas españoles aparecidos después de 1936 adoptan frente al problema de la técnica novelística. Ya advertí al esbozar el esquema de tales actitudes que no eran privativas, que no se daban exclusivamente en uno y no en otro y ahora añado que ni siquiera suelen encontrarse aisladas en una novela. Zunzunegui presta atención preferente al estilo referido al lenguaje de los personajes y abunda en neologismos y arcaísmos; García Suárez prefiere el contenido conceptual denso dentro de artificios imaginados por Pérez de Ayala; en Cela acabo de mostrar tres momentos distintos en cada una de sus tres novelas.

El problema es, pues, complejo e irreductible a esquema lineal.

Los tres tipos de novelista citados permanecen dentro de las posibilidades brindadas por la literatura española. Otros dos novelistas, Juan Sebastián Arbó y José Antonio Gimenez Arnau han traspasado las fronteras nacionales. Veamos someramente lo que cada uno aprendió en modelos extranjeros.

Gimenez Arnau dió a la luz, después de las obras suyas que he citado más arriba, un narración lineal, LA COLMENA, iniciadora de un cambio en la temática: abandono de lo social-guerrero por los problemas eternos. En LA COLMENA se plantea un doble problema: la clásica dualidad ciudad-campo y la impotencia viril de un hombre ansioso de paternidad. La obra resulta esquemática, le falta el complejo mundo de la novela clásica a lo Balzac o a lo Galdós, pero consigue Arnau equilibrio de lenguaje y acción, amenidad y dramatismo; además le conduce a la preocupación por el hombre. LA COLMENA es el paso de transición a las dos obras más profundas inmediatamente posteriores: LA HIJA DE JANO y LA CANCION DEL JILGUERO. Predomina lo imaginativo en la primera de ellas y refiere la vida de poderosas familias estado-unienses. La trama es secundaria; importa el planteamiento de una doble pregunta: «¿Qué es más decisivo en el hombre, lo hereditario o la educación?» Apunta a objetivos lejanos: la presencia del Bien y del Mal en el mismo individuo. Varios elementos se pueden indicar en la concepción de la novela: desde el procedimiento, sancionado por Cervantes, de trasladar la acción inverosímil a países lejanos, lindantes con lo mítico, hasta la literatura de la colonización y crecimiento de los Estados Unidos, pasando por las novelas de aventuras. Todo el complejo problemático está reducido a formas próximas a la novela clásica, pero la acción está contrapesada por disquisiciones intelectuales, por la reflexión sobre problemas de actualidad. Un paso adelante: LA CANCION DEL JILGUERO. Dos influencias de la escuela inglesa se dan cita: Aldous

Huxley y Charles Morgan. En ARTE, AMOR Y TODO LO DEMAS aprende Arnau la técnica de la novela-ensayo, ensamblada en su última obra sobre el personaje Juan Sin Tierra. Los capítulos en que aparece esta simpática figura son digresiones sobre los más variados temas de moral y de cultura. De Morgan, a través de LA HISTORIA DE UN JUEZ y de EL VIAJE le viene la preocupación exclusiva por el hombre, a la que volveré a referirme. En definitiva: Gimenez Arnau ha traído de la escuela inglesa un desquiciamiento de los cánones preceptivos de la novela, derivando su contenido esencial de acción a los reflejos cambiantes del pensamiento. Conviene hacer constar que nunca es arrastrado por la seducción de la moda sino que se descubre un intenso esfuerzo para encajar las modalidades actuales de la novela en los cauces equilibrados de la técnica clásica. En algún momento emerge la confusión entre lo novelesco y lo dramático, confusión común en las letras españolas. Arnau, pues, pretende infiltrar las nuevas corrientes en los límites precisos de la novela y se mantiene fiel, hasta donde le es posible, a la tradición literaria española. Su esfuerzo es comparable al de Galdós cuando españolizó el realismo francés.

Arbó es el novelista que menos se cita. He de confesar que me ha maravillado el silencio que se mantiene en torno al novelista catalán. También él ha marchado hacia los maestros ingleses. Una lectura leve de LA LUZ ESCONDIDA me infundió la sospecha de que Joyce había sedimentado en el alma del autor. Después, TIERRAS DEL EBRO y CAMINOS DE NOCHE me confirmaron que Arbó conoce a fondo a Joyce y a Huxley. Ambas novelas suponen un conocimiento extraordinario de CONTRAPUNTO: los motivos se insinúan en un primer momento, se amplían en una segunda alusión más extensa y se completa la exposición en tercer instante. La cronología de las obras de Arbó indica una superación ininterrumpida: LA LUZ ESCONDIDA narrada en persona. Yo, es

lineal, con pocos personajes moviéndose en un mundo reducido; TIERRAS DEL EBRO amplía la visión a toda una comarca campesina y se enriquece con tipos diversos; en la técnica musical contrapuntística de CAMINOS DE NOCHE el mundo de Arbó se amplía, los caracteres se delimitan o se confunden en larga gama de personajes que atraviesan la estructura arquitectural de la novela. Afirmino que se ha producido en Arbó una asimilación absoluta, perfecta de Huxley; tan perfecta, que los brotes personales, presagios de madurez e individualidad, apuntan frecuentemente en la pauta general del planteamiento novelesco.

He pasado revista a las tentativas, fructuosas o frustradas, para lograr una técnica. Pero la técnica, personal o de escuela, es tan sólo una faceta de la actividad creadora. La novela no es sólo técnica constructiva o idiomática, sino también tema. Al llegar a este punto he de oponerme a las conclusiones que expone Torrente Ballester; sostengo que la novela española de hoy está enraizada en la más próxima e inmediata actualidad. Otro problema distinto es el de la versión técnica de esa actualidad: tal problema queda contestado en las páginas anteriores. Ahora me referiré a la temática de los novelistas jóvenes, previa abstracción de la modalidad de procedimiento novelesco que cada uno emplee.

Hace tiempo que lo «humano» predomina en literatura y en las apreciaciones del hombre vulgar el término «humano» encierra un sofisma moral, cada día más extendido. Es posible que se trate de una reacción frente a engolamientos de épocas anteriores, pero el uso de «humano» es peligroso por la vaguedad de su contenido y porque atenta contra la dignidad del «hombre». Sustantivo y adjetivo se contraponen: «humano», no significa nada, es «flatus vocis»; «hombre», es la única realidad verdadera, lo concreto trascendente. Unamuno habló palabras definitivas acerca de la antinomia «humano-hombre» corrigiendo la tópica frase latina. Hoy nos

encontramos en todos los ordenes de la vida con una vuelta hacia el hombre, hacia los problemas que acongojan la personalidad de cada individuo en particular; intentamos explicarnos un sujeto y, manteniendo las líneas típicas de los caracteres psicológicos, nos preocupa la particularidad en cuanto contradice o excede o no alcanza las líneas del nivel normal; o estudiamos la fluencia vital de una persona en las circunstancias cambiantes de la cotidianidad. Esto es lo actual; también es actual, intranquilizarse por el porvenir de la cultura, por las cuestiones que acongojan a los grupos sociales, etc.

Puestas estas premisas, considero *actual* toda novela que intuya el destino y la colocación del hombre en el universo. Dos notas nos caracterizan a los hombres de 1948: inadaptación al medio social y sentimiento de provisionalidad. Quizá las dos sean idénticas en una causa más remota, pero no es este estudio lugar adecuado para remontarse a buscarla. Al hombre de hoy le falta un asidero seguro, una norma reguladora de sus actos y pensamientos porque la inoperancia de las ideas religiosas no le sujeta a la práctica de los principios morales y el descrédito de la ciencia le ha arrojado en el relativismo. Las circunstancias de nuestro tiempo no admiten comparación con otras etapas históricas porque entre cualquiera de ellas y la actual se ha interpuesto la sucesión del tiempo: la velocidad de transcurso de los acontecimientos diferencia fundamentalmente al siglo XX de los otros diecinueve siglos de cristianismo, únicos que podrían ser objeto de comparación. La velocidad es la motivación de ese impalpable e imponderable elemento que actúa sobre nosotros y provoca lo que se ha llamado «angustia del hombre moderno». ¿Qué reflejo de esa angustia nos dan las páginas de la joven novelística española?

La preocupación por el hombre ha sido la clave de varios éxitos editoriales. El público se ha volcado sobre las novelas fundamentales, actualísimas, que se titulan: LA FAMILIA DE PASCUAL

DUARTE, TIERRAS DEL EBRO, LA HIJA DE JANO, entre las nombradas ya, y NADA de Carmen Laforet, y UN HOMBRE de José María Gironella. Inexplicablemente, han tenido menos eco publicitario: JAVIER MARIÑO de Gonzalo Torrente Ballester, LA CANCION DEL JILGUERO, LA LUZ ESCONDIDA, CAMINOS DE NOCHE, de Giménez Arnau; LA QUIEBRA de Zunzunegui y alguna otra. Un escueto análisis, mostrará el enraizamiento *actual* de las novelas relacionadas en cantidad más que suficiente para probar que la novela española de hoy está inmersa en la vida coetánea.

Cuando el hombre elemental desea mejorar su existencia y encuentra obstáculos insalvables en todos los caminos, choca una y otra vez contra ellos empujado por fuerzas primarias que su ceguera discursiva es incapaz de contener. A cada embite el choque es más violento y una sensación de malestar orgánico, de triste cansancio se apodera del hombre y embota sus sentimientos. La misericordia la interpreta como burla y la presencia de objetos o de seres queridos, situados a distancia del lugar ambicionado para ellos, se le antoja sarcasmo del destino. Entonces comienza un proceso obsesivo: éste es Pascual Duarte, la recia figura de Cela. Pascual Duarte es delincuente y criminal porque *no puede* vencer su propia circunstancia. Es íntimamente superior al medio social en que nació y del que está imposibilitado para salir; siente ansia de superación: se ha dicho acertadamente de él que tenía la madera de Pizarro o de Rodrigo de Cepeda. Más la mejoría no le llega y sus instintos violentos se revuelven airadamente contra lo que le oprime. Al final, su propia excelsitud humana, y el substrato senequista de su alma sencilla, acaban en resignación y confesión antes de subir al patíbulo.

Pascual Duarte, como muchos personajes de Baroja, perseguía la felicidad. También los personajes de LA HIJA DE JANO y LA CANCION DEL JILGUERO reciben motoricidad del mismo im-

pulso. Lázaro Fonseca y Alicia Martín pertenecen a estratos sociales cultos, en los que no sería admisible la zoológica espontaneidad de Pascual Duarte. Alicia Martín ansía un mundo sincero, libre, y al perder los seres amados—amados en cuanto se acercaban a sus ideales de hombres sinceros y libres—se abandona al escepticismo y posea por el mundo caprichos de millonaria amargada. Lázaro Fonseca es, en cambio, un héroe de la voluntad; descubre la distancia del mundo ensoñado al mundo real; renuncia a la felicidad y conquista la paz del espíritu. Una gradación visible en las dos novelas de Arnau: LA HIJA DE JANO se queda en amargura, despego: resignación triste, encerrada en el Yo; Lázaro Fonseca entona LA CANCION DEL JILGUERO: alegre con la serena confianza del creyente, trascendido hacia Dios.

Cela y Arnau proclaman, por distintas vías, la esterilidad del esfuerzo humano para conseguir una existencia temporal feliz. Si no se interponen barreras materiales, el espíritu levanta otras más altas. La experiencia es el único instrumento para descubrir tan amarga verdad, que es, en último término, destructora. Ellos operan sobre hombres cuajados y recortados por el dolor; quiero decir, con personalidades definidas. Queda fuera una etapa del hombre, normal pero no definida, confusa, que ellos no abordan. Quizá el hombre maduro haya modelado sus reservas espirituales torcidamente; resta el proceso formativo, el maravilloso espectáculo de la adolescencia. Arbó sitúa la angustia del hombre inadaptado en ese momento feliz; el adolescente busca LA LUZ ESCONDIRADA; no la encuentra, se descorazona; la concepción cósmica de los mayores le parece absurda, incongruente, basada en lo apariencial. Entonces lía el hatillo a la espalda y marcha por los caminos del vagabundeo por la rosa de los vientos a adivinar la situación del Paraíso inencontrable. No quisiera que esta referencia insinuara la comparación con Máximo Gork. No; la ternura sentimental de Arbó, su matizada delicadeza excluyen el término comparativo con

el novelista ruso. Si acaso, muy de lejos, «Un encuentro», uno de los cuentos de GENTES DE DUBLIN, contiene la misma borrosa ternura, semejante confusión espiritual. Las otras dos novelas de Arbó, aparte de los tipos de adolescentes que presentan, están referidas al mismo problema de inadaptación y en los personajes principales, siempre jóvenes, ha quedado detenido un destello de la divina ruboridad adolescente.

En trance de encontrar paz y serenidad a los espíritus desequilibrados de sus personajes, Torrente Ballester deriva hacia una problemática de cristianismo. Javier Mariño y Magdalena ingresan o regresan al Catolicismo por el amor humano y la «charitas» en composición de fuerzas. El desasosiego de un hombre que desconfía de sí mismo y el resentimiento de una mujer abandonada en su propio aislamiento curan en la Comunión de los Santos, bajo el signo del Espíritu. La lengua de fuego que se adivina sobre sus almas impacientes, ilumina, limpia los contornos, antes borrosos por el pecado, de las nociones elementales, de los afectos, de la vida, en fin. Después de JAVIER MARIÑO, Torrente ha intentado con escasa fortuna un mundo ambicioso, medio simbólico, medio irónico, en EL GOLPE DE ESTADO DE GUADALUPE LIMON.

La misma catolicidad que anotamos en Torrente es otro de los síntomas que considero actuales en la novela española. Está presente en LA CANCION DEL JILGUERO, en las obras de Arbó. Es una corriente universal de la vuelta a la religiosidad; en realidad es un movimiento subsiguiente a la guerra mundial de 1914-18, intensificado en España después de 1936. En otra ocasión he registrado la misma tendencia en la lírica española; en algunos líricos hay un vago deseo de Dios: Vicente Aleixandre, por ejemplo; en otros una religión subjetiva: pienso en Dámaso Alonso; algunas voces poéticas juveniles son decididamente católicas: José María Valverde. En la novela la tendencia es más clara y definida; en ella inciden quienes en alguna obra parecían adherirse a un triste escepticismo: así Zunzunegui que salta de la indiferencia de AY, ESTOS HIJOS...! o EL BARCO DE LA MUERTE a afirmar

que la vuelta a Cristo es la única solución frente al desquiciamiento social y frente a Marx.

En Zunzunegui, dentro de la línea general de sus *clásicos* personajes, hay una clara voluntad de sus hombres agotados por las exigencias del ambiente social. Bilbao con sus fábricas y negocios hastía a las almas delicadas o abúlicas impulsándolas a su propia destrucción. Frente a las fuerzas tradicionales, a los prejuicios clasistas, el hombre no encuentra en sí mismo la justificación de un gesto revolucionario, no se atreve a dar relieve a la propia vida y se abandona a los cauces impuestos por voluntades ajenas a la suya. *LÁ QUIEBRA* es el mayor acierto. La contraposición de la mujer que asciende desde las clases humildes a alcanzar una personalidad financiera y del varón que se derrumba lentamente, a la par que ambos pierden con la sencillez el ambiente de felicidad que artificialmente se crearán, está matizada en una gama exhaustiva. La representación de mujer-voluntad y hombre-voluntad se repite continuamente en Zunzunegui y es motivo permanente de su obra.

Si no me refiero a *NADA* y *UN HOMBRE* es porque son obras únicas de Carmen Laforet y de Gironella y no una sola novela no permite valorar a su autor. Sólo diré que son intensamente actuales: preocupación cardinal por el hombre, ambiente desequilibrado. Carmen Laforet no traspasa el umbral del desequilibrio; quizá aquí resida su éxito.

En la novela española encontramos, pues, el planteamiento de los graves problemas que inquietan al hombre de hoy. ¿Qué diferencia puede indicarse para distinguir la angustia de Barbet y Therese en *EL VIAJE* de la de muchos personajes de nuestros novelistas? Y he citado la obra de Morgán por considerarla como eminentemente representativa de las novelas de actualidad. ¿Qué intensidad es mayor: la de los adolescentes de *EL ARTISTA ADOLESCENTE* o la de los de Juan Sebastián Arbó? Y así una teoría prolongada de preguntas comparativas. Y repito que he abstraído

la técnica, me refiero tan sólo a la temática porque respecto de la técnica he admitido la inferioridad de los españoles.

Aspecto interesante es el del lenguaje. A todos los jóvenes novelistas les tienta el recuerdo de los grandes prosadores y con frecuencia escriben bellas páginas, arrancadas a la exacta arquitectura de la novela. La mayoría de los defectos proceden de un incierto ensamblaje. Así por ejemplo, Rafael García Serrano amontona sucesivas estampas en las que la imagen es elemento principal, Zunzunegui juega a malabarismos aprendidos en Ramón Gómez de la Serna, Cela penetra esporádicamente en el mundo misterioso y folklórico de García Lorca; todo por el estilo, por la prosa trabajada. Omito otros nombres para limitarme a los de mayor madurez novelística porque si, escogiendo uno al azar, reparase en ZARABANDA me vería obligado a rechazar el anormal y engoladísimo hablar de todos los personajes. Otra moda deplorable es la de desenterrar arcaísmos muertos en el habla conversacional y aún en el lenguaje culto; me explico que Pedro Alvarez evoque la reciedumbre castellana en un léxico abundante y reseco porque Pedro Alvarez es un estilista, pero no está claro por qué, en ocasiones, Zunzunegui nos obliga a leerle con diccionario abierto sobre la mesa. El lenguaje de la novela ha de construirse con una mezcla de lenguaje conversacional y lenguaje artístico; el desequilibrio a favor de uno de los dos destruye la esencia del relato novelado. El gran secreto de la novela reside en esta ardua cuestión: en encontrar el grano de sal artística que libere de la vulgaridad las palabras del hablar cotidiano.

En la contienda entre realismo e idealismo que batallan por imponerse en la literatura hay un triunfo universal del realismo. Inscritos en esta tendencia general están los novelistas a que he venido refiriéndome. La geografía de la acción es detallista y real. Los lugares pasan ante nuestra vista recogidos minuciosamente. El contorno del hombre se pinta con esmero. La abundancia de novelas

de tipo campesino y, sobre todo, el escritor catalán Ignacio Agustí son prueba. *MARIONA REBULL* o *EL VIUDO RIUS* son la historia de Barcelona; en ellas el personaje central, único, es Barcelona, la ciudad fabril que crece y de la que los hombres, aunque se llamen Mariona o Joaquín Rius, son pequeñas partículas. Agustí es un escritor localista con amplia visión universal de los problemas: lo económico y lo amoroso se entrelazan en la historia novelada de Barcelona, eje de las dos obras. El realismo que hoy domina nuestras letras es más absoluto que el naturalismo porque no se limita a reproducir el aspecto material de la vida sino el binomio materia-espíritu que la constituye. Nada más alejado del naturalismo que *LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE* o *EL VIUDO RIUS* cuyos temas eran de fácil versión unilateral. Por si cupiese alguna duda en la apreciación de este realismo conviene recordar que la cita de Stendhal a propósito de la novela y el espejo reflejando el camino, ha sido repetida por Cela, Zunzunegui, Arbó, Ledesma Miranda, etc. Incluso *LA HIJA DE JANO*, en la que denuncié un predominio de lo imaginativo, no hay presencia de elementos fantásticos ni de pura inspiración.

El paisaje y su descripción han gozado de abolengo y prestigio en la novela española; Pereda, Galdós, Pardo Bazán, la preocupación paisajista del 98... ¿Habría que culpar a Proust de la ausencia de paisaje en la novela actual española? Porque el paisaje de Proust es reelaborado, cernido en la inteligencia, sin sentimiento de la naturaleza. En esta faceta descriptiva dos procedimientos he comprobado: uno que tiene su raigambre en el cine y otro derivado del impresionismo. Giménez Arnau, Arbó insinúan el paisaje por elementos parciales del mismo. El cine no describe, sugiere, crea un ambiente en el espectador; la novela ha tomado en los dos autores citados ese procedimiento cinematográfico sustituyendo las imágenes plásticas por tres o cuatro palabras dotadas de plasticidad. El impresionismo es todavía más abundante: Cela, Zunzune-

gui lo usan con reiteración. De cualquier novela suya podrían extraerse múltiples ejemplos.

No estaría completo este ligero recorrido a través de la actual novela española, sin referirse al humorismo. De antiguo nos viene la imputación de que el género de humor está vedado a los españoles, que lo confunden con la carcajada cuando el humorismo es triste y profundo. Ciertamente; la mayoría de nuestros humoristas han utilizado las anfibologías, tautologías, retruécanos, etc., los viejos procedimientos chocarreros, sin que durante décadas se adelantase un paso en la concepción de lo humorístico. Wenceslao Fernández Flórez ha realizado una saludable labor, pero no interesa esto al propósito de las presentes páginas. En el grupo de los novelistas conocidos por el gran público después de 1936 han aparecido tres nombres dedicados a la novela de humor. Son Miguel Villalonga, Alvaro de Laiglesia y Noel Clarasó.

El mallorquín Villalonga nos ha dejado dos deliciosas novelas: MISS GIACOMINI y EL TONTO DISCRETO. El caso Villalonga se presta a una interpretación de la proyección del novelista sobre su obra. Una lucha continua contra la invalidez progresiva, acartona los muñecos de la sátira de Villalonga. MISS GIACOMINI es una espléndida sátira social de la vida en Palma de Mallorca: todo un mundo provinciano se agita a la llegada de la funambulista que se anuncia vestida con traje de mallas. La primera edición de la novela no fué conocida por el público, la segunda constituyó uno de los primeros éxitos editoriales de la postguerra. Con ingenio satírico, Villalonga describe los personajes en caricatura pero jamás provoca distorsiones deformadoras. Leyéndola he pensado repetidas veces en LA REGENTA: me parece que las páginas satírico-humoristas de ambas novelas tienen un estrecho parentesco. Todos los estamentos desfilan a llevar su homenaje o reproche a miss Giacomini: Gobernador, Obispo, damas católicas, republicanos, etc. Escenas como la de las vacilaciones del Gobernador ante la comisión de las señoras que le piden prohíba la actuación de

la artista circense han tenido acogida en otro joven humorista: en CERCA DE OVIEDO de García Pavón. También se puede señalar a la novela de Villalonga un entronque con EL OBISPO LEPROSO de Gabriel Miró en cuanto a la figura del Prelado: en ambos lejano de las intrigas clericales y rebosante de ternura y comprensión.

El TONTO DISCRETO la escribió Villalonga ya retirado definitivamente de la vida por el reumatismo contraído en la campaña del frente Norte. Los personajes son muy caricaturescos y faltos del dinamismo vital, que era el secreto de la novela anterior. La acción resulta excesivamente irreal. Es una sátira punzante y amarga contra el liberalismo, pero a la vez satiza también a la aristocracia.

En FANTASIA, Villalonga publicó otras dos novelas cortas: LA NOVELA DE UN JOVEN CURSI y ABSURDITY HOTEL en las que su sátira se dirige hacia la novela de amor y el cosmopolitismo, respectivamente.

Es curioso que Villalonga con su agudo ingenio no haga sangre nunca en la carne de sus marionetas: en el fondo del humor se adivina un grande amor por lo que se ridiculiza. La sátira nace de un afán de mejoramiento, de querer que lo imperfecto se configure con lo ideal pensado. Esta situación de Villalonga respecto de sus criaturas nos la confirma plenamente la AUTOBIOGRAFIA.

Miguel Villalonga es un humorista en el sentido de las escuelas europeas; se le han señalado parentescos con algunos cuentistas italianos. Estaba atiborrado de cultura francesa y las alusiones a la literatura y la historia de Francia son abundantes en todas las novelas. Con su prematura muerte, las letras españolas perdieron uno de los más maduros valores de la juventud.

Desde las páginas del semanario «LA CODORNIZ» Alvaro de Laiglesia ha hecho un humor aséptico e ilógico que comienza a tener multitud de imitadores. El gran éxito de UN NAUFRAGO EN LA SOPA comprueba que el modo de Laiglesia es bien acogido por el público. En la novela, además de las distintas situaciones

superpuestas que el autor aprovecha para la caricatura impresionista, hay una sátira: Palmira es una mujer que se casa para tener un hogar, no un marido y Hugo se suicida porque es un estorbo en los trabajos de limpieza que Palmira realiza todos los días. Apunta, pues, Laiglesia al tipo de mujer sólito en España, cuya única preocupación la constituye *la casa* y que vive para la casa y no en la casa. El final de la novela: la reacción de Palmira al encontrarse con Hugo, ahorcado hace olvidar muchas páginas lánguidas de capítulos anteriores.

De Cataluña llegan a las librerías de toda España con frecuencia trimestral las monótonas ocurrencias de Noel Clarasó: *EL ARTE DE NO PENSAR EN NADA*, *EL PASO DE LAS TERMOPI-LAS*, *BLAS*, *TU NO ERES MI AMIGO*, etc., etc. El humor de Clarasó sigue en la línea del tradicional humor español: equívocos, cambio de palabras, alteraciones de frases. El mismo nos descubre el secreto de su procedimiento en la antología de chistes que es la *BIOGRAFIA DEL HUMOR Y DEL MAL HUMOR*, en la que intenta reducir a esquema el humorismo; se aprecia una clara influencia directa de *LA RISA* de Bergson.

Estas páginas han pretendido ser una síntesis del estado de la joven novela española. No creo, a la vista de mis observaciones, que se halle en un período de renacimiento—la frase, en todo caso, sería muy desafortunada—sino en un estado de recuperación. Novelistas como Gimenez Arnau, Arbó y Zunzunegui desarrollan una constante superación hacia la novela que nos permite esperar categoría universal para la literatura española del siglo presente.

LA LITERATURA NARRATIVA ASTURIANA EN EL SIGLO XIX

POR

MARIANO BAQUERO GOYANES

I

Unas observaciones de Andrés González Blanco en su *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, sobre lo que él llama la escuela o modalidad asturiana en la literatura decimonónica (1), nos han sugerido estas notas, que deearíamos sirviesen de incitación para un más amplio estudio del tema.

En la historia de los estilos artísticos se concede hoy gran importancia al ritmo generacional (revelado por Pinder y luego aplicado por Petersen a la literatura) que, unido a otra serie de circunstancias—entre ellas la geográfica, nacional—determinan las semejanzas existentes entre las creaciones artísticas de distintos hombres, en un determinado momento histórico.

Hoy está un tanto arrumbada la vieja teoría en virtud de la

(1) Vid. el cap. VII, *La novela humorística* de la *Historia de la novela en España, desde el Romanticismo a nuestros días*, de A. González Blanco. Madrid, 1909, página 495 y s. s.

cual, lo climatológico—el alrededor físico que encierra a unos hombres—pesa e influye decisivamente en la producción de la obra artística.

Y, no obstante, sin salir de nuestra patria, es fácil observar como, por ejemplo, el temperamento meridional, andaluz, tiende hacia las formas barrocas; en tanto que el levantino manifiesta preferencia por lo sensual, por lo plástico—Blasco Ibáñez, Miró, Azorín, en muy distintos planos—; o el gallego y asturiano se caracterizan por el humor y la melancolía.

Esto, consideradas las cosas un tanto simplistamente, ya que un análisis más delicado de tales tendencias temperamentales daría como resultado, la captación de matices que en la apreciación general pasaban desapercibidos.

Concretamente, la englobación que de lo gallego y asturiano se suele hacer para presentar ambos temperamentos como los más adecuados, entre los nacionales, para la literatura humorística—entendida ésta a la manera inglesa: *humour*, amargura, visión crítica y escéptica de la vida—sin entrar en diferencias, nos parece fácil y artificial.

Que entre lo gallego y lo asturiano hay semejanzas en cuanto a la capacidad para la expresión humorística, lo acreditan los nombres de los escritores que constituyen la llama *modalidad* asturiana: Clarín, Palacio Valdés, Ochoa; y los de novelistas gallegos como Valle Inclán, Fernández Florez y Camba.

Pero esto no autoriza, por sí solo, a prescindir de lo característicamente asturiano, presentándolo como una variante más de lo nórdico, de lo céltico.

La escasez de escritores—concretamente, de novelistas—asturianos es la que ha dificultado los intentos de caracterización de esa modalidad literaria. Además, por un torpísimo error de estimativa, suele venir empleándose para diferenciar y caracterizar tales modalidades literarias, un criterio estrechamente regional, atento sólo a señalar lo típico, local y pintoresco.

Y la verdad es que este regionalismo externo, por virtud del

cual un novelista se diferencia del de otra región, en sólo el paisaje, el dialecto o las costumbres que describe, sirve para poco; y buena prueba de ello la ofrece esta novelística asturiana, frente a la que fallan los intentos de caracterización así concebidos.

Pues, efectivamente, nada hay menos asturiano—en el sentido cerrado, mezquino de un decorado y un costumbrismo—que las obras de *Clarín*, Ochoa y Palacio Valdés, exceptuando algunas de este último, más dado al color y al detallismo localizador.

Su asturianismo reside, no en una concepción terruñera y sentimental que les lleva a cantar el paisaje, las costumbres o a hacer expresarse a sus personajes en la lengua regional; sino en algo más hondo, que afecta no a lo externo—circunstancial y deformable por el tiempo—sino a la misma manera de ser propia de la región, a lo que pudiéramos llamar el alma de ésta.

El conjunto de escritores que integran la modalidad asturiana es bien limitado, ateniéndonos a los novelistas del pasado siglo, que son—junto con alguno de nuestro tiempo: Ramón Pérez de Ayala—los que nos van a permitir un intento de caracterización de esa escuela, de esa manera de sentir la vida y de expresarla literariamente.

Son *Clarín*, Palacio Valdés y Ochoa, los que componen, fundamentalmente, la escuela asturiana del siglo XIX (1). Fueron coetáneos y amigos. Palacio Valdés y *Clarín* publicaron conjuntamente un libro de crítica: *La literatura en 1881*. Alas prologó una edición póstuma de *Los señores de Hermida*, de Ochoa y en esas páginas—que luego citaremos—dejó ver su gran cariño y admiración por el escritor muerto.

En *La novela de un novelista* de Palacio Valdés, encontramos referencias de aquella amistad honda, nacida de una comunidad de

(1) Prescindimos, por brevedad y dado el carácter no erudito de este trabajo, de otros escritores, aún reconociendo la injusticia que supone omitir a alguno tan valioso como Francisco Acebal, autor de la delicada novela corta, primer premio de un concurso de *Blanco y Negro*, titulada *Aires de Mar*.

sentimientos, y producto de un idéntico impulso generacional.

Al hablar de esta amistad, debemos excluir a Ochoa, más joven que Alas y Palacio Valdés, y por lo tanto de otra generación ya. *Clarín* nació en 1852; Palacio Valdés en 1853; Ochoa en 1864. Murió este último escritor muy joven, antes que los otros dos, por lo cual, dada la escasez de su producción, es el menos conocido de los tres.

En cuanto a su oriundez sabido es que *Clarín* nació en Zamora—«me nacieron en Zamora», decía él—pero era asturiano por sangre y por haber pasado la mayor parte de su vida en la tierra de sus padres. Palacio Valdés nació en Entralgo y Juan Ochoa en Avilés.

Situados ya espacial y temporalmente—la diferencia generacional entre Alas y Palacio Valdés, por un lado, y Ochoa por otro, se traduce, según veremos, en una estilización de la técnica de los primeros, empleada por el segundo—intentaremos señalar algunas características comunes entre estos escritores, con las que completar las observaciones de González Blanco.

II

Y, entre esas características, elegiremos, en primer lugar, la del humorismo, que fué en la que se fijó preferentemente el citado crítico para estudiar en grupo aparte y definido, a los novelistas asturianos.

En el capítulo *La novela humorística*, decía González Blanco:

«Absolutamente nueva, y conquista indiscutible del siglo XIX, es aquella fase del humorismo que no se trasluce en chocarrerías cómicas, ni siquiera en sátira mordaz, sino en un sentido de la realidad que se resuelve en doloroso sarcasmo, doliéndose de la impotencia de no mejorarla, y expresando la amargura que esto produce en los espíritus selectos por medio de una especie de alegría triste o de risa mezclada de llanto, que pareció presentir Séneca cuando escribía en sus Epístolas a Lucilio, «Créeme, la ver-

dadera alegría es una cosa severa», (Mihi crede, res severa est verum gaudium).

El humorismo germánico de Juan Pablo Richter y de Enrique Heine, entremezclado con el humorismo británico de Dickens y de Thackeray, que en Portugal se transmitió directamente al gran novelista Eça de Queiroz, se ramificó en España llevando dos direcciones equidistantes. Una dirección fué seguida por Leopoldo Alas, que pronto se dió a conocer en la crítica con el pseudónimo de *Clarín*, y que en el curso de su vida literaria cultivó la novela corta y el cuento (como más dos novelas largas), entregándose a la sátira con preferencia al humorismo fino, y, por decirlo así, más aristocrático, que cultivó su gran amigo y compañero Armando Palacio Valdés, que, como él, recibió su bautismo de tinta en la crítica...» (1).

Esta nueva clase de humorismo que González Blanco centra y estudia en Palacio Valdés y Alas, se asemeja al que es peculiar de la literatura inglesa.

«La escuela asturiana ha dado como fruto una literatura que es la parte de la literatura española más semejante a la literatura inglesa. Tiene de ésta la espiritualidad contenida, el instinto soñador y, al mismo tiempo, las efusiones de humorismo» (2).

La crítica posterior ha coincidido con González Blanco, en localizar el humorismo en esta escuela asturiana. Así, *Andrenio* ha podido decir:

«Tiene además, Palacio Valdés una cualidad no frecuente en los autores españoles: el humorismo. En el mapa espiritual de España, parece que habría que situar el humorismo en Asturias. Palacio Valdés, *Clarín* y Ramón Pérez de Ayala, asturianos de nacimiento o de adopción, son, entre los novelistas, los que mejor han tocado esta cuerda» (3).

(1) Ed. cit. pág. 495.

(2) Id. pág. 510.

(3) *El Renacimiento de la novela española en el siglo XIX*. Ed. Mundo Latino. Madrid, 1924, pág. 82.

Y A. F. G. Bell dice de Palacio Valdés: «his asturian humour is English rather than French» (1).

De las citas recogidas se deduce que el escritor preferido, en cuanto a la valoración del humorismo y su semejanza con el británico—concretamente, con el dickensiano—es Palacio Valdés, del que decía González Blanco:

«El humorismo de Palacio Valdés es más trascendental, más grave, más imponente; el de Alas más risueño, más jovial, más franco, más arlequinesco... Este parece un humorismo en Carnaval; aquél en miércoles de ceniza. Palacio Valdés dice sus burlerías con tan refinado tono de encopetada seriedad dogmática, que a veces llega a parecer que habla en serio... En cambio a *Clarín*, hasta cuando su humor se pone más fúnebre, siempre se le escapa la risa retozona. Por la ley del contraste, a fuerza de seriedad humorística, llega a perturbarnos más Palacio Valdés, nos deja más honda huella. La sátira de *Clarín* en ocasiones sólo roza el espíritu. Aquél es más sajón y éste más latino...» (2).

Alguna restricción habría que hacer a estos excesivos juicios de González Blanco. *Clarín*—en la línea amargamente humorística de Larra—pone más pasión en sus sátiras que Palacio Valdés, más burguésmen**te** blando. No creemos que pueda afirmarse que el humor clariniano «sólo roza el espíritu». Por el contrario, tenemos a Palacio Valdés por más efectista y sensiblero que Alas, cuya emotividad y ternura están escondidas, precisamente a fuerza de un humor de signo intelectual, mucho más rico y complejo que el del autor de *La Fé*.

En cuanto a Juan Ochoa no es un escritor humorista, en el exacto sentido de la palabra. Siendo el humor asturiano—como el inglés—el resultado de una combinación de sátira—elemento intelectual—y de ternura—elemento afectivo—es preciso reconocer

(1) *Contemporary Spanish Literature*. New York, 1933, pág. 70.

(2) *Historia de la novela ...* pág. 512.

cómo de las proporciones en que entren esos elementos, dependen diferentes resultados.

En Ochoa puede más la ternura que la sátira—sus cuentos han merecido ser comparados con los de Dickens y Daudet, los narradores más ricos en ternura del siglo XIX y por eso su obra literaria no puede calificarse de humorística. Solo en algún caso—*Rodríguez Chanchullo*, *Un genio*—lo satírico parece insinuarse con más fuerza, bien es verdad que sin la virulencia observable en *Alas* y en *Palacio Valdés*.

Por eso, pudo decir *Clarín*, de Ochoa:

«Hasta su sátira era una absolución. Hablando y escribiendo, era maestro en lo cómico, en el dibujo de lo ridículo; pero jamás había una gota de hiel en su lengua ni en su pluma. En las flaquezas humanas veía la sugestión para el arte; en las que no sirven para eso, él no pensaba como satírico, sino como hombre bueno. Esta clase de delicadeza, mezcla de buen gusto y de buen corazón, la tienen pocos» (1).

Y Rafael Altamira señalaba como características de Ochoa:

«Originalidad en la visión de las cosas (y especialmente de los hombres) y el sentimiento delicado, la íntima y dulce poesía con que suavizaba su tendencia natural a la sátira, mejor dicho, a notar y realzar el lado cómico o ridículo de la vida» (2).

En realidad, el humor es una categoría de tipo intelectual, como producto resultante de una especial conformación crítica para ver las cosas en su aspecto ridículo.

Pero, a la vez, en la valoración del humor hemos señalado otro elemento, el afectivo, es decir, la ternura. El escritor al tiempo que ve el aspecto amargamente risible de las existencias de algunas criaturas, se compadece de ellas.

Ya hemos dicho que de la proporción en que crítica y ternura se combinan, depende el que la obra literaria sea humorística o no.

(1) Prólogo de *Alas* a *Los señores de Hermida*. Barcelona. MCM. pág. 12.

(2) Biografía de Ochoa, incluida en la ed. cit. pág. 16.

En el caso de *Clarín*, es fácil observar como, en muchas ocasiones, el intelectual, el crítico, vence al hombre sensible, afectivo; obteniéndose como resultado esas narraciones eminentemente arsatíricas que son *Doctor Pértinax*, *Doctor Sutilis*, *La mosca sabia*, *Don Urbano*, *El número uno*, *Doctor Angelicus*, *Cuervo*, etc.

Por el contrario, en otras ocasiones, puede más la ternura, y surgen cuentos tan deliciosos y finamente emotivos como *Avecilla*, *La reina Margarita*, *El caballero de la mesa redonda*, etc., en los que, si bien subsiste la vena humorística, no hay hiel ya, sino más bien compasión por los seres dulcemente ridículos que en ellos aparecen.

III

Y con esto hemos llegado a tratar de una característica de la escuela asturiana decimonónica que, si bien ligada en parte, al humor nos parece más decisiva que éste. Nos referimos a la ternura, *rara avis* en la literatura española de todas las épocas y que casi nos atreveríamos a decir que apareció y desapareció con la escuela asturiana.

Al hablar de ternura, quisiéramos evitar todo confusionismo con la fácil y sensiblera emotividad que impregnó nuestra literatura romántica. En realidad, la ternura observable en los novelistas asturianos de pasado siglo, no tiene nada que ver con la ternura—llamémosla así—romántica, basada en el patetismo, en lo truculento.

Precisamente lo que caracteriza a Alas y a Ochoa, sobre todo, es su elegante contención emotiva. Palacio Valdés cede un poco a la emoción y se desborda en algunas efusiones, frenadas, muchas veces, por su admirable sentido del humor.

Estos novelistas evitan los tópicos folletinescos y sensibleros a los que pagaron tributo, incluso escritores tan notables como Galdós y la Pardo Bazán; razón esta que puede contribuir a explicar la poca popularidad de que gozaron en su tiempo.

Acerca de esta cualidad, puede servir de significativo ejemplo el caso de *Pipá*, narración clariniana en la que el tema, escenografía y circunstancias eran las propias de cualquier patético cuento de niños huérfanos y mendigos en la nieve. Aun admitiendo—como quería Bonafoux—que Alas hubiese plagiado con esta narración la de *Fernanflor*, titulada *La Nochebuena de Periquín*, basta comparar una con la otra, para valorar ese sentido admirable que de la contención emotiva y del buen gusto tenía *Clarín*.

Lo mismo puede decirse de otros cuentos, cuyos asuntos se prestaban a la narración truculenta o llorona, y que, en manos de *Clarín*, adquirieron su justa emoción: *El Rana*, *La conversión de Chiripa*, *El Torso*, etc.

Otro tanto cabe afirmar de los mejores relatos de Ochoa, ricos en motivos que, tratados con menos finura y tacto, hubieran resultado grotescamente patéticos: *Un alma de Dios*, *Ramírez*, poeta lírico, *Historia de un cojo*, etc.

Palacio Valdés se dejó arrastrar en algún caso—*El pájaro en la nieve*—por lo sensiblero, pero, aún así, sus más logradas narraciones breves—*¡Solo!*, *Los amores de Clotilde*, *Los puritanos*, etc., son modelo de delicada emotividad.

La ternura es, por lo tanto, la máxima conquista de esta escuela asturiana y así lo ha reconocido en nuestros días el poeta Vicente Aleixandre, al decir, a propósito de *¡Adiós, Cordera!*, que «este diminuto cuento de *Clarín*» es «la obra maestra, en la literatura de ficción, de ese insólito sentimiento de nuestras letras»: la ternura.

Y es por aquí, y merced a ese «insólito sentimiento», por donde creemos que la literatura asturiana se acerca más a la inglesa. Al decir esto pensamos no solamente en Dickens, sino, también, en la moderna novelística inglesa en la cual sigue observándose esa constante de ternura, contenida, honda, que nos penetra y hiere más que el grito desgarrado o el gesto quejumbroso del romántico.

Rosamond Lehmann, Virginia Woolf y, muy especialmente, Katherine Mansfield, son tres escritoras inglesas cuyo mundo no-

velístico está montado sobre la delicadeza, el matiz, la difícil ternura. (Es significativo que un cuento de Ochoa, *La última mosca*, se asemeje en intención y en simbolismo a otro de la Mansfield, *La mosca*).

Esta cualidad de la escuela asturiana es observable, sobre todo, en la preferencia de sus novelistas por algunos temas, característicos también de la literatura inglesa.

Alas, Palacio Valdés y Ochoa se asemejan en el común gusto por las narraciones en las que intervienen seres humildes, grises, ya sean éstos mendigos o vagabundos como *El Rana*, *Pipá*, *Chiripa*, *El pájaro en la nieve*, o el titiritero de *Su amado discípulo*, o ya oficinistas raídos o pobres comerciantes—*El rey Baltasar*, *Avecilla*, *Un alma de Dios*—o ridículas y dulces solteronas—*Doña Berta*, *El entierro de la sardina*—o, incluso, niños y animales.

El vitalismo—antiintelectualismo—de *Clarín* le lleva a exaltar las existencias de pobres criaturas como *El Torso*: las de oscuras actrices como *La Ronca* y *La reina Margarita*, o las de campesinos sentimentales y soñadores como *Manín de Pepa José*.

Todo este conjunto de narraciones parece oponerse a aquellas otras en que el *Clarín* crítico e irónico—intelectual—se burla despiadadamente de su mundo, de su sociedad.

Lo que los *Solos* y *Paliques* o los cuentos mordaces y satíricos, como *El número uno*, *Doctor Pertinax*, *Bustamante*, *León Benavides*, *Don Patricio*, etc., destruyen, parece ser alzado de nuevo por el amor y la fe en la vida que alientan en las narraciones de signo opuesto.

El rasgo más decisivo entre los que caracterizan la breve producción de Juan Ochoa, es su amor por los seres humildes y ridículos: *Un alma de Dios*, *Ramírez*, poeta lírico, *Su amado discípulo*, *Un genio*, etc. Según advertíamos anteriormente, en Ochoa ya no hay virulencia alguna y sí solo compasión, ternura.

IV

Idéntico amor se observa en el tratamiento de las figuras de niños y de animales en las narraciones de los tres escritores astu-

turianos. También en esto se asemejan a los escritores ingleses. Las ya citadas Rosamond Lehmann y Katherine Mansfield han escrito maravillosas páginas sobre niños y adolescentes. Y en cuanto a Virginia Woolf, la obra que más popularidad le ha dado en España, ha sido *Flush*, deliciosa biografía de un perro.

El más famoso y conocido cuento de *Clarín* es, también, el mejor ejemplo de esta manifestación o expresión de la ternura: *¡Adios, Cordera!* En él los niños—Rosa y *Pinín*—y el animal, la vaca *Cordera*, componen, junto con el *prao Somonte*, un todo, cargado de significación vital, que el autor opone a la civilización, al intelectualismo: el telégrafo, el tren, el matadero, la guerra.

Es ésta una narración reveladora de cómo la sensibilidad clariniana reaccionaba frente al orgullo y énfasis de un siglo que se decía del progreso y que creyendo ciegamente en la inteligencia y en la razón, había desdeñado u olvidado lo más primaria, sencillamente vital.

Creemos que *¡Adios, Cordera!* es un relato que no puede interpretarse como una versión más del tan nacional tema de contraposición de campo y ciudad—transformado, románticamente, en contraposición de primitivismo y civilización—; sino que hay que ver en él una más profunda intención. Al alinear *Clarín* el mundo reducidamente bello del *prao Somonte*—un rincón verde como el escondite de Susacasa donde vivía Doña Berta—con Rosa, *Pinín* y *Cordera*, frente al amplio y cruel mundo, simbolizado en el telégrafo y el tren, no hacía sino dar forma plástica a un pensamiento que es el *leitmotiv* de su obra toda: contraposición de lo vital frente a lo intelectual.

Y nada tan vivo—tan frescamente vivo—como esas figuras de los niños y de la vaca, que parecen emanación de la misma tierra sobre la que juegan y de la que viven. Tierra, niños y animal forman un todo expresivo al que *Clarín* opone, trágicamente, una concepción intelectualizada—desalmada—de la vida, es decir, de la no--vida.

Asimismo, *Pipá* es un niño, un pillete, que significa lo puro, lo

limpiamente vivo, en un mundo sucio, en un Carnaval desgarrado, de tintas sombrías y harapos. *Pipá* muere, arde vivo en una orgía inmundada en la que destaca como una luz el dolor de otra niña, la *Pistañina*, que trata de salvar al golfillo.

Recuérdense también las figuras infantiles que aparecen en *Un grabado*, *El rey Baltasar*, *Superchería*—pocos seres entre los creados por Clarín tan conmovedores como el niño Tomasuccio, de esta novela corta, etc.

En cuanto a Palacio Valdés, basta recordar su más conocido relato breve, *¡Sólo!* En sus páginas, supo el narrador asturiano captar, con toda verdad y sin efectismo alguno, la angustia del niño que pierde a su padre, sin saber lo que es la muerte, confiando en que volverá, asustado de la soledad que le rodea.

Precisamente en esa sensación de desamparo, de fragilidad frente a un mundo duro e implacable, está el secreto de la ternura que inspiran las figuras infantiles creadas por estos escritores.

Rosa y *Pinín*, *Pipá* entre la nieve o este niño de *¡Sólo!* son seres indefensos y es de esa su debilidad de la que Alas y Palacio Valdés se compadecen. El primero ha sabido expresar en *Un grabado*, la confianza de un padre en Dios, que podrá velar por sus hijos, huérfanos de madre, si éstos quedan, algún día, a su muerte.

Recuérdense, también, los niños que aparecen en *La confesión de un crimen* de Palacio Valdés o, incluso, la muchacha adolescente, casi una niña, que protagoniza el relato, *Los puritanos*. En uno de los *Papeles del Dector Angélico* encontramos otra bella estampa infantil: *Sociedad primitiva*.

Juan Ochoa fué también, un maravilloso creador de personajes infantiles, que Rafael Altamira juzgaba expresión de su exquisita sensibilidad (1). En *Los señores de Hermida*—con el simpático *Nolo*—, en *Su amado discípulo*, en *Historia de un cojo* aparecen deliciosas figuras infantiles, si bien falta ya, o se ha adelgazado, la angustia que las acompañaba en las narraciones de Alas y Palacio Valdés.

(1) Vid. biografía citada.

En Ochoa, según hemos advertido ya, los motivos de sus compañeros en escuela literaria y superiores en edad, subsisten, pero tratados con suavidad, con dulzura, casi con timidez. Su gran bondad, su profundo amor por los débiles le hizo evitar todo acento sombrío, todo toque áspero. Por eso sus relatos resultan más dulces y a la vez más melancólicos, que los de Alas y Palacio Valdés. Ochoa es, de los tres, el menos intenso, pero el más rico en ternura, tan honda ésta pero tan levemente musitada, que un lector despreocupado apenas hallaría nada con que conmoverse en sus relatos, contruídos con la mayor sencillez, sin efectismo alguno.

V

Decíamos que el tema de los animales debe ligarse—intencionalmente—al de los niños, y que ambos representan la exaltación de lo espontáneamente vital.

Aparte de *¡Adios, Corderal!*, recordaremos entre los cuentos de Clarín sobre este tema, *La trampa* y *El Quín*, como los más significativos.

En el primero, una pobre yegua crea una atmósfera de amor y de comprensión en un ambiente campesino. En el segundo, nos relata Alas la historia de un perro vagabundo que recogido, al fin, por un amo, al que dedica toda su lealtad, es luego abandonado ingratamente. El oscuro dolor del perro ante la ingratitud del hombre sólo ha sido superado por el que describe Palacio Valdés en su magnífico relato, *Un testigo de cargo*, perteneciente a los *Papeles del Doctor Angélico*, en el que el narrador cuenta como paseando por los arrabales de la ciudad se le acercó un perro escuálido y vagabundo, mendigando cariño. El hombre se conmueve, al principio, pero luego, pensando en los inconvenientes de llevar aquel perro a su casa le abandona, subiendo a un tranvía en marcha. El dolor que ve en los ojos del pobre perro le hace pensar que en el día del Juicio Final, tendrá un testigo de cargo en el animal abandonado.

Recuérdese también el gato, compañero de doña Berta, que muere en Madrid de hambre y de dolor, recordando las delicias del prado de Arén, donde jugaba con las mariposas.

De Juan Ochoa dijo *Clarín* que «Como San Francisco, llevaba su bondad hasta la vida oscura de los irracionales. Si no los llamaba *hermanos*, como el santo, los estudiaba profundamente con gran cariño; y así varios animales—personajes de las novelas y cuentos de Ochoa me recuerdan aquellos pájaros y aquellos cuadrumanos tan simpáticos, tan nobles del Ramayana. Sin ser muy bueno, y además muy artista, no se puede pintar con la maestría de Ochoa ciertos perros y gatos que encontramos en sus libros» (1).

Hasta tal punto es esto cierto que casi nos atreveríamos a decir que lo más característico dentro de la breve producción de Ochoa, es esta preferencia por los animales. Así, su novela corta *Su amado discípulo*, recoge la historia de un titiritero que vende a su querido perro sabio—a un niño precisamente, hijo de unos ricos señores—para librarse de la miseria. Cuando un empresario le ofrece un contrato con el perro, logra deshacer la venta. Tan sencilla trama—montada, nada más, sobre un motivo de ternura—es delicadamente narrada por Ochoa, que ha juntado en ella dos de sus seres preferidos: el pobre diablo y el leal animalillo.

En *Historia de un cojo*—tal vez, uno de los mejores cuentos de Ochoa—repite el narrador el tema de la ingratitud del hombre para con los animales, tal como lo hemos visto en *Alas y Palacio Valdés*.

Un gato doméstico, cojo y viejo, muere abandonado de todos, tirado a la basura y herido por las ratas. Cuando los niños preguntan por él, al ver vacía la desvencijada silla en que reposaba, el criado señala hacia un rincón del huerto donde yace—como un escombros más—el cadáver del animal.

Lo prodigioso es que Ochoa sabe narrar este tema sin sensiblería alguna, con una tan impresionante economía expresiva que

(1) Pról. cit.

casi nos hace pensar en la actual cuentística norteamericana que busca la ternura y la emoción, a través de la máxima sencillez (William Saroyan).

En *La última mosca*—que hemos relacionado con *La mosca*, de Katherine Mansfield—la fragil existencia del insecto sirve al cuentista para meditar acerca de la vejez y de la muerte.

Pero no es menester llegar al detalle. Los ejemplos citados son, quizás, suficientes para comprobar algo que es más que una fortuita coincidencia y que ha de constituir un rasgo, el más distintivo, de la modalidad narrativa asturiana (1).

Seres humildes y sencillos, ya sean estos vagabundos, oficinistas, viejas solteras, niños o animales, representan en la producción de los escritores asturianos, la expresión de ese «sentimiento insólito» en nuestras letras que es la ternura, definida por la ausencia de efectismos patéticos, y por una contención que en Ochoa—posterior, generacionalmente, a Alas y Palacio Valdés—llega a ser perfecta, sin asomo alguno de retórica, sin ningún latiguillo de folletín.

Es pues, esta cualidad, combinada con el humor, la que caracteriza la escuela asturiana, y no el paisaje o cualquier otra manifestación de terruñerismo.

VI

El paisaje en los cuentos de Alas tiene casi un valor intelectual—como actualmente en las obras de Ramón Pérez de Ayala, el más intelectual de nuestros novelistas modernos—y casi nunca interesa

(1) Escribe Andrés González Blanco: «*El Quin* es una encantadora historia de un perro. En estas historias de animales domésticos los novelistas de la escuela asturiana son maestros. Palacio Valdés tiene predilección por los perros grandes, hermosos, leales y les ha dedicado algunas de sus mejores páginas; en *Solo!*, por ejemplo, su deliciosa novelita, hay páginas bellísimas dedicadas al *Chucho*. Juan Ochoa, discípulo muy aventajado de Clarín en sus novelitas, ha escrito un hermosísimo poema en prosa acerca de un gato cojo». (En LEOPOLDO ALAS, *Clarín. Juicio crítico de sus obras*. Núm. 250 de «La Novela Corta», pág. 41).

por motivos plásticos, coloristas, sino, tan sólo, como elemento significativo, simbólico. El blando clima lírico y bucólico en que se desarrolla *¡Adiós, Cordera!* no responde a un asturianismo pintoresco, de cartel turístico. El *prao Somonte*—ya lo hemos visto—es, con los niños y *Cordera*, un elemento del significativo conjunto de cosas que *Clarín* ofrece como expresión de lo vital, frente a las máquinas y a la crueldad de lo civilizado, es decir de lo sometido a la inteligencia fría.

La trampa y *Manin de Pepa José, Boroña*, etc., son cuentos ambientados en Asturias. Pero Alas no se detiene en descripciones costumbristas o paisajísticas, sino que atiende a la entraña misma de la narración, a su significado emocional.

Tampoco hay en Ochoa regionalismo alguno y los asuntos de sus narraciones igual podrían suceder en pueblos o ciudades asturianas que en los de cualquier otra región.

Palacio Valdés es, en cambio, más terruñero si bien es preciso tener en cuenta que junto a sus novelas ambientadas en Asturias—*La aldea perdida*, *Sinfonía pastoral*, etc.—existen otras desarrolladas en Andalucía, Valencia, etc. Lo paisajístico es, por tanto, artificial en él y su asturianismo externo, decorativo, es tan poco consistente como su andalucismo, excesivamente literaturizado.

Creemos equivocado el pulsar el asturianismo de Palacio Valdés a través de lo que antes entra por los ojos, es decir de la fácil alusión local, dialectal, etc. El hecho de que este escritor haya sido y sea uno de los novelistas españoles más leídos y traducidos en el extranjero—sobre todo en los países anglosajones, hecho bien significativo—no se debe tanto al interés que lo típica, coloristamente español, pueda despertar fuera de España, como al tono europeo de su obra, y, más concretamente, a su tono inglés.

Ya *Clarín* observaba como Palacio Valdés era en su época poco leído por los españoles y le tenía por un extranjero en su patria (1). Si el autor de *Tristán* no encontraba lectores en España era

(1) Vid. *Ensayos y revistas*. 1892, pág. 349.

porque sus novelas no respondían al gusto dominante en su tiempo.

Pero es que esta condición como de extranjería literaria no es exclusiva de Palacio Valdés, sino que nos atreveríamos a extenderla a *Clarín* y a Ochoa, novelistas poco conocidos en su época y que, aún hoy, siguen siendo apreciados, solamente, por un público minoritario, exceptuando Palacio Valdés que ha conseguido rotunda popularidad.

Esta falta de éxito entre sus coetáneos no puede explicarse más que como resultado de una especial manera de sentir y de expresarse, que los diferenciaba de las corrientes literarias en boga. La novelística asturiana del siglo XIX no triunfa en su siglo y sigue siendo poco conocida en el nuestro, porque, tal vez, no se acomoda a las formas y temas tradicionales en España.

Azorín comparaba el caso de Alas con el de Stendhal; desapercibido en su tiempo y revalorizado por las generaciones siguientes.

Efectivamente, si el lector actual ha comenzado a acercarse a *Clarín*, lo ha hecho después de haber sido educado literariamente, a través de la moderna novelística—Proust y los anglosajones—en la que ha hallado la preparación suficiente para leer las obras de *Clarín*, las cuales—por maravilloso que parezca—contenían ya, en potencia, las conquistas y novedades de la actual novelística.

Como tantas otras veces—duele confesarlo—los españoles hemos descubierto nuestros valores a través de las obras extranjeras.

Si la ternura y el humor eran sentimientos insólitos en nuestras letras y la novelística asturiana tenía sello de extranjería, fácil es establecer una relación de causa y efecto.

Alas, Palacio Valdés y Ochoa están más cerca de los procedimientos narrativos anglosajones que de los españoles, pero no por imitación, sino por instinto, por ese instinto que les da la tierra.

En esto creemos que reside su asturianismo: en su capacidad de conmoverse y de transformar la emoción en humor, en suave ternura; en esa combinación de intelectualismo crítico y sensibilidad poética que da a sus obras un tono excepcional en la literatura de su siglo.

Modernamente, Ramón Pérez de Ayala, discípulo de *Clarín* en tantos aspectos, es un ejemplo más de esa capacidad crítica y de su traducción humorístico—tierna. Recuérdese su espléndido cuento *El profesor auxiliar*, en la misma línea ideológica—exaltación de los seres grises y ridículos—que *El rey Baltasar*, *Doña Berta*, *Avecilla*, *Un alma de Dios*, *Ramírez*, poeta lírico, etc.

Se nos podrá objetar que muchos de los motivos señalados como característicos de la escuela asturiana, los encontramos en novelistas de otras regiones. Efectivamente, no intentaremos negar que novelas y cuentos protagonizados por niños, animales, vagabundos, etc., fueron cultivados por muchos escritores de la misma época de los asturianos.

Pero lo que es innegable—por más que nos resulte imposible demostrarlo, ya que sólo la lectura y comparación pueden resultar expresivas—es que en el tratamiento de esos mismos temas, difieren profundamente los novelistas asturianos y los restantes de su época. Como siempre, la excepción no hará más que confirmar la regla y los destellos de ternura que podamos encontrar en nuestros narradores decimonónicos no representarán nunca, el tono dominante, a la inversa de lo que ocurre en la modalidad asturiana.

Caracteriza también a estos escritores, el haber coincidido en el cultivo de un género que, asimismo, tiene en Inglaterra una gloriosa tradición: el cuento (la *short story*, inglesa).

En esto no se diferencian de los restantes escritores españoles de su siglo y no queremos servirnos de la afición a la narración breve, como de rasgo distintivo de la escuela asturiana.

Solo nos interesa apuntar, cómo, precisamente, el cuento es el género literario más adecuado para la expresión de la ternura y del amor, ya que su brevedad permite la captación del matiz aislado, que no serviría para componer una novela y que, por el contrario, tiene su justificación en el cuento.

El lector habrá observado que en nuestro estudio, la mayor parte o casi todos los ejemplos que hemos aducido, son narracio-

nes breves y no novelas extensas. Y esto no ha sido por simple capricho nuestro, sino por natural selección, ya que en esos relatos breves es donde más nítidamente se acusan los rasgos distintivos que hemos señalado.

El cuento es un género emparentado con la novela, pero de distinta categoría estética y capaz, por tanto, de suscitar en el lector un género diferente de emoción. La vibración de ternura, emitida de un sólo golpe y, por consiguiente, capaz de herir la sensibilidad de un solo e intenso golpe también, es característica del cuento; género en el que triunfaron Alas, Palacio Valdés y Ochoa, hasta el punto de que lo mejor de su obra no está en las novelas extensas—Ochoa no las cultivó—sino en las narraciones breves.

Y con esto concluimos, aun comprendiendo lo desordenado y provisional de nuestros juicios. Este ensayo quisiera ser esbozo de un más amplio estudio de la novelística asturiana, que hay que destacar en el mapa literario del siglo XIX, como islote aparte, definido, con color propio.

El humor y la ternura habitan en ese espacio, el más reducido, pero también, el más europeo, en las letras españolas de la pasada centuria.



EN EL CENTENARIO DE BALMES

(NUESTRO HOMENAJE)

POR

FRANCISCO ESCOBAR GARCIA

I

SIGNIFICACION DE BALMES

Prematuramente, como retoño segado en flor, se rendía Jaime Balmes a la voluntad soberana el 9 de julio de 1848. Estamos, pues, en una fecha centenaria. Y si bien es verdad que se hacen hombres para los centenarios, también lo es que ha de haber centenarios para los hombres. Por esta vez, concedamos gustosamente que Balmes merece tales honores. Máxime, cuando nuestros tiempos, de supremas crisis ideológicas, que impelen a nuestras generaciones jóvenes a pedir aires puros, confortantes, nos recuerdan a Balmes y aquella patética escena de la estrofa venusina:

.....Fortiter occupa
Portum. Nonne vides ut
Nudum remigio latius
Et malus celeri saucius Africo
Antennaeque gemant, ac sine funibus
Vix durare carinae
possint imperiosius
Aequor..? (1)

(1) (Libro I. od. XIV. Ad Rempublicam).

El materialismo, en efecto, y la terrible sombra de la muerte vista a través del existencialismo estilo heideggeriano cierran los horizontes. El espíritu nacido para la inmensidad, dotado de alas para llegar, como otra águila de Hipona, hasta los íntimos misterios de la belleza infinita e increada, siente asfixia. Hondamente nos afectó este pensamiento que leíamos en LA HORA, semanario de los Estudiantes españoles:

«Está rarificado el ambiente, sin orear, y esta juventud pide, si no es mucho: ¡Un poco de aire, por favor!» (1)

De alguna manera, coincidente con el pensamiento fundamental de A. Carrel:

«Porque los hombres no pueden seguir adelante el curso actual de la civilización moderna. Porque están degenerando. Se han dejado fascinar por la belleza de la ciencia de la materia inerte» (2).

Ahora bien; Balmes puede ser indudablemente, en algunos aspectos fundamentales del pensamiento filosófico, el áncora con que anclar fuertemente en la realidad y desde ésta trascender hasta Dios, reclamado insistentemente por el espíritu.

Porque Balmes, aparte el acierto en elegir la lengua vernácula para desarrollar su grandioso programa de apologista, político, filósofo, etc., tuvo la buena ocurrencia de escribir para que se le entendiese, no preconcebidamente cabalístico, sino fatal de tantas filosofías envueltas en las nieblas y en el orgullo del Septentrión (3). Oscuridades morbosas que en su día inclinaron a Unamuno a dibujar un sistema filosófico por el estilo.

«Yo, dice, dando vueltas a los soportales del campo de Volandín, gorjeaba mis metafísicas embriagado con el perfume del misterio. Compré un cuadernillo de real y con él empecé a desarrollar un nuevo sistema filosófico, muy simétrico, muy erizado de fórmulas, y todo lo laberíntico y embrollado que se me alcanzaba» (4).

(1) Madrid, 28 de mayo de 1948.

(2) *La incógnita del hombre*. Prefacio, pág. 24. Buenos Aires, Juan Gil. 1947.

(3) Dr. García Martínez, Obispo de Calahorra. *Balmes filósofo. Su importancia y significación*. PENSAMIENTO. Número extraordinario. 1947, pág. 7.

(4) *Recuerdos de niñez y mocedad*, pág. 105. Colección Austral. Tercera ed.

El propio Unamuno en efecto que, por otra parte, no pierde ocasión de subestimar a Balmes, hace notar la claridad con que Balmes escribía, explicaba y simplificaba:

«Simplificaba todo lo que criticaba—dice—, ganando la discusión en claridad, etc.» (1)

Finalmente, Balmes es un auténtico representante de la filosofía española (2) la cual tiene como característica fundamental el doble plano de lo real y lo ideal; el mundo concreto y el de la abstracción; el de la materia y el del espíritu. Lo revela nuestra mística, nuestra literatura, nuestro arte: santa Teresa que encontraba a Dios entre los pucheros, el Greco en la doble perspectiva de sus creaciones, Cervantes en don Quijote y Sancho, Lope trabado en mil lances pasionales, pero poniendo en los puntos de su pluma toda la poesía de los más altos valores del espíritu.

En efecto, desde que el filósofo vicense llegó a descubrir los fundamentos epistemológicos, que también a él le preocuparon hondamente (3), como a Descartes y a San Agustín, desplegó las velas de su navegación filosófica, atento siempre a las dos fuentes principales del conocimiento: la razón y la experiencia, edificando su filosofía sobre lo experimentable (física) y lo inferible a partir de lo experimentable (metafísica). Dos planos que serán la eterna solución:

«De una parte—dice—los datos suministrados por la experiencia, y de otra las verdades generales y necesarias, forman el enlace constitutivo de una ciencia positiva, la cual nos guía con entera seguridad al conocimiento de objetos no sometidos a experiencia inmediata». (4)

(1) *Ib.*, 104.

(2) La Filosofía propiamente no es española, ni europea, ni cristiana, ni árabe... Porque la Filosofía, es en orden a la verdad, camino y meta. Y la verdad trasciende el espacio y el tiempo. Sin embargo, la verdad, al pasar a ser humana, se tiñe de lo humano, que es todo aquello.

(3) *Cfr.* Obras completas. Vol. X, pág. 17.

(4) *O. c.*, Vol. XVIII, cap. XVI, pág. 100.

II

EL MOMENTO BALMESIANO

Interesa sumamente darse cuenta de la atmósfera filosófica que respiraba el primer tercio del pasado siglo, para enjuiciar más exactamente el mérito de Balmes. En Europa, por este tiempo, el último grito eran las *Críticas* kantianas (1) que habían venido a anular, pretendiendo fundirlos, los *Ensayos* de Locke y Leibnitz, y la *Investigación sobre el entendimiento humano*. Por consiguiente, la desconfianza radical en la razón, por una parte, o en la analítica pura, por otra, desembocaban en el tercer estadio de Comte, o en la identidad entre el ser puro y la nada pura de Hegel.

Mientras tanto, en otros sectores crecía el culto a la voluntad, siendo, por eso, Schopenhauer el gran ídolo de Nietzsche, hasta que aquél fué superado por éste cuando trascendió en afán de independencia y deificación del Superhombre, las fronteras del bien y del mal.

Por lo que a España se refiere, el sopor filosófico era la tónica de aquellos tiempos. Únicamente la Universidad cervariense bostezaba las triviales rivalidades que dice el P. Roig y Gironella en el apéndice a la Historia de la Filosofía del P. F. Klimke:

«En el seno de la Universidad de Cervera se desarrollaban simultáneamente tres direcciones ideológicas: una de ellas, encerrada en un formulismo sin vida y en estériles discusiones, no tenía más horizontes que la escolástica decadente del siglo XVIII; otra, atenta solamente a hacer moña de la anterior... etc.» (2).

«Nuestro filósofo respiró un ambiente francamente adverso, y más aún, despectivo hacia la escolástica debido al desprecio que de ella hacía el Enciclopedismo y la Ilustración, y que había llegado a contagiar a los mismos que por tradición y por razón de sus cargos debían haber seguido siendo escolásticos. Así, por ejemplo, en Cervera el ponderado Canciller Dou escribe a su amigo el P. Benito Rafols: «Algunos seminarios enseñan un curso peripatético de Amat.

(1) La *Crítica de la razón pura* fué editada en 1781 y reeditada por el propio Kant, con notables alteraciones, en 1787.

(2) Barcelona, 1947, pág. 829.

¿Qué dirán los extranjeros? Yo en mis tiempos fui peripatético, como la gente de aquella edad; pero ahora he francamente apostado». Incluso corría una literatura profesional de este menosprecio. Ejemplo. «Oración fúnebre dicha en las exequias del ente de razón», precio 0,25 pesetas; epitafio: «Aquí yace la nada entre dos platos». Fuera del ambiente eclesiástico y tradicional todavía era peor. Baste recordar la «Oración fúnebre que en las exequias de la Materia Prima hizo el bachiller don Francisco Burlón», publicada en el periódico manuscrito de la Sociedad Filosófica de Barcelona. Dicha oración fúnebre terminaba con el siguiente epitafio: «Hic iacet nobilis materia prima, qualitativus sensibilibus etsi insensibilis stipata; alii in coelo, alii in terra, alii in intellectu, prudentiores vero in letrina collocaverunt» (1).

Cuando otro día, tres siglos justos antes, la escolástica decadente se entretenía en inútiles formulismos, al margen de la vida y de las ciencias físicas y naturales, surgió en España Vives para conjurar el peligro con que amenazaba un renacimiento pagano, y Vives tuvo la virtud de salvar las esencias tomistas—y por consiguiente las directrices fundamentales de la Filosofía perenne—aunque abjurando de muchas cosas, entre otras, del método tradicional del *magister dixit*, sustituyéndolo por el experimental, viniendo a ser un precursor de Bacon, con enormes influencias en Descartes, principalmente en el célebre tratado sobre las pasiones (2).

Temperamento y genio filosófico también, Balmes sintió la responsabilidad de su hora, (3) previó la ruina de los más altos valores, ante el escepticismo o el sensismo que traían los vientos de allende el Pirineo, y, él sólo, emprendió la tarea de poner luz en las tinieblas y orden en el caos filosófico. Observando los puntos inadmisibles de la filosofía decimonónica, se dió con todo el ardor de su espíritu a salvar las esencias de la filosofía, siendo no poca parte en el surgir del neo-escolasticismo que iba a proliferar en Roma y en Bélgica.

En efecto, cuando Balmes publicaba su *Filosofía Fundamental*, se

(1) Camilo Riera. *Pensamiento*. Núm., extraord., pág. 32.

(2) Cfr. A. de Linera. *Introducción a la Filosofía*. Madrid, 1944, pág. 33.

(3) «Prevenir un grave peligro que nos amenaza—dice—, el de introducirsenos una filosofía plagada de errores trascendentales». Prólogo, pág. 13.

entregaban a la labor restauradora de la Escolástica los hermanos Sordi y el P. Taparelli en Roma. Estos, que ya conocían a nuestro filósofo por *El Protestantismo...*, se disputaban—al decir del P. Casanova—el único ejemplar de aquella nueva publicación, y el P. Taparelli se enternecía ante la posibilidad de tratar personalmente a Balmes, cuando se habló de un viaje a Roma del publicista español (1).

Por lo que se refiere a Lovaina, véase lo que del Dr. Mercier dice el Dr. Cardó «En esta materia—Teoría del conocimiento—Mercier se limitó a reproducir la orientación balmesiana» (2).

A la mano tenemos la Historia de la Filosofía del P. Federico Klimke, el cual enjuiciando, desde Alemania, la labor de nuestro filósofo dice:

«Ilustre restaurador de la Filosofía cristiana en España es el sacerdote Jaime Balmes. Sus obras... contribuyeron no solo en España, sino también en Alemania, al conocimiento y aprecio del Escolasticismo (3).

Otra característica en que Balmes acusa profundos rasgos españoles, como Vives, es que, como éste, Balmes nunca juró *in verba magistri* (4), como tampoco lo hicieron San Agustín, Santo Tomás, Suárez y otros. Elocuentes por demás son sus manifestaciones: «Necesita el hombre guías, y este servicio le prestarán las obras magistrales. Más no se crea que debe entenderse condenado a ciego servilismo y no haya de atreverse a discordar nunca de la autoridad de sus maestros; en la milicia científica no es tan severa la disciplina que no sea lícito al soldado dirigir algunas observaciones al jefe... (5). Si a causa de la debilidad de nuestras luces estamos precisados a valernos de las ajenas, no las recibamos tampoco con innoble sumisión, no abdicuemos el derecho de exami-

(1) C. Riera, loc. cit., pág. 34.

(2) Cardó, C. *La influencia de Balmes en el renacimiento de l'Escolástica*, pág. 15.

(3) Historia de la Filosofía. Barcelona, 1947, pág. 781.

(4) Dr. García Martínez, loc., cit., pág. 7.

(5) *El Criterio*. Cap. XVIII, párrafo I, pág. 134.

nar las cosas por nosotros mismos; no consintamos que nuestro entusiasmo por ningún hombre llegue a tan alto punto, que, sin advertirlo, le reconozcamos como oráculo infalible. No atribuyamos a la criatura lo que es propio del Creador». (1).

III

LINEAS BALMESIANAS FUNDAMENTALES

Una característica muy acusada en el método balmesiano es la sensatez, la cordura, el equilibrio o armonía con que procede en toda investigación. No sin razón es Balmes el filósofo del *sentido común*. Medio entre el racionalismo de Descartes o de Leibnitz, para quienes solamente la razón es punto de apoyo en la inquisición de la verdad, y la dirección pascaliana de la corazonada, tan cara a Unamuno, por ejemplo, como lo fuera a Kierkegaard o a Nietzsche, Balmes coloca la clave del éxito de las investigaciones en la armonía de todos los medios que Dios puso en el hombre para conocer. Claras y elocuentes son las palabras de Balmes en *El Criterio*:

«...Al hombre le han sido dadas muchas facultades. Ninguna es inútil. Una buena lógica debiera comprender al hombre entero, porque la verdad está en relación con todas las facultades del hombre. Cuidar de la una, y no de la otra, es a veces esterilizar la segunda y malograr la primera. El hombre es un mundo pequeño; sus facultades son muchas y muy diversas; necesita armonía con atinada combinación, y no hay combinación atinada si cada cosa no está en su lugar, si no ejerce sus funciones o las suspende en el tiempo oportuno. Cuando el hombre deja sin acción alguna de sus facultades, es un instrumento al que le faltan cuerdas. Cuando las emplea mal, es un instrumento destemplado. La razón es fría, pero ve claro; las pasiones son ciegas, pero dan fuerza...» (2)

(1) Ib. párr. II. pág. 136. Suyas son también estas afirmaciones: «El respeto debido a los grandes hombres no ha de rayar en culto, ni la consideración a sus dictámenes degenerar en ciega sumisión. Por ser grandes hombres no dejan de ser hombres, y de manifestarlo así en los errores, olvidos y defectos de sus obras. «Summi enim, sunt homines tamen» decía Quintiliano». (Ib., nota 14 a la página 111).

(2) Col. Austral. Cap. XXII. párr. LX, pág. 247.

Por extraño que parezca, Balmes y Unamuno comienzan sus más representativas producciones filosóficas con idéntico criterio: *pensar como hombres*. El catedrático de Griego de la Universidad de Salamanca abre, en efecto, el primer capítulo de su obra: *Del sentimiento trágico de la vida*, haciendo propia la frase de Terencio: *homo sum, humani nihil a me alienum puto*, reformándola, al sustituir *humanum* por *hominem*. «El hombre de carne y hueso, dice, el que nace, sufre y muere—sobre todo muere—el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere, el hombre a quien se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano» (1).

Balmes, a su vez, había escrito en las primeras páginas de su *Filosofía Fundamental* esta célebre frase: *si no puedo ser filósofo sin dejar de ser hombre, renuncio a la filosofía y me quedo con la humanidad* (2).

Pero el paralelismo se quiebra a las primeras de cambio. El irracionalismo de Kierkegaard y el de Nietzsche y el de Bergson habían seducido hondamente a nuestro don Miguel. Pocas líneas más abajo de aquellas que poco ha citábamos, escribe:

«El hombre—dicen—es un animal racional. No sé por qué no se ha dicho que es un animal afectivo o sentimental. Y acaso lo que de los demás animales le diferencia sea más el sentimiento que la razón. Más veces he visto razonar a un gato que no reír o llorar. Acaso llore o ría por dentro, acaso también el cangrejo resuelva ecuaciones de segundo grado» (3).

Lógica y cardíaca son antitéticos, según Unamuno, y él se queda con la segunda (4).

Balmes, por el contrario, consecuente con su postulado, pone a contribución todas las facultades del hombre: sensibles, racionales, afectivas. Todo el hombre, en una palabra, Por demás demos-

(1) Colecc. Austral. Tercera edición, pág. 7.

(2) *Filosofía Fund.*, vol. XVI, Libr. I, cap. XXXIV, pág. 347 de las Obras completas.

(3) Pág. 8.

(4) *El Pensamiento filosófico de Unamuno. Filosofía existencial de la inmortalidad*, por Miguel Oromí, Franciscano. Madrid, 1943.

trable cuanto a las dos primeras manifestaciones, véase por estas líneas que tomamos de la «Filosofía elemental» el lugar que concede al sentimiento:

«A más de la sensibilidad interna, que podríamos llamar representativa, tenemos otra que denominaremos afectiva. Esta no nos ofrece objetos, sino que nos pone en relación con ellos, inclinándonos o apartándonos de los mismos. A un padre le ocurre la imagen de su hijo que se halla viajando por países remotos; en esto se ve el ejercicio de la imaginación representando. Al recordar a su hijo experimenta el padre una impresión de tierno amor hacia él, un deseo de verle, de abrazarle antes de bajar al sepulcro; aquí se ve el ejercicio de una facultad no representativa, sino afectiva, que no ofrece un objeto, sino que inclina hacia él.

En los objetos de los sentimientos y en el modo con que nacen en nuestra alma se ve lucir una facultad superior a la puramente sensitiva. El sentimiento sublime de lo bello, el amor de la Patria, de la virtud, la admiración por las grandes acciones, el entusiasmo y otros sentimientos semejantes, no pueden encontrarse en un ser que no comprenda un orden de cosas muy superior al sensible.

Es de notar que aún aquellos sentimientos de que parecen participar los brutos, como el amor maternal, se hallan en el hombre con una costancia, y, sobre todo, con una grandeza y dignidad, que los hace de un orden más elevado. Mientras los animales no conservan su afecto hacia los pequeñuelos sino por el tiempo en que éstos no pueden acudir a sus necesidades, la madre entre los hombres, no pierde el cariño a sus hijos en toda su vida; y al paso que en los brutos este amor tiene por único objeto la conservación, en la mujer se combina con mil sentimientos que se extienden a todo el porvenir del hijo y que engendrando continuamente el temor y la esperanza llenan de amargura el corazón de la madre o le inundan de gozo y de ventura» (1).

Con justicia, pues, se puede decir que Balmes filosofa como hombre. Que no hizo traición a su lema: *si no puedo ser filósofo sin dejar de ser hombre, renuncio a la Filosofía y me quedo con la humanidad*. Con razón escribe el padre Gironella en el Apéndice a la Historia de la Filosofía de F. Klimke: «Si quisiésemos condensar en un epíteto su carácter como filósofo, no encontraríamos otro mejor que el que le tributó el doctor Plá y Deniel en el Congreso celebrado para conmemorar el centenario de su nacimiento en Vich (1911), cuando llamó a Balmes *Doctor Humanus*».

(1) *Filosofía elemental*. Ediciones ibéricas. Madrid, 1942, págs. 177-78.

Las líneas maestras en la construcción balmesiana apuntan evidentemente hacia un doble objetivo: taponar, primeramente, la brecha que en el plano gnoseológico determinaba la *Crítica de la razón pura*, de Kant, para librar a la humanidad del escepticismo, y en segundo término, asentar sobre roca viva la moralidad de los actos humanos, para reparar el desastroso influjo del imperativo categórico de la *Crítica de la razón práctica* que, queriéndolo Kant, o sin quererlo, tan maravillosamente hacía el juego al postulado inicial del protestantismo. Por eso, lo más valioso de la filosofía de Balmes radica, sin duda, en el *Tratado de la certeza* y en los primeros capítulos de su *Ética*.

§ 1

LA CERTEZA

De los cuatro volúmenes que en las Obras completas contienen la *Filosofía fundamental*, dedica Balmes íntegramente el primero a desarrollar su Teoría del Conocimiento. La labor del filósofo vicense viene a comprender dos facetas: una, de refutación serena, objetiva, ausente de pasión, pero firme y bien trabada, de la postura kantiana; la otra, constructiva, para avalar la certeza.

Respecto de la primera, parécele a Balmes absurdo que la razón critique sus propias posibilidades. Porque ¿en nombre de quién ha de criticar y justificar? Si se parte del supuesto de que es incapaz ¿qué validez han de tener sus conquistas? Por eso, con razón escribe esta tajante frase: «La crítica de la razón pura es la ruina de toda razón; ésta se examina a sí propia para suicidarse, o sea para convencerse de que en sí no contiene nada positivo» (1).

Es lo que modernamente escribe Carreras Artau (Joaquín) en su libro *Teoría del conocimiento y Ontología*:

«Kant ha pretendido que a toda investigación filosófica precediera la justificación, por vía reflexiva, de la capacidad cognoscitiva de la mente, sin caer en la cuenta de que aquella justificación ya supone esta capacidad. Porque sin fiar

(1) O. c., vol. XVIII, cap. XVI, pág. 101.

de antemano en la razón ¿con qué derecho daremos por válida la justificación que ella puede darnos? La precaución de Kant, de tan infantil, recuerda la de aquel aspirante a nadador, que, por no correr el riesgo de ahogarse, resolvió aprender a nadar antes de echarse al agua» (1).

Ahora bien; la labor positiva de Balmes, que a nuestro juicio fué definitiva, pues el escepticismo está hoy superado—filosofía de la hetero y auto-relación—estriba en desarrollar a ciencia y paciencia, con la lozanía de su pluma ágil, con la claridad suya específica en los análisis, con objetiva serenidad las fuentes de la certeza, estudios que no encontramos mejorados en las actuales disquisiciones del conocimiento, salvo matices de erudición o detalles metodológicos.

Nosotros solamente queremos notar que, si bien en las certezas espontáneas Balmes es optimista, admitiendo como fuentes puras la conciencia, el sentido íntimo, los sentidos exteriores, el sentido común, la autoridad..., sin embargo en la certeza reflexiva, la propiamente filosófica, no es tan superficial y dogmático como pudiera creerse. Influidó por el espíritu matemático y por las lecturas de Descartes y Leibnitz, el criterio de certeza definitivo es la razón, que por dialéctica bien trabada busca su último reducto en el principio de contradicción. De manera, que para Balmes, en última instancia, es dicho principio la piedra filosofal. Es propio de toda filosofía realista, pero acaso ningún filósofo lo esgrima con tanta frecuencia, habilidad y éxito. El propio Balmes declara su suprema fe filosófica en el principio citado. Véanse sus afirmaciones:

«El principio de contradicción, condición indispensable de toda certeza, de toda verdad, y sin el cual así el mundo externo como la inteligencia se reducen a un caos... etc.» (2).

«Sea cual fuere el objeto... siempre se verifica que el ser excluye al no ser y el no ser al ser, siempre se verifica la absoluta incompatibilidad de estos dos extremos...» (3).

(1) Barcelona, 1942, pág. 67.

(2) O. c., vol. XVIII, Cap. XVI, pág. 98.

(3) Ib.

Por eso, y es curioso, al hablar de las certezas espontáneas, insensiblemente arguye con aquel principio. Que un triángulo no es un cuadrilátero es una certeza espontánea, nos lo demuestra de la siguiente manera:

El diálogo se establece entre un filósofo y un niño:

—¿Ves esta figura que se cierra con las tres líneas? Esto se llama triángulo: las líneas tienen el nombre de lados, y esos puntos donde se reúnen las líneas se apellidan vértices de sus ángulos.

—Lo comprendo bien.

—¿Ves esa otra que se cierra con cuatro líneas? Es un cuadrilátero; el cual, como el triángulo, tiene también sus lados y sus vértices.

—Muy bien.

—¿Un cuadrilátero puede ser triángulo o viceversa?

—No, señor.

—¿Jamás?

—Jamás.

—¿Y por qué?

--¿No ve usted que aquí hay cuatro y aquí tres lados? ¿Cómo pueden ser una misma cosa?

—Pero ¿quién sabe...? A tí te lo parece... pero...

—No, señor, ¿no lo ve usted aquí? Este, tres; ese otro, cuatro: no es lo mismo cuatro que tres (1).

Como postrer botón de muestra sobre el valor demostrativo del principio de contradicción, aducimos un razonamiento de orden filosófico del propio Balmes. Se trata de asentar la realidad de las verdades necesarias, con independencia de nuestro yo. Dice Balmes:

Si interrogamos a nuestra conciencia sobre las verdades necesarias, notamos que lejos de pretender o fundarlas o crearlas, las conoce, las confiesa independientes de sí misma. Pensemos en esta proposición: Es imposible que, a un mismo tiempo, una cosa sea y no sea, y preguntémosnos si la verdad de ella nace de nuestro pensamiento; desde luego la conciencia misma responde que no (2).

Por eso, es el dilema, expresión del ser o no ser, el arma predicta de nuestro filósofo.

(1) O. c., vol. XVI, pág. 33.

(2) O. c., vol. XVI, pág. 76.

Después de esto ¿cómo se ensanchan los horizontes del pensamiento y del corazón, cuando se leen aquellas magníficas observaciones que sobre la verdad pone en *El Criterio!*:

«La verdad en las cosas es la realidad. La verdad en el entendimiento, es conocer las cosas como son. La verdad en la voluntad es quererlas como es debido, conforme a las reglas de la sana moral. La verdad en la conducta, es obrar por impulso de esta buena voluntad. La verdad en proponerse un fin, es proponerse el fin conveniente y debido, según las circunstancias. La verdad en la elección de los medios, es elegir los que son conformes a la moral y conducen al fin. Hay verdades de muchas clases, porque hay realidad de muchas clases; hay también muchos modos de conocer la verdad... Al hombre le han sido dadas muchas facultades... Una buena lógica debiera comprender al hombre entero, porque la verdad está en relación con todas las facultades del hombre...» (1).

§ II

LA ETICA

Fué a Ockam a quien se le ocurrió pensar que el mal o el bien morales dependen de la voluntad divina, ditetriz recogida por los moralistas ingleses del s. XVIII defensores de la heteronomía (2). Errónea en sus cimientos, esta ética cobraba, no obstante, firmeza y valoración absoluta *in actu diviso* de la voluntad divina. Más graves y peligrosas consecuencias reportaría la ética autónoma relativista, empirista o utilitarista, cuya suprema norma de moralidad, descendiendo del plano de la inmutabilidad divina, se asentase en el libro de caja.

Es indudable que Kant volaba a más altura que Jeremías Bentham o Stuart Mill, porque el filósofo de Köenisberg, influído, quizá, de la certeza natural de que la ley divina va reflejada en el corazón humano, y pensando que en lo fundamental o metafísico (?) todos los hombres son iguales, aventuró como regla o norma suprema de moralidad el imperativo categórico supremo: *Obra de tal*

(1) Colecc. Austral. Cap. XII, Párr. LX, pág. 247.

(2) A. Alvarez de Linera. *Introducción a la Filosofía*, cap. XI, pág. 501.

manera que tu conducta pueda ser tomada como ley general, formulado por Kant con esta frase: *No procedas nunca de modo que no puedas querer que tu máxima se transforme en una ley general*, y también: *Obra de tal forma, que la máxima de tu voluntad en cada instante pueda servir a la vez como principio de una legislación universal*.

Sin embargo, pese a sus mejores intenciones, que acaso no le faltasen, el autor de la *crítica* dió el tremendo salto: el de situar como punto de apoyo de la moral la conciencia, con todos sus flujos y reflujos. La validez universal de la norma suprema periclitaba en su misma raíz. Muy pronto proliferó esta dirección autónoma en las mil variantes de la ética subjetiva hasta culminar en la deificación humana, preconizada en Schopenhauer y dada a luz entre alaridos de locura por F. Guillermo Nietzsche.

Consciente Balmes de la trascendencia del subjetivismo moral, escribió su *Ética*, notable por el análisis paciente, sereno y objetivo de la norma suprema de moralidad. No es que el filósofo vicense haya descubierto cielos nuevos y tierras nuevas para la moral cristiana. De alguna manera estaba todo dicho.

El Doctor angélico, en efecto, en la cuestión XIX de la *Prima secundae* toca lo más medular en orden a la regla suprema de moral y contesta afirmativamente a este interrogante que pertenece al artículo cuarto de la referida cuestión: *Si la Bondad del acto depende de la ley eterna?* (1).

Sin embargo, Balmes pone tres notas muy suyas y útiles en la doctrina:

1.º La claridad de conceptos, que, como dijimos es patrimonio de su pluma.

2.º El análisis de los posibles errores y refutación de ellos, uno por uno, principalmente del utilitarista, el más extendido y admitido en tiempo de nuestro filósofo, y

3.º La clara exposición de la naturaleza de la ley eterna, hasta llegar a puntualizar que no es la voluntad de Dios, sino la divina

(1) Cfr. *Summ Theológica*, I. c., o.

naturaleza (esencialmente inmutable) la norma suprema de toda moralidad. Lográndose así descubrir el error que late en la doctrina de Guillermo de Ockam, y estableciendo el cimiento metafísico universalmente válido para la moral universal.

Breve es el Tratado que comentamos, pero substancioso de verdad. Ya el propio Balmes, en el Prólogo, afirma: *Fácil me hubiera sido escribir un grueso volumen de ética o filosofía moral, es materia en que las riquezas abundan, y se las puede tomar de otros, sin que se conozca el plagio, pero he preferido reducir el tratado a pocas páginas, ya porque lo requiere el género de la obra, ya también porque las ideas, para germinar, conviene que no estén desleídas* (1).

No queremos poner punto a estas notas sobre la *Ética balmesiana*, sin citar algunos párrafos de los más interesantes.

A propósito de que es necesaria una *Regla fija* respecto de la cual los actos son buenos o malos, según que se conformen a ella o no, ataca el subjetivismo con destreza sin igual, diciendo:

«Esta regla no depende del arbitrio de los hombres: las acciones no son morales o inmorales porque se haya establecido así por un convenio, sino por su íntima naturaleza. ¿Podrían los hombres haber hecho que la piedad filial fuese un vicio y el parricidio una acción virtuosa; que el agradecimiento fuese malo y la ingratitud buena, que fuera vituperable la lealtad y laudable la perfidia, que la templanza mereciese castigo y la embriaguez fuera digna de premio? Es evidente que no, las ideas de bien y de mal convienen, naturalmente a ciertas acciones, nada puede contra eso la voluntad del hombre. Quien afirme que la diferencia entre el bien y el mal es arbitraria contradice a la razón, al grito de la conciencia, al sentido común, a los sentimientos más profundos del corazón, a la voz de la humanidad, manifestada en la experiencia de cada día y en la historia de todos los tiempos y países» (2).

Sentada, pues, la necesidad de una regla fija, eternamente igual a sí misma, véase con qué firmeza y clarividencia manifiesta que solamente en Dios se halla.

«Precisados a salir del hombre para buscar el origen de lo moral, y siendo claro que hemos de encontrar la misma insuficiencia en las demás criaturas, es necesario que le busquemos en la fuente de todo ser, de toda verdad y de todo bien: Dios» (3).

(1) *Filosofía elemental*. Ediciones ibéricas. Prólogo, pág. 379.

(2) *Ib.*, cap. III, pág. 386.

(3) *Ib.*, cap. X, pág. 404.

Y ahora, la aclaración que echa por tierra la posición ocamista y de sus seguidores:

«Pero queda todavía la dificultad sobre el sentido de la doctrina que pone en Dios el origen de las verdades morales. ¿Se entienden que dependan de su libre voluntad? No. Porque de esto se seguiría que lo bueno sería bueno, y lo malo, malo, solamente porque Dios lo había establecido, de suerte que, sin mengua de su santidad hubiera podido hacer que el odio de la criatura al Creador fuese una virtud y el amor un vicio, que el aborrecer a todos los hombres fuese una acción laudable y el amarlos, vituperable. ¿Quién puede concebir tamaños delirios?... ¿Cuál es, pues, el atributo de Dios o el acto que concebimos como bondad moral, como santidad? No es su inteligencia, ni su poder, sino el amor de su perfección infinita. El acto moral por esencia, el acto constituyente por decirlo así, de la bondad moral de Dios, o sea de su santidad, es el amor de su ser, de su perfección infinita, más allá de esto nada se puede concebir que sea origen de la moral, más puro que esto no se puede concebir nada en el orden moral. El amor con que Dios se ama a sí mismo es la santidad, es, por decirlo así, la santidad viviente. Todo lo que hay de moralidad real o posible dimana de aquel piélagó infinito» (1).

Establecida esta maravillosa doctrina, ya le es fácil a nuestro autor entrar con paso seguro por el campo de las definiciones:

«La moralidad absoluta y esencial es la santidad infinita, o sea el acto con que Dios ama su perfección. La moralidad en los seres creados es el amor de Dios explícito o implícito. El amor explícito es el mismo de amar a Dios; este es el acto moral por excelencia. El amor implícito es el amor del orden que Dios ama en sus criaturas. El orden moral es el orden en las criaturas en cuanto amado por Dios. Bien moral relativo y finito, es lo que pertenece al orden amado por Dios en las criaturas en cuanto es realizable por seres inteligentes y libres. Mal moral es lo que es contrario al orden amado por Dios, en cuanto la contradicción es realizable por criaturas libres» (2).

IV

RESONANCIAS BALMESIANAS

Si Balmes fuera francés o alemán, por ejemplo, su nombre brillaría como astro de primera magnitud en todas las Historias de la Filosofía; (3) pero, al no serlo, la sordina

(1) *Ib.*, pág. 405.

(2) *Ib.*, cap. XII, pág. 408.

(3) No dejé de contristar nuestro espíritu el que, al hojear hace dos días la reciente Historia de la Filosofía, por Emile Bréhier, hubiésemos constatado que ni en el índice de nombres esté escrito: *Balmes*.

acompaña su nombre. Pero así y todo, sus ideas hallaron eco, no solamente en los campos afines del pensamiento, sino también en nuevas direcciones.

Concretamente queremos hacer referencia a las resonancias que hallamos en Bergson, cuya doctrina de la *intuición* y del *devenir* forman el núcleo de su sistema. Y hacemos esa referencia porque, afirmada por el célebre autor de *L' Evolution créatrice* la inanidad del conocimiento por conceptos, y la auténtica del conocimiento por intuición, no nos suena a nada nuevo, después de leer a nuestro filósofo, el cual no solamente afirma ese modo de conocer, sino su extraordinaria eficacia. «La perfección de la inteligencia trae consigo la extensión y la claridad de sus intuiciones; cuanto más perfecta sea, será más intuitiva...» (1).

Doctrina de Bergson es ésta:

«De aquí que la teoría del conocimiento no ha de atender solo a la inteligencia, sinó también a la intuición... asegurando a cada uno su propio objeto: a la intuición la vida y a la inteligencia la materia» (2).

Palabras que parecen el doble de estas de Balmes:

«¿Por qué no podríamos decir que la presencia del sentido íntimo, la conciencia de sí propia, es toda la intuición que el alma puede tener de sí misma? (3) Como toda inteligencia tiene conciencia de sí propia y puede fijar su atención sobre sus actos, el espíritu humano conoce los suyos intuitivamente» (4).

Finalmente, acerca de la naturaleza del alma leemos conceptos tan parecidos que no nos substraemos a la tentación de darlos al

(1) Balmes. O. c. Vol. XVIII cap. XVII, pág. 103.

(2) *Abreviatura de la evolución creadora de Henri Bergson*, por Fernando Vel. Buenos Aires, 1947, pág. 21.

(3) Balmes. O. c. Vol. XIX, cap. VIII, pág. 137.

(4) *Ib.*, XVIII, XVI, pág. 105.

lector en forma sipnótica, para que también él pueda apreciar estrechas semejanzas.

...¿Quién sabe si podríamos decir que no hay otra intuición del alma que la que tenemos ahora; que ella, en sí misma, en su entidad una, simple, es esta misma fuerza que sentimos; que esta misma fuerza es el sujeto de las modificaciones, que es la sustancia sin que sea preciso escogitar otro fondo muerto, digamoslo así, en que resida esta fuerza? ¿Por qué debemos imaginar otro *substratum* (1) en que se apoye? Y si esto fuera así, si fuese aplicable a la substancia del alma lo que pensaba de todas las substancias el gran Leibnitz haciendo consistir la idea de substancia en la idea de fuerza ¿por qué no podríamos decir que la presencia del sentido íntimo, la conciencia de sí propia, es toda la intuición que el alma puede tener de sí misma?» (2)

«No existen, pues, estados separados, sino estados que varían en sí mismos, y se continúan en una fluencia sin fin. Ahora bien, al separarse artificialmente los estados, la atención necesita unirlos por un lazo artificial y a este efecto imagina un yo (3) amorfo, indiferente, sobre el cual aquellos desfilarian o se enfilearían como las multicolores perlas de un collar. Pero si nuestra existencia se [¿]compusiera de estados separados que un yo impasible tuviera que unir, no habría duración para nosotros, el yo que no cambia no dura» (4).

Estamos seguros de que Balmes no suscribiría en bloque la filosofía bergsoniana, pero ello no es óbice para que de las ideas lu-

(1) Subraya el propio Balmes.

(2) Balmes. O. c., vol. XIX, cap. VIII, pág. 137.

(3) Subraya el propio autor.

(4) *Abreviatura de la evolución creadora de Bergson*, por Fernando Vela, Buenos Aires, 1947, pág. 26.

minosas que brillan en las obras del filósofo vicense se haya podido beneficiar Bergson, aunque no aparezca en sus escritos la cita de nuestro filósofo.

Un día también escribió el poeta de Mantua estas lamentaciones:

Hos ego versiculos feci, tulit alter honores.

Sic vos, non vobis...

«LA COMARCA», EL METODO TOPOGRAFICO Y LOS TRABAJOS DE CAMPO EN LA GEOGRAFIA MODERNA

POR

JUSTINIANO GARCIA PRADO

Catedrático del «Instituto Jovellanos»

Las discusiones entabladas al tratar de definir el concepto de «Región Natural» y la distinción hecha por algunos geógrafos entre «Región Natural» y «Región Geográfica» nos impone esta interpretación previa: ambos términos son, en mi opinión, expresiones de un mismo concepto. Quien pretenda establecer una distinción entre ambos no analiza los hechos que se producen sobre la superficie de la tierra con verdadero criterio geográfico, pues, colocados en este campo de la actividad científica todo estudio de una zona más o menos amplia de la superficie terrestre que tenga caracteres por los cuales queramos asignarles el calificativo de «Unidad geográfica» ha de verificarse bajo los tres principios fundamentales de la Geografía moderna de extensión, coordinación y causalidad, debiendo examinar los hechos naturales y humanos en sus íntimas conexiones, sin cuyos principios y examen no podre-

mos pretender que el trabajo efectuado sea incluido en el seno de la Ciencia Geográfica.

Sentado esto, es la «Comarca» en los estudios geográficos lo que la célula en la Histología y así como no se concebiría un buen estudio sobre esta rama de la Anatomía sin el examen, observación y análisis de los elementos primarios que constituyen el tejido humano, de igual manera no nos explicamos el contenido propio de la Ciencia Geográfica si no tiene por base el conocimiento directo e intuitivo de la unidad primordial más simple en el complejo geográfico del espacio, o sea, en el estudio y conocimiento minucioso de la comarca, efectuado sobre ella misma con todos los medios posibles para que la observación y el análisis de los fenómenos y hechos sometidos al juicio del geógrafo sean más asequibles, precisos y completos.

La Metodología geográfica recomienda como uno de los métodos más perfectos para lograr un conocimiento preciso de la más pequeña unidad geográfica el «Método Topográfico». Fué éste seguido por los geógrafos primitivos, aunque ellos aplicaran un criterio meramente descriptivo en la explicación de sus observaciones; lo siguieron Herodoto y Eratóstenes, lo practicaron cuantos viajeros y exploradores marcaron con sus huellas nuevas rutas en tierras y mares; a fines del siglo XVIII, lo aconsejó Jovellanos, y en principios del siglo XIX, fué recomendado por nuestro gran geógrafo Isidoro de Antillón. En él se basaban los portulanos y relaciones, siendo hoy día defendido por los geógrafos de la escuela moderna, para quienes es fundamental el estudio de la Geografía local y regional, y así lo entiende nuestra Real Sociedad Geográfica, teniéndolo por el más eficaz medio sobre el cual construir la Ciencia de la Tierra y del Hombre con bases científicas y duraderas.

Nada importa que insignes geógrafos hayan elaborado sus principios sentados en su gabinete sin hollar las regiones sometidas a su discernimiento, pues, ellos mismos no hubieran podido elaborar sus teorías y sistemas, si antes, el verdadero geógrafo no le

hubiera proporcionado, a fuerza de un constante y fatigoso contacto con la Tierra, los materiales con los que poder cimentar el edificio de sus opiniones.

Este método topográfico ha sido denominado también «Método de la Geografía local», Método radical», etc. Creemos más indicado el primer nombre por cuanto su propia etimología encierra ya el concepto fundamental de su definición o sea, «estudio del lugar, sobre el lugar», y, si se quiere mejor que estudio, «descripción explicada».

Dicho método nos lleva a destacar la importancia que para el geógrafo tiene el «Trabajo de campo». ¿No ha dicho Pierre Deffontaines que el geógrafo realmente se forma por la expedición, la excursión y el viaje y que la Geografía se aprende esencialmente sobre el terreno? He aquí, pues, las dos afirmaciones que más nos interesaba poner de manifiesto:

1.^a La Metodología científica de la Geografía exige que la formación del geógrafo se efectúe sobre el terreno.

2.^a La Metodología o Didáctica de la Geografía recomienda que dicha Ciencia se enseñe principalmente también sobre el terreno.

Ambos constituyen los dos medios ideales para la formación del geógrafo activo y del profesor de Geografía; todo cuanto se haga fuera de ellos nace, en la casi totalidad de las ocasiones, de las dificultades en la aplicación de dicho método; pero no por ello se ha de prescindir de tales orientaciones hasta olvidarlas en absoluto como desgraciadamente vemos ocurre con frecuencia.

A nadie se le oculta, por tanto, que el medio mejor para conocer la tierra es caminar, ver y preguntar como diría Deffontaines.

Pero no se trata de viajar por el mero placer de recorrer tierras, pues quien recorra un país sin método ni orientación en sus viajes, sin fin y sin propósitos, no podrá decir que lo conoce, sino que simplemente lo ha visto. Por ello decía Jovellanos «Hay muchos que viven en su propio país como extranjeros», es decir, que viven indiferentes a sus problemas, despreocupados por los he-

chos y fenómenos que en él se producen y, lo que es más corriente, sin saber interpretar el paisaje que maravillado contempla a su alrededor.

El trabajo de campo es hoy indispensable, lo requiere el propio carácter científico que la Geografía va acentuando de día en día. No es posible una explicación clara y perfecta de los hechos geográficos de un lugar determinado sin un conocimiento «de visu» del mismo. Cuando el geógrafo no lo conoce palmo a palmo por haberlo recorrido una y otra vez, sino que sus conocimientos están basados en descripciones ajenas o en procedimientos de intuición indirecta, sabemos todos por propia experiencia, que hemos de realizar un esfuerzo extraordinario para interpretarlo hasta formarnos un paisaje imaginario, representando «in mente» los hechos y fenómenos que después hemos de tratar de describir en trabajos y explicaciones como si efectiva y realmente lo hubiéramos visitado y estudiado.

Las Ciencias Auxiliares de la Geografía suministran abundantes materiales para los trabajos de gabinete; pero ello no excluye la necesidad o cuando menos las ventajas que para el geógrafo representa el contacto directo con la zona que le interesa. Igualmente, si ha de acudir al mismo terreno, necesita de los estudios efectuados anteriormente por las citadas Ciencias y si la región no hubiere sido examinada con anterioridad por geólogos, naturalistas, etcétera, entonces caen bajo la exclusiva competencia y responsabilidad del geógrafo todas las observaciones de la región en sus múltiples aspectos, ya geológicos, fisiográficos, climatológicos, económicos, políticos, etc.

La firmeza de juicio, la seguridad en las aseveraciones, el aplomo en la descripción y la garantía de las conclusiones son tanto mayores cuanto más constante y duradero es el contacto del geógrafo con la región.

Para nadie es un secreto el extraordinario valor didáctico del trabajo de campo, a qué extremo de aprovechamiento llegan las enseñanzas de la Geografía cuando los alumnos se ven frente a

frente con los hechos, fenómenos y problemas de una zona, cuando la recorren, sabiamente guiados, actuando ellos mismos en la condición de geógrafos, aunque modelados en sus juicios y apreciaciones por el profesor que los dirige.

¿Cuál es el valor de las reacciones psicológicas que se producirán en la mente de los alumnos al comparar los estudios teóricos con hechos reales; las clasificaciones teóricas con los hechos en particular; los fenómenos examinados en clase y los captados en su propio medio natural? ¿Con qué fuerza no se grabará en ellos la relación e interdependencia de los hechos geográficos cuando se hayan producido en su presencia? ¿Qué otro método puede ser superior en resultados al estudio directo de la Naturaleza?

El trabajo de campo es de distintas clases según las finalidades que perseguimos y según la materia u objeto principal de estudio por el cual el viajero geógrafo lo emprende. Así distinguimos: trabajos de investigación, trabajos didácticos, utilitarios, y trabajos físicos, económicos, humanos, etc.

Siempre es de interés, antes de presentarse cara a los hechos, conocer los estudios precedentes sobre la misma región. Esto nos permitirá combinar la «Geografía histórica» con la «Geografía local», abriéndose nuevas luces de la comparación de dichos estudios con las necesidades actuales, y destacándose las diferencias existentes entre los conocimientos anteriores y los estudios que se realizan en el momento, planteados bajo nuevas orientaciones y conforme a los principios actuales de la Ciencia.

Los trabajos de campo se practican o con fines de investigación o con fines didácticos. Tanto en un caso como en otro ha de prestarse la debida atención a las comunicaciones de la zona que nos proponemos recorrer, a la naturaleza del terreno, a la distribución de las localidades y al tiempo de que disponemos para confeccionar el itinerario y establecer de antemano los lugares más adecuados para pernoctar o hacer de ellos puntos de escala, de estancia o de detenimiento.

Un aspecto que ha ocasionado controversia y discusiones es

las ventajas e inconvenientes de que los alumnos conozcan previamente la región antes de visitarla o acudan a ella sin estudios preliminares. Los que defienden este último criterio pretenden que así las reacciones de los alumnos ante los hechos son más espontáneas.

En todo caso, es siempre indispensable una buena carta topográfica, pues, en ella hallaremos reunidos y condensados los estudios anteriores sobre la zona que nos interesa, y, en todo momento, nos servirá como guía valiosa, orientándonos en el trabajo y permitiéndonos comparar nuestras observaciones con lo que el mapa expresa respecto a las zonas limítrofes, alejadas entonces de nuestro campo de acción.

Antes de emprender una campaña cualquiera debemos someter la posible actuación a una serie de minuciosos preparativos, referidos a planes concretos, siguiendo un método determinado y bajo las condiciones de una preparación técnica relacionada con los fines de nuestra expedición.

El profesor de la Facultad Nacional de Filosofía de la Universidad del Brasil Hilgard O' Reilly Sternberg dice que para alcanzar los más excelentes resultados en la realización de los trabajos geográficos de campo es menester: Asegurar la preparación técnica del profesor y de los estudiantes; elaborar el programa de trabajo —determinando el fin propuesto, las etapas que han de ser cumplidas y los medios a emplear— y tomar las providencias administrativas preliminares, así como seleccionar y preparar el equipo necesario para la realización de dichos trabajos de campo (1).

«a) Lecturas y estudios fisiográficos y su fundamento geológico, físico, climatológico, etc., así como estudios económicos y sociales de la región que nos interesa.

b) Tomar nota, distinguiendo entre resúmenes y citas y entre hechos e interpretación, debiendo ser elevadas algunas de esas notas al terreno.

(1) Hilgard O'Reilly Sternberg.—Contribuicao ao estudio de Geografia—Imprenta Nacional, Río de Janeiro-Brasil, 1946, pág. 18.

c) Estudiar fotografías y grabados referentes a la zona o región, recogiendo el material gráfico suministrado por las Oficinas de Turismo, Agencias de viajes, navegación, etc.» (1).

Sobre la elaboración del programa de trabajo y las providencias administrativas preliminares, recomienda:

«a) Mantener correspondencia con los habitantes de la región mejor informados o con los geógrafos que anteriormente la estudiaron.

b) Conocimiento de los medios de locomoción que hemos de emplear, debiendo tenerse en cuenta la eficacia de las observaciones, la época en que se realizan y el tiempo de que disponemos.

c) Proporcionarse cartas de presentación para las autoridades locales, personas más destacadas y jefes o directores de aquellas entidades que nos interesan bajo el punto de vista geográfico.

d) Tomar toda serie de providencias para el transporte, los itinerarios y horarios, alojamientos, tratamiento preventivo de los participantes según la comarca y sus enfermedades endémicas; seguros colectivos de accidentes y vida, y, si se trata de regiones fronterizas, obtener los correspondientes pasaportes del Ministerio de Asuntos Exteriores» (2).

Al ocuparse de la selección y preparación del material distingue entre el equipo técnico individual y el material instrumental. Integran aquél: un cuaderno de notas, lápices de colores y lápiz corriente, dispuesto en forma que siempre lo tengamos a mano (recuerda la recomendación de Richthofen de que se anota más del doble cuando el lápiz está a mano). Además: martillo del geólogo, lente de aumento, máquina fotográfica y frasco de ácido clorhídrico para cada grupo de colaboradores.

Como material instrumental juzga necesario: mapas de la región, planos de las localidades, mapas especiales hidrográficos, climatológicos, botánicos, agrícolas, etc.; álbum de fotografías ae-

(1) Hilgard O'Reilly Sternberg. *Obr. cit.*, pág. 19.

(2) Hilgard O'Reilly Sternberg —*Obr. cit.*, págs. 20-22.

reas y, caso de que no existiese un buen mapa topográfico, estima preciso y conveniente llevar instrumentos y material que nos permitan completar, mejorar o modificar los existentes.

También: la alidada telescópica (tipo Gale), con regla de cálculo, y tablero con trípode; altímetro de bolsillo (tipo Abney); Brújula (tipo Gurley o Brunton); barómetro anerode (tipo Bohne) altímetro Paulín, termómetro hipsométrico, termómetro funda, barómetro de mercurio portátil o barógrafo hicronómetro, pantómetra, cámara clara, metro, cinta métrica, podómetro, etc.; saquitos para muestras de terrenos, cajitas de cartón, tubos de vidrio, sonda geológica, prensa y álbum para herbario.

Reconociendo que la esencia del auténtico trabajo geográfico consiste en observar, registrar (e implícitamente, localizar) describir, delimitar, correlacionar y explicar los elementos constitutivos del paisaje, aconseja se verifique una observación inicial desde un punto elevado que nos permita divisar la región y anotar las primeras impresiones, debiendo recorrer por anticipado la zona a estudiar, a fin de adquirir una idea general del paisaje y esbozar con más precisión el programa a desarrollar durante la campaña.

Y como quiera que la observación es fundamental en todo trabajo geográfico serio, advierte la conveniencia de huir de las generalizaciones y de lo anormal, debiendo preocuparnos precisamente por lo típico y normal que ha de ser lo que nos permita caracterizar la región y encuadrar debidamente su paisaje geográfico.

Es ahora cuando se destaca la necesidad de los cuestionarios, cuya finalidad es obtener el mayor número posible de datos sobre las diversas formas integrantes del paisaje, no descuidando, por olvido, ninguno de ellos, debiendo atender tanto como a cuidar la exactitud de las observaciones a sistematizarlas y exponerlas según un orden lógico y racional.

Cada región requiere un determinado cuestionario por lo que debe éste hallarse en relación con aquélla que hemos de estudiar y con la finalidad que nos proponemos en nuestra expedición.

Muy interesante es el cuestionario de Carl O Sauer y Wellin-

ton D. Jones expuesto en «Outline for Field Work in Geography», en el que se han recogido sugerencias de geógrafos tan notables como H. H. Barrows, Douglas W. Johnson, Wallace W. Atwood, Isaiah Bowman, William H. Hobbs, Mark Jefferson y Bailey Willis, transcrito por O'Reilly en su obra citada, quien además da precisas instrucciones sobre el registro sistemático de las observaciones, tanto en cartas o mapas como en fichas, notas, etc.; sobre la obtención de fotografías, el trazado de croquis panorámicos, la anotación de las entrevistas y conversaciones con los conocedores de la región y sus habitantes, la obtención de muestras; sobre las ventajas del reconocimiento aéreo y la forma en que han de elaborarse los resultados de tales observaciones, tanto en resúmenes previos por etapas durante el trabajo de campo, como el estudio y exposición final de gabinete.

La eficacia de los trabajos de campo para los estudios de geografía local, ya bajo el punto de vista científico, ya con fines didácticos, nos induce a advertir que debemos prestar en nuestro país mayor atención a tales actividades y que para ello sería de suma conveniencia la formación de un equipo de colaboradores que, bajo los auspicios y dirección del Instituto de Geografía «Juan Sebastián Elcano», no sólo se ocupase de la realización de determinados trabajos de campo, sino que se encargase de fomentar tales actividades, mediante conferencias, reuniones, cursillos, etcétera, quienes, a su vez, reuniendo a su lado un grupo de alumnos o auxiliares, formasen y orientasen a éstos, extendiendo así el campo y las actividades de los cultivadores de la Geografía en nuestro país.

NOTA SOBRE JOSE ESTRAÑI

Creemos ha procedido acertadamente el señor Alonso Cortés recordando la persona y la obra literaria de José Estrañi (1). Ofrecemos a continuación cuatro referencias complementarias.

«Allá por el año de 1872 había en Valladolid un grupo de mozalbetes entusiastas y fervorosos por todo cuanto era digno de entusiasmo y fervor; un tanto alborotados y discutidores, curiosos de todo y empeñados siempre en inocentes empresas. Como el cenáculo bullía y zumbaba a modo de una colmena, tenía cierta fuerza de atracción para los pasajeros y gentes volanderas, que, por lo que hace a muchas hormigas indígenas, molestadas en sus útiles tareas por el ruido de aquellas cigarras, agotaban para los dichos rapaces el vocabulario del desprecio, tachándoles de ilusos y chiflados, de coplerillos ociosos que ¡oh delito! sacaban cosas de su cabeza.

Pues señor, ello fué que puesta ya por el Municipio la lápida conmemorativa en la casucha miserable que debía convertirse en templo [se trata de la casa que habitó Cervantes durante su estancia en Valladolid], aconteció que un extranjero, de paso en la ciudad, fué a dar, como otros tantos, no con las corporaciones oficiales ni con los personajes conspicuos, pero con el inevitable grupillo de adolescentes indocumentados. Mostró enseguida ansia de visitar la que fué vivienda

(1) *Un notable periodista satírico: José Estrañi*, por Narciso Alonso Cortés. En *Cuadernos de Literatura*, t. II (1947), págs. 405-21.

del autor de *Don Quijote*, y uno de los cinco o seis muchachos, creo que el mismo que dirige a usted estas líneas, con la imprevisora audacia de los pocos años, se brindó a acompañarle, encontrándose ambos a poco ante aquel edificio humilde, cuya puerta estaba cerrada a piedra y lodo. Después de aporrearla largo rato, comprendiendo la extrañeza del viajero, asomóse por fin al balcón una mujer desarrapada y sucia.

—¿Qué deseaban ustedes?

—Queríamos ver la casa de Cervantes.

—Aquí no vive ese señor.

Y diciendo así la inquilina del venerando templo cerró el balcón refunfunando.

El acompañado era un inglés—que por lo general los protagonistas de estas anécdotas son ingleses—, pero no por esto se dude de la exacta verdad de este relato. El hombre se quedó tan escandalizado, como corrido el *cicerone*, quien hubiera querido que se le tragase la tierra.

Referido el lance a los compañeros, se acordó inmediatamente arrendar la casa a fin de conservarla y tenerla abierta al público, celebrando además en ella reuniones dedicadas a honrar la memoria de la mayor gloria europea. Así nació con el nombre de LA CASA DE CERVANTES una modesta tertulia que conmemoraba los aniversarios de la muerte del gran escritor con versos y discursos coleccionados anualmente en sendos volúmenes; así llegó a crecer hasta convertirse en Ateneo que celebró fiestas solemnísimas; así se llegó a amueblar el desvenecijado recinto con el carácter de la época; así se erigió, no sin grandes esfuerzos, por suscripción popular una estatua mejor o peor frente a aquella morada de la que había dicho Pepe Estrañi:

De ella con destellos puros
el genio que el mundo aclama
cuajó sus cercos oscuros.
¡Cada grieta de sus muros
es un pregón de su fama!» (1)

Ese grupo de muchachos tomó en arriendo la que había sido morada de Cervantes (Estrañi es uno de los firmantes de la escritura), y en junio de 1872 inauguró con toda solemnidad los trabajos de un llamado Ateneo Literario. La sesión

(1) Fragmento de la carta dirigida por Emilio Ferrari a Mariano de Cavia y publicada en *El Imparcial*: pág. 1 del núm. 13.180, día 10 de diciembre de 1903.

de apertura se celebró en la sala de actos del Círculo Mercantil. Asistieron las autoridades y lo más selecto de la sociedad vallisoletana. Intervinieron: Anselmo Salvá, secretario del Ateneo; Emilio Ferrari; y José Estrañi, que leyó una composición en quintillas titulada *La casa de Cervantes en Valladolid*. Desde el Círculo Mercantil se trasladaron los allí presentes a la casa de Cervantes; hubo discursos y versos, Estrañi repitió sus quintillas.

A los pocos meses de la inauguración, el Ateneo dejaba de existir por falta de recursos económicos; aquel grupo de muchachos abandonaba triste la casa de Cervantes.

Pero las cosas no podían quedar así. El día 25 de diciembre de 1875 hizo pública aparición la recién creada sociedad LA CASA DE CERVANTES EN VALLADOLID. Hubo solemne apertura; en ella, aparte otras intervenciones, anotamos la de José Estrañi; recitó éste la poesía *Un templo*:

En esta casa de apariencia humilde,
cuyas paredes carcomió el silencio,
vivió el autor insigne del *Quijote*,
gloria de España, honor del Universo.
Dentro de este recinto majestuoso,
sellado con la magia de su ingenio,
parece que susurra en el oído
de un algo misterioso el aleteo.

En la reunión organizada por dicha Sociedad para conmemorar el 260 aniversario de la muerte de Cervantes: día 26 de abril de 1876, leyó Estrañi algunos versos suyos. (Con lo hablado y leído en ésta y en la anterior reunión, más alguna otra cosa, se publicó un folleto (1).

El Museo, «revista semanal de instrucción y recreo», lo dirige don Eduardo de Ozcáriz. Es un semanario de ocho páginas; en él se insertan noticias de Valladolid, colaboraciones literarias de autores locales y nacionales, alguna traducción, etc. Con el núm. 24—correspondiente al 21 de abril de 1872—da fin la que pudiera llamarse primera época de *El Museo*.

(1) «La Casa de Cervantes en Valladolid. Sociedad literaria, científica y artística. Composiciones leídas en la sesión inaugural de 25 de diciembre de 1875 y en la de 23 de abril de 1876, aniversario 260 de la muerte de Cervantes». Valladolid, 1876.

Con el núm. 25—correspondiente al 23 abril 1872—comienza una nueva época para *El Museo*, ahora se subtitula «revista semanal de literatura, ciencias y artes». Lo dirige su fundador, Ozcáriz; son redactores: Emilio Ferrari, Albino Madrazo, Fermín Herrán. En la lista de colaboradores figura aquel grupo de «entusiastas y fervorosos» muchachos; entre ellos, José Estrañi.

Otras dos «inocentes» empresas que el grupo promueve, y en las que anda metido Estrañi, son: la *Biblioteca Escogida* (1872), *La Revista* (1874).

Hacia agosto de 1872 se reparte el prospecto anunciador de *Biblioteca Escogida*. Tiene ésta como objeto la edición de libros recreativos y científicos; bimestralmente ofrecerá a sus lectores un tomo de 300 páginas en octavo francés. Dirige *Biblioteca Escogida*, Fermín Herrán; son colaboradores: señorita Angela Grassi, Excmo. e Ilmo. Sr. D. J. E. Hartzenbusch, Excmo. Sr. Conde de Cheste, Ilustrísimo Sr. D. Aureliano Fernández-Guerra, D. F. M. Tubino, D. Antonio de Trueba, don R. O. de Zárate, D. S. Manteli, D. Emilio Ferrari, D. Ricardo Becerro, D. Ramón L. Máinez, D. Daniel Arrese, D. Anselmo Salvá, D. Julio Nombela, D. JOSE ESTRAÑI, D. M. B. de Moraza, D. Manuel de la Peña, D. Román Goicoerrotea, don Eduardo Orodea, D. J. V. Araquistáin, D. Sebastián Abreu, D. Jacinto Labaila, D. Antonio Pombo, D. Nicolás Soraluze, D. Jacinto Ontañón, D. Gerónimo Roure, D. Camilo Sequeiros, D. Juan E. Delmas, D. José Mantrola, don Cristóbal Vidal, D. Félix Eseverri, D. Julián Arbulo, D. Albino Madrazo, D. Nicasio Landa, D. Augusto Pérez Perchet, D. Marcial Martínez, D. Manuel Cano y Cueto, D. Juan Cancio Mena, D. Aureliano Ruiz, D. José F. Sanmartín y Aguirre, D. Angel M. Alvarez, D. Manuel Villar y Macías, D. Luis Montoto, D. Julián Apraiz, D. Manuel Sainz Celma, D. Salvador Pérez Montoto, D. Vicente Colorado, D. Francisco Ruiz de la Peña, D. Federico Baraibar, D. José Sánchez Arjona, D. Felipe de la Garza, D. Antonio Machado, D. José María de Pereda.

El tomo que abrirá marcha lleva por título *La primera colección*, es una miscelánea de versos y prosas de varios autores, (Estrañi participa con las famosas y ya aludidas quintillas *La casa de Cervantes en Valladolid*).

En 1874 aparece en Valladolid *La Revista*, «periódico de literatura, ciencias y artes». Sus directores, Emilio Ferrari y José Estrañi; forman el cuerpo de redacción: Heliodoro María Jalón, Angel María Alvarez, Albino A. Madrazo, Braulio Piqueras y Gregorio Villanueva.

«*La Revista* contendrá en cada número una reseña general de los principales

acontecimientos que durante la semana hayan tenido el privilegio de absorber la atención pública, circunstanciados con la precisión y el estilo que son propios de las narraciones destinadas a constituir en esta clase de publicaciones un ligero compendio de la historia política, científica, artística y literaria de cada año, dividida en cortos períodos semanales; artículos de literatura, de ciencias o de artes, didácticos o recreativos, cuyas doctrinas o conceptos, se entenderán siempre como del exclusivo criterio de sus respectivos autores; y poesías previamente examinadas para evitar la inserción de las que versen sobre asuntos exageradamente frívolos o de las que no reunan las condiciones necesarias para su publicación.

A fin de amenizar nuestro periódico hasta el extremo de que tengan en él cabida todas las múltiples y variadas inclinaciones del espíritu, destinaremos las cuatro últimas páginas de *La Revista*, a una sección de literatura festiva, independiente de la parte principal a que antes nos hemos referido, aun cuando tipográficamente forme parte del mismo periódico. En esta sección se tratarán ligeramente los asuntos de la localidad, siempre fuera del terreno escabroso de las personalidades, amenizándola con diálogos oportunos, epigramas, chistes de buen género, charadas y todo cuanto constituye lo que se llama *literatura humorística*.

(He aquí—ofrecidas someramente— cuatro referencias complementarias de parte del artículo de don Narciso Alonso Cortés).

JOSE MARIA MARTINEZ CACHERO.

SALVADOR RUEDA ESCRIBE A «CLARÍN»

(UNA EPISTOLA EN VERSO, INEDITA)

En 1890, Salvador Rueda está en los comienzos de su carrera literaria; «Clarín» es ya el crítico famoso, tan temido y tan odiado. Ambos se conocen, al menos epistolarmente.

Cuando Rueda publica *El patio andaluz* (1) remite un ejemplar a don Leopoldo; éste le hace un artículo amable (2). «Puede el señor Rueda malograrse, como se han malogrado otros muchos; pero creo que llegará a ocupar un puesto distinguido entre los verdaderos escritores castellanos, si cultiva con ahinco sus facultades positivas, que bien a la vista están, y si no se duerme sobre laureles demasiado verdes» (3).

Lo que Salvador Rueda trae ahora—1890—entre manos es un tomo de versos, titulado *Cantos de la vendimia*, prepara su publicación. Envía el original a «Clarín», solicita su leal parecer, desea un prólogo suyo. «Clarín» responde con palabras de elogio, promete el deseado prólogo. A los pocos días recibe la siguiente entusiasmada epístola, inédita hasta hoy.

1) *El patio andaluz. Cuadros de costumbres*. Madrid, 1886.

(2) Puede leerse en *Nueva campaña*, págs. 255-261. Madrid, 1887.

(3) Art. cit. pág. 261.

Señor don Leopoldo.
Mi querido amigo.

Su ingeniosa carta
que anoche he leído
me devuelve en parte
mis sueños perdidos.
Mas he de decirle,
dormir no he podido
repiteando alegre
como un organillo
aquello que dice,
«corregido el libro
podrá ser de gusto,
discreto, bonito»,
y más que estas frases
he dicho y redicho
«¿Qué si escribo el prólogo?
sí señor, lo escribo,
por que algunos versos
me gustan *muchísimo*».
¡Oh bella palabra!
¡oh asonante en io,
te beso mil veces
oh superlativo!

Si como al antojo
se trasplanta un lirio
pudiera llevarlo
al juicio del libro,
junto con aquello
que hay en otro sitio
de *la mariposa*. (1)
¡sería divino!

(1) *La mariposa*, poesía de Salvador Rueda.

degame del libro
qui tachos, qui cortos,
q' raso, q' finchos,
qui toros, echo fier
; q' trova lino.

A basta de versos
y rufios; y rivos,
y tiene en casa
lovellanos 5.

Repitendo alegre
me quido a mi mismo
cual terca fono gajo;
conegido el libro
podra ser de quito,
abiertos, honrto.

Techo y finos.

Queda

Lo cambio el muchísimo
por un liamento
dele pero d'aver Kilo.

Y si de una carta
que hace tiempo hizo
y dió a *Los Madriles* (1)
sacara asimismo
lo de que me daba
preferente sitio
que a Shaw, que a Velarde,
Ferraris y Grilos, (2)
me hundiría el pecho
tal como lo digo
de alegre y ufano,
con medio ladrillo.
Yo no invento nada,
lo único que pido
es las perlas sueltas
prender en un hilo

La pasada noche,
medio adormecido,
soñé que pasaban
ante mí los líricos,
y yo alzaba en alto
su juicio así escrito
y decía lleno
de ardiente delirio:
rabien de coraje
y quédense bizcos.

(1) *Cartas a Salvaador Rueda*, por «Clarín». La carta primera —a ella se alude en estos versos— apareció en el semanario *Los Madriles*, núm. del 27 julio 1889.

(2) Escribe «Clarín» en la citada carta: «¡Y yo he dicho que usted era una esperanza de poeta! Pues ya ha habido quien viniera amonestándome: «Usted le da alas a Rueda....! ¡Eso es envenenar a un muchacho....! Valera alaba EL GUSANO DE LUZ; usted le dice al autor de ese gusano que es una esperanza de poeta, cuando no aventura qtro tanto de Velarde, Grilo, Ferrari, Shaw y otros....!»

Cuando me conteste
 dígame del libro
 qué tacho, qué corto,
 qué rayo, qué pincho,
 qué trova echo fuera
 y que trova limo.

Y basta de versos
 y ripios; yo vivo,
 y tiene su casa
 Jovellanos, 5.

Repitiendo alegre
 me quedo a mí mismo
 cual terco fonógrafo:
 «corregido el libro
 podrá ser de gusto,
 discreto, bonito».....

Fecho y firmo
 RUEDA

No cambio el muchísimo
 ni por un diamante
 del peso de un kilo.
 27-7-90.

Pasaron los meses—ocho largos meses—y el ofrecido prólogo no llegaba. Tenía Rueda sus versos camino de la imprenta cuando leyó en *La Correspondencia de España* una carta que don Leopoldo le dirigía: «Suponiendo que usted quiera copiar todo esto en calidad de prólogo *interino*, continúo ofreciéndole, si le conviene, un prólogo de verdad, largo y tendido, con mis ideas, expuestas con toda latitud, acerca del género que usted cultiva con tanto cariño. ¿Para cuándo le ofrezco eso? Para cuando se publique la segunda edición de su obra. Si no llega a tal prueba, será que el público no la apreció mucho, y en tal situación para nada necesita de prólogos más refinados».

Salvador Rueda utilizó esa carta como prólogo de *Cantos de la vendimia* (1).

(Debo el conocimiento y publicación de esta epístola a la Srta. María Cristina García-Alas, nieta de «Clarín»).

(1) *Cantos de la vendimia*. Madrid, 1891.

REVISTA DE REVISTAS

Cuadernos de Literatura. Tomo II n.º 5.—
Consejo Superior de Investigaciones Científi-
cas.—Septiembre-Octubre de 1947. Madrid.

Ocupa las primeras páginas de este número un estudio de Arturo Farinelli, recientemente fallecido, sobre la *Virtud de la tradición en los destinos hispánicos*. Plantea la cuestión de si la tradición del pueblo español será realmente un factor de bienestar y de civilización al que España debe ir perpetuamente vinculado. Afirma que la necesidad de una renovación y consolidación es cosa innegable; pero renegar del pasado, repudiar la tradición, el patrimonio recibido de los mayores, es algo insensato que repugna y hiere y ofende nuestra conciencia. Si en el presente no injertamos el pasado, la corriente de la vida va perdiendo impulso hasta que se remansa.

Cree inútil el derroche de energías intelectuales de Ortega Gasset, sus censuras y la adversión amarga a todas las tradiciones hispánicas y deplora su terco empeño de renovar a su España transformándola, condenando ásperamente todos sus períodos de desarrollo, que constituyen, según Ortega, la historia de una total y continua decadencia, de imaginarias grandezas, de conquistas vanas. No acierta Farinelli a imaginarse esa improvisada radical renovación.

Llamad embustera la historia que se os transmite, dice; gritad que todo fué

quimera y apariencia, ceguera e ignorancia, y aun admitido todo esto ¿creéis de buena fé que se podría asentar audazmente en el vacío los cimientos de la España ver dadera? Concluye afirmando que por muy radicales que sean las innovaciones concebidas y realizadas en el cuerpo y en el alma de la nueva España, habrá que reconocer en ella el cuerpo y el alma de la vieja España y tal vez la novedad mayor será ésta: la tradición.

Leonor de Miranda firma en Montevideo el segundo estudio, que lleva por título *De Lope a Calderón. Ética y estética en el teatro del siglo de oro*. Se sitúa ante la obra de Lope para considerar en ella su gracia natural, su sentimiento lírico, su impulso hacia una nueva forma, su subjetivismo a pesar de ser obra esencialmente objetiva ya que está tomada del pueblo y escrita para el pueblo, su naturalidad, su espontaneidad, su fe, su amor, etc. Pasa luego a los continuadores de Lope, especialmente a Tirso y Alarcón, analizando sus obras más significativas.

Hace consideraciones sobre la obra de Calderón, en el cual el drama lopesco se ha depurado y estilizado consiguiendo la obra maestra sobre el modelo de la exuberante producción de Lope. Imaginación y reflexión, inteligencia, idealismo, van estrechamente unidos en Calderón cuyo arte, idealizado en el sueño de la vida y en la vida como sueño, nos transporta a un plano estético de gran altura sobre un culteranismo exagerado y una ética singular.

Ricardo Gullón publica otro trabajo sobre *El misterioso William Faulkner*, novelista norteamericano de difícil lectura, cuyas obras requieren atención sostenida y sin prisas, para poder desentrañar el fondo de las historias narradas y cierta habilidad para seguir sin perderse el desarrollo de los caracteres y la exposición de la intriga.

Va señalando en qué consiste esta dificultad de las oscuras obras de Faulkner cuyo proceso podría formularse así: complicarlo todo hasta el límite, pero con la mayor sencillez. Libros oscuros y difíciles. La oscuridad proviene de mostrarnos la marea viva de los sentimientos cuando apenas puede dárselos tal nombre, cuando están formándose, todavía imprecisos, en los abismos del ser. La dificultad va implícita en lo insólito de los métodos escogidos por el novelista para resolver su problema en complicada técnica.

El mundo de las novelas de Faulkner es un mundo rebosante de angustia en un ambiente predominantemente rural, con aceptación de la fatalidad; ambiente denso, cargado, hosco, anubarrado y opaco.

Todas estas características las va extrayendo Gullón de diversas novelas que va analizando detalladamente para concluir su trabajo estudiando, con visión

clara, y como ejemplo, la novela de Faulkner «Luz de agosto», por parecerle la más madura lograda aunque la técnica no sea tan original audaz y desconcertante como en otras novelas del mismo autor.

El Dr. G. Blanco Soler se ocupa en otro trabajo de *La vida atormentada de Samuel Ros*, vida rodeada de todo cuanto tiende de modo natural a la felicidad, pero que ni por un instante sintió la plenitud de la dicha. Comenta con ameno, elegante y emocionado estilo la inquieta vida del Samuel estudiante a quien repugnaba saber leer porque con la enseñanza notaba que se suplantaba algo suyo, pero no el saber escribir porque la escritura era una fuerza de expresión que le servía para el tumulto de su alma. Luego la muerte de su padre dió la razón a sus maestros: en el mundo había dolor, pena, enfermedad, vejez y muerte. Después viene la vida con sus tíos en el campo; allí leyó mucho y descubrió en sus lecturas un mundo de desdichas, afanes, dolores y pecados y se hizo más preocupado, más díscolo. Se hace bachiller y se hace hombre. Luego su vocación de escritor que volcaría en las cuartillas el sentido doloroso que exhalaba su corazón. Vive en Madrid; nace el amor; la muerte se lleva a su amada. Llega la guerra; va a América y un día regresa transformado. Pero nuevamente la muerte se convierte en su obsesión hasta que se le presenta como una realidad en enero de 1945 dando fin a su atormentada vida.

La Aurora y el Ocaso en la novela del siglo XVII es el título del trabajo que firma José Simón Díaz. Estudia la salida y puesta del sol en la novela de esta época observando que los novelistas prestan al ocaso mucha menor atención que a la aurora. Presenta numerosos pasajes y descripciones relativas al tema y que nos demuestran la enorme riqueza de matices que, en una cuestión tan limitada, ofrecen los novelistas del siglo XVII.

Jaime Delgado se ocupa en su artículo de la *Vida y poemas de Pedro de Trejo*, poeta del Méjico colonial, cuya personalidad ha sido generalmente olvidada por los historiadores de la Literatura. Hace una breve biografía y pasa a estudiar la obra de este poeta, obra que se puede dividir en dos grupos: poesía sagrada y poesía profana. De estos dos aspectos es el más importante el religioso en cuya faceta poética se detiene Delgado para considerar luego el aspecto profano.

En la sección de «Notas» se publica una de Enrique Segura sobre *Eugenio de Castro*, poeta que tuvo su momento en el Parnaso lusitano contemporáneo y sobre cuya obra hace diversas consideraciones en torno a sus características.

José María Mohedano al escribir su nota titulada *Un poeta verdadero*, se refiere al P. Juan Bautista Beltrán, S. J., que ha publicado «*Arca de fé*», libro de poe-

mas. Comienza tratando sobre lo religioso en la poesía para analizar luego lo que encierran los poemas del P. Beltrán.

En la tercer nota Pablo Cabañas expone y analiza el último libro de Carmen Conde, «*Mujer sin Edén*», en el que la autora se aparta de su lírica habitual para entrar en otra que arranca de la Biblia, pero que en ocasiones roza motivaciones heterodoxas, como lamenta Cabañas.

La última nota, *Lo literario en la pintura andaluza*, de Diego Fernández Collado, se refiere a un grupo de pintores de Almería portadores de un arte que ha levantado, al parecer, resonancias en la vida artística de Madrid. Todos ellos tienen un denominador común: Jesús de Perceval.

Aparece también en este número la acostumbrada «Crónica» de movimiento literario, teatro, cinematografía y música y las secciones de crítica, bibliografía y noticiario.

Con este número de «Cuadernos de Literatura», se publican también los suplementos «Acanto», de antología literaria, números 9 y 10.

B. A. M.

Cuadernos de Literatura.—Tomo II, número 6.—Consejo Superior de Investigaciones Científicas.—Noviembre-diciembre de 1947, Madrid.

Ocupan las primeras páginas de este número un estudio de Narciso Alonso Cortés sobre *Un notable periodista satírico: José Estrañi*, que se distinguió en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX cultivando la sátira política. Fundó «El Mirlo», «La Murga», «El Hipócrita», «El Trueno Gordo», «Mefistófelis», etcétera, y colaboró en otros periódicos satíricos y festivos de la época realizando incansable y copiosa labor durante los sesenta años que estuvo entregado al periodismo.

José Luis Varela estudia la *Generación romántica española*, refiriéndose a los jóvenes que fueron apareciendo a en torno al año 1835, tales como Enrique Gil, Salas y Quiroga, Romero Larrañaga, Zorrilla, Bermúdez de Castro, Los Madrazo; generación romántica que va a pasar por dos períodos de clara distinción: período francés y europeizante (1835-38) y período nacional (1840), que es cuando esta generación alcanza su madurez con lo clásico español después de fracasar su primer impulso juvenil.

Pablo Cabañas escribe un trabajo titulado *En el primer centenario de la muerte de José Joaquín de Olmedo*, en el que se ocupa de este poeta ecuatoriano, uno de los mejores de la América hispana. Hace el estudio de su vida y pasa luego a analizar las características de su poesía, que presenta, lo mismo que su vida, distintas, nada consecuentes y a veces contrarias facetas.

María Rosa Alonso se ocupa de *La poetisa cubana Dulce María Loynaz*, poetisa romántica, melancólica, que tiene una vigorosa potencialidad lírica de alto valor espiritual. Cultiva también el poema en prosa con tal valor lírico que no se sabe donde termina la prosa y comienza el verso. Cierra el trabajo con una pequeña antología de esta poetisa.

J. López Prudencio escribe sobre *Fray Luis de León, Gabriel y Galán y Azorín*. Se refiere a ciertas afirmaciones hechas por Azorín sobre el paisaje de Gabriel y Galán y el de Fray Luis de León en las que opina que Gabriel y Galán no siente el campo directamente, no tiene una visión delicada y personal de él sino a través de otros poetas anteriores. El articulista no está de acuerdo y cree equivocadas tales afirmaciones.

Antonio Gallego Morell en su artículo *Baltasar Martínez Durán*, nos da noticia sobre este poeta granadino de la segunda mitad del siglo pasado y cuyo nombre se omite por la casi totalidad de los historiadores de la literatura. Estudia su vida y su obra poética, imitadora de Bécquer e influenciada por Heine y otros poetas alemanes.

Gabriel Espino escribe *En torno a la crítica literaria*, refiriéndose a las diversas modalidades críticas seguidas anteriormente y afirma que la crítica de hoy es constructiva y no solamente de pura negación.

De *El amor, la vida y la muerte en la poesía de Rainer María Rilke* se ocupa Enrique Sordo señalando la concepción que el poeta tenía sobre estos tres grandes problemas.

Enrique Segura Covarsí titula su trabajo: *José María Pemán: Retorno a la vida sencilla*. En él estudia la poesía de Pemán en «Las flores del bien» señalando sus principales características: elementos populares y clasicismo formal, elementos folklóricos y modernismo latente e intimidad.

Cierran este número las crónicas de movimiento, literario, cinematográfico y musical; crítica y bibliografía; y noticiario. Se adjuntan los suplementos «Acan-to», de antología literaria, números 11 y 12.

B. A. M.

Cuadernos Hispanoamericanos. Núm. 1.--
Madrid, enero-febrero 1948.

El Seminario de Problemas Hispanoamericanos ha comenzado la publicación de una nueva revista bajo la dirección de Pedro Laín Entralgo. Esta nueva revista se enfoca sobre temas de la cultura hispanoamericana.

El primer trabajo que se recoge en este número es de la prestigiosa firma de don Ramón Menéndez Pidal, quien se ocupa de *Alfonso X y las leyendas heroicas*. Dice que entre los muchos reyes cuya protección a las letras fué solo un frío acto de gobierno, sobresalen dos en el siglo XIII, casi coetáneos, que muestran en la protección un goce inteligente y una pasión personal: Federico II y Alfonso X.

Entra luego en el tema estudiando las fuentes poéticas de la «Estoria de España» o «Primera Crónica General». Alfonso X, incorpora ampliamente en la historia de la poesía épica; pero este sistema no era nuevo puesto que se aplicaba ya siglos atrás no solo en España sino también en otros países. Obedece pues a una tendencia eminentemente hispana de acercamiento de la poesía a la realidad, y por tanto acercamiento a la historia. El valor informativo de la «Estoria de España» no estriba, pues, únicamente en lo que se debe a sus fuentes propiamente historiográficas y el hecho de acoger las leyendas épicas realza en alto grado el valor de la historiografía medieval. Coloquemos pues, dice M. Pidal, como uno de los más grandes trabajos culturales acometidos por el Rey Sabio, el de haber salvado el caudal de la dispersa producción épica, de la cual los doctos no querían saber nada, y que, gracias a la intervención alfonsí, formó en lo sucesivo el más preciado tesoro de la tradición patria.

César E. Pico, en *Nuestro tiempo y la misión de las Españas*, después de estudiar el sentido del racionalismo y su crisis actual, las creencias sociales, las crisis sustantivas y las crisis accidentales y la situación de las Españas frente a la crisis mundial, afirma que solo la Verdad nos hace libres y que por eso España, eterna misionera apostólica, puede levantar enhiesto y señero, con el de la Fé divina asociada a los valores humanos fundamentales, el áureo estandarte de la genuina libertad.

La vida del hombre en la poesía de Quevedo es analizada por Laín Entralgo, a través de los textos del poeta, en un extenso trabajo. Quevedo tenía una plañidera concepción de la vida; siente también la incertidumbre, la fugitividad, la inconsistencia, la vanidad del vivir humano. Ante esta concepción sólo queda la evasión como recurso contra la congoja de vivir muriendo. Concluye afirmando que los versos de Quevedo son poesía, alta poesía, pero también vida, vida intensa

José Vasconcelos en su ensayo *Deber de Hispanoamerica* declara su idea acerca del iberoamericanismo contemporáneo y señala la misión de Iberoamérica en el mundo presente.

Florentino Pérez Embid expone las *Ideas actuales sobre estilo manuelino y mudéjarismo portugués*. Ilustran su artículo unas magníficas láminas, reproducción de los monumentos a que alude en el desarrollo del tema.

Carlos Martínez Rivas, en la sección de «Arte y poética» publica un *Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos*.

José María Valverde, al escribir *Horizonte hispánico de la poesía*, hace una presentación de nuestro momento histórico cultural, partiendo de la generación del 98, desde el punto de vista del horizonte y los recursos que proporciona a quien ahora nazca en él, iniciando su actividad, en especial en la poesía y señala la necesidad histórica de una confluencia de la poesía española con la hispanoamericana, hecho que también habrá de alcanzar a los otros campos de la cultura.

Angel Alvarez Miranda en *El retorno a la imagen* se ocupa del escultor español Enrique Pérez Comendador, reciente autor de las efigies de unos cuantos hombres egregios en la historia hispanoamericana, y acompañan a su trabajo unas reproducciones fotográficas de algunas de dichas creaciones escultóricas.

En la sección denominada «Asteriscos» se recogen los hechos más destacados del movimiento cultural hispánico, tales como asambleas cervantinas, cursos universitarios de verano para extranjeros, etc.

Por último la sección «Brújula para leer» está dedicada a la crítica bibliográfica.

Esta nueva revista de destacado interés y acertada dirección ofrece una presentación muy cuidada.

B. A. M.

Finisterre.—Tomo I, Fascículo 2.—Madrid
febrero 1948.

El primer trabajo de este número correspondiente a febrero es el titulado *Sobre la pobreza*, de Hilaire Belloc. Define la pobreza como aquel estado en el cual se encuentra el hombre en perpetua ansiedad por su futuro y el de los suyos, incapaz de continuar la vida al mismo nivel al que está acostumbrado, inclinado a un tiempo al servilismo y a la agria rebelión, y tendiendo inexorablemente hacia la desesperación. De esta definición deduce cuantos son los bienes que se des-

prenden de la pobreza y que son los siguientes: la generosidad que infunde al hombre, le libera de ilusiones, libra de determinadas necesidades excepcionales que obsesionan a los ricos, la pereza se hace imposible, no se alimenta el orgullo, ennoblece al hombre, le inclina a apreciar la realidad y la prepara cuidadosamente para el más allá.

Angel González Palencia escribe unos «*Rasgos del Romancero General*» destacando las muy diversas clases de romances que en él se recogen y agradeciendo al Consejo Superior de Investigaciones Científicas la publicación de este libro curioso e interesante, que era raro ya.

Alfonso García Valdecasas se ocupa de *Menéndez Pelayo y el problema de la cultura española*. Menéndez Pelayo se levantó contra la incompreensión y el desprecio a sí mismos de los que se preguntaban qué es lo que se debía a España en diez siglos dentro del mundo del espíritu. Rompió una lanza por la ciencia española y su victoria fué rotunda. La altura de España en todos los campos de la cultura no fué nunca poca. Sin embargo se suele aceptar casi unánimemente que en la edad de oro de la cultura española la zona de las ciencias naturales y físicomatemáticas está muy por bajo de otras grandes naciones europeas.

Este problema de la cultura española preocupó toda la vida de M. Pelayo y otros muchos autores sin que el tiempo ni los esfuerzos realizados hasta ahora hayan resuelto totalmente el problema.

Bajo el título de *En mi origen viviente* se recogen unos poemas de Leopoldo Panero. *Los ecos del bosque*, que también figura en este número, es una narración de Stefan Zeromski.

Antonio Marichalar en *El poeta y la Escritura* hace unas breves consideraciones sobre Paul Clodel que leyendo los libros sagrados se anega en ellos buscando no sólo la Escritura, sino el Escritor.

Alfonso Candau en *Octavio Nicolás Derisi y el florecimiento del tomismo en la Argentina*, señala el auge actual del tomismo en la República Argentina principalmente por la obra del Presbítero Derisi, cuyos estudios sobre la filosofía cristiana son recomendados por Gilson como fuente de información sobre la historia contemporánea de dicho tema.

En *Barroco y racionalismo*, José Antonio Maravall comienza diciendo que es muy frecuente que la historia del Arte preste sus categorías y sus leyes a las demás ramas de la historia de la cultura, como ocurre con el concepto «barroco» que hoy se aplica a una época con referencia a todo lo que en ella sucede: arte, literatura, política, etc. Pero una ampliación del concepto es peligrosa porque puede llegar a perder su precisión. Esto es lo que está pasando hoy con la épo-

ca del barroco de nuestro siglo XVII. Ese siglo, afirma, es no menos la época del racionalismo. Por ello en toda investigación de nuestro barroco hay que tener en cuenta en primer lugar que el barroco fenómeno universal, pero acentuadamente español, se produce en España después de un Renacimiento espléndido más tradicional que en otras partes, y en segundo lugar que aparece después del siglo XVI en el que se da una interesante y ancha veta de prerracionalismo. El propósito de este artículo es llamar la atención sobre lo curiosa que sería una investigación acerca de cómo nace de esas fuentes el XVII barroco y ver si hay un corte total de uno a otro tiempo y qué relación media entre las dos direcciones espirituales que se dan en el XVII europeo.

Enrique Moreno Baez se ocupa de *La poesía de Juan Ramón Jiménez*. Señala la dificultad de estudiar hoy la poesía de Juan Ramón puesto que es un poeta anheloso de perfección y su obra se ve sometida a continuas revisiones con lo que sus poemas llegan a ser una cosa viva que evoluciona con el poeta. Pero no toda su obra se encuentra en el mismo grado de madurez ni de perfección. Solo considera maduros los poemas de la «Segunda Antología» y los publicados en libro desde el año 15 hasta hoy; todo lo demás es para él materia prima, poesía en estado de naturaleza.

La característica de su madurez, junto con el anhelo de lo perfecto, es el culto por lo esencial que alcanza cualidades metafísicas poco frecuentes en España. En cambio en la primera parte domina el sentimentalismo. Hay una sola cualidad constante a lo largo de sus obras que es un sensualismo fino que se manifiesta en el sentido de los colores, de la música, de la luz y el gusto por lo muelle, por lo fluyente y acariciador. Esta sensibilidad de Juan Ramón se manifiesta con más vigor en el terreno de lo visual por su espíritu andaluz especialmente dotado para lo pictórico. Pero este andalucismo es sólo en cuanto al espíritu; en cuanto a sus resultados, es enteramente universal.

La primera época de Juan Ramón Jiménez tiene su entronque en los simbolistas y en Bécquer conservando la entonación y el eco de la poesía andaluza más honda. Época de sencillez, sentimentalismo, paisajes dinámicos y calidad musical.

Al principio de la segunda época la luz inunda el alma del poeta y con ella se vuelve al exterior sobre el paisaje amplio frente al cual el poeta se alza en la plenitud de sí mismo. Pero en lugar de diluirse en el paisaje como hacía en la primera época, trata ahora de asimilarlos y dominarlos. Se enriquece su estilo al superponer metáfora a metáfora.

Viene luego un período de vacilación en el que el poeta ensaya los estilos

más diversos sin persistir en ninguno de ellos; es época de tanteos. Serenidad, realismo, evocación, son las cualidades de este período hasta que llega un momento en que el poeta no se interesa por lo real sino que aspira a una poesía desmaterializada, ingrátida, fruto de sus experiencias en lo intelectual. En esta época es cuando Juan Ramón alcanza el máximo de originalidad, dentro de una atmósfera luminosa hasta la saturación; desaparecen los colores y sólo queda la luz.

Los escasos poemas publicados en los últimos 25 años dan indicio de una nueva modalidad con fusión de la riqueza plástica y verbal de la segunda época con las finuras de concepto y las transparencias de la tercera.

En su artículo Moreno Baez nos hace ver como Juan Ramón Jiménez ha ido desarrollando su personalidad poética de modo tan armonioso como consciente.

En las «Nótuas» se trata sobre *María de Maeztu y la verdad*, sobre *La palabra emancipada*, sobre la edición de la «Suma Teológica» de la Biblioteca de Autores cristianos y sobre *Dámaso Alonso en la Academia*.

Finisterre.—Tomo I, Fascículo, 3.—Madrid, marzo 1948.

Abre este número un artículo de Dámaso Alonso sobre *Una generación poética (1920-1936)* en el que pretende señalar lo que entre los jóvenes de dicha generación había de común, sin olvidar lo mucho que les distingue. Nota en primer lugar que es una generación que no se alza contra nada y que no tiene tampoco un vínculo político. Tampoco literariamente se rompía con nada, ni se protestaba de nada. No hay tampoco caudillaje ni una comunidad de técnica o de inspiración. Pero afirma que en los escritores de esta generación se daban las condiciones mínimas de lo que entiende por generación: coetaneidad, compañerismo, intercambio, reacción similar ante excitantes externos. Juan Ramón Jiménez, Alberti, García Lorca, Cernuda, Gerardo Diego, Aleixandre, Salinas, Guillén, etc., desfilan ante nosotros en los emotivos recuerdos que Dámaso Alonso, expone en este artículo sobre aquella generación.

El ilustre filósofo católico Gerald B. Phelan después de una larga conversación con Maritain acerca de la *Justicia y amistad*, estudia en un artículo estos dos conceptos básicos que el hombre moderno ha olvidado o falseado tan completamente que se hace imposible reconocerlos. Expone las ideas de Sócrates

Platón, Aristóteles, Santo Tomás, Gilson, etc., sobre el particular y termina recapitulando en doce puntos la concepción cristiana de las relaciones entre la justicia y la amistad en la vida social.

■ García Nieto publica unas composiciones poéticas bajo el título de *Tregua*.

■ J. A. de Zunzunegui firma una original vida de las angulas, en forma dialogada y humorística, titulada *Aquella última angula*.

■ Manuel Cardenal en un artículo *Sobre la Insula Barataria* hace la afirmación de que el nombre de la ínsula se le ocurrió a Cervantes ante todo como derivación del viejo vocablo «barato» y sus derivados «baratar, «baratería». No desecha sin embargo la hipótesis de que se asociase a la imaginación de Cervantes algún lugar llamado Baratario o Barataria. Existe la Bahía Barrataria o Barataria en el golfo de México y no sólo la bahía sino la isla. ¿Existiría ya este nombre antes de Cervantes? El articulista no puede contestar a esta pregunta.

■ En *La civilización, el pecado y nosotros*. Angel Alvarez de Miranda se ocupa del tema más obsesivo de nuestro tiempo, el de la crisis de la civilización actual señalando que éste es el trance oportuno para percibir la civilización como cosa simplemente percedera o para sentirla como entidad concretamente empecetada.

Manuel de Quintana en *El Padre Feijóo y el toro de San Marcos* indica la posición de Feijóo frente a la rara ceremonia extremeña del culto a San Marcos Evangelista.

El *Panorama de la literatura femenina actual* es expuesto por Eugenia Serrano en un artículo dividido en cuatro partes: erudición y crítica; novela, narración, cuentos; poesía; y teatro. Señala los nombres más destacados en cada una de estas ramas de las letras.

Las «Nótulas» se ocupan del *Segundo renacimiento español de la novela*, que comenzó a tener cuerpo después de nuestra guerra con Agustí, Arbó, Cela, Laforet, Soler, Zunzunegui, etc.; de «*Los Borrachos*» de Velázquez, condenados por Ortega como una burla de la mitología; de *Don Quijote otra vez*, es decir, del centenario de Cervantes; y de *La poesía, en paz*, del nuevo signo que ha crecido sobre la vida poética española: la tranquilidad frente a las oposiciones y partidismos poéticos.

Finisterre.—Tomo I. Fascículo 4.—Madrid, abril 1948.

Las primeras páginas de este número las ocupa un artículo de Angel Valbuena Prat titulado *En el centenario de Tirso de Molina*, y en el que trata de destacar diversos aspectos del Teatro sacro de Tirso. Después de clasificar el teatro religioso de Tirso de Molina en autos sacramentales, dramas teológicos, comedias bíblicas, comedias de santos y comedias religioso legendarias, analiza cada uno de estos grupos y las principales obras en ellos comprendidas destacando como uno de los más personales y no suficientemente valorizado el grupo de las comedias bíblicas.

En la historia del teatro hay para mi, dice Valbuena, tres momentos capitales y diversos del drama bíblico: la tragedia pensada y emotiva con un marco preciso en el sentido histórico, en Racine; el grupo de asuntos del Antiguo Testamento interpretados por su esencia doctrinal y simbólica, de Calderón; y el sector en que destaca lo humano y realista de estas comedias de Tirso.

En las comedias de santos y religioso-legendarias la riqueza psicológica corre parejas con una fusión del mundo real y el espiritual, típica de nuestra cultura y hermana de obras famosas de la pintura devota o la escultura policromada. Señala Valbuena la trilogía de «Santa Juana» como la obra más bella, rica, abundante y sugestiva de todo el teatro sacro de Tirso prescindiendo de la cuestión de atribución del «Condenado», y afirma que, por esa triple fusión de elementos de costumbrismo y devoción, merecería ya Tirso un puesto destacado en nuestro teatro sagrado y con una extraordinaria originalidad.

Con todas estas referencias Valbuena da muestras de las ricas posibilidades del teatro de Tirso aun en un sector poco conocido.

Antón G. Pegis estudia la verdadera evolución del pensamiento de Gilson en su artículo *Gilson, la verdad y la historia*.

José María Valverde publica un extenso *Primer poema de amor* y Ledesma Miranda un relato titulado *Sixto y sexto, sucesivamente*.

En *Vitoria y Suárez y nosotros*, Luis Legaz trata de ver si en el pensamiento de estos filósofos pudiera encontrarse un mensaje válido para nuestro tiempo.

Juan Antonio de Zunzunegui al escribir *En torno a un gran acuarelista literario* se refiere a Pedro de Répide, especialmente en su novelita «Del Rastro a Maravillas», que es su más alquitarada y deliciosa estampa de costumbrismo madrileño.

Juan Antonio Tamayo se ocupa de unas estrofas de Sem Tob en las que se

relacionan *La Rosa* y *el Judío* de una forma no superada por tantos escritores como lo han intentado.

Manuel García Pelayo en una nota titulada 1848 destaca esta fecha decisiva en la que la revolución social se extiende a los principales estados europeos excepto a España donde llega con veinte años de retraso.

Las «Nótulas» tratan sobre *Los poetas en la Academia*, sobre las *Cerámicas de Alcora en el Salón de Exposiciones de la «Revista de Occidente»*, sobre el nombramiento del *Nuevo Director de la Biblioteca Nacional*, Morales Oliver; sobre la exposición de *Pintura superrealista española en Nueva York*, sobre *Una nueva biblioteca*, la «Biblioteca del pensamiento actual»; y *Cansancio de la libertad*, breve glosa del libro de Kravchenco, «Yo escogí la libertad».

•
B. A. M.

Revista bibliográfica y documental.—Tomo I. Fascículos 3.^o y 4.^o. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Nicolás Antonio» de Bibliografía.

En su número doble 3-4 (julio-diciembre de 1947) ofrece esta revista—«Archivo general de erudición hispánica»—el siguiente interesante sumario: *Estudios*: «Juan Ginés de Sepúlveda. Estudio bibliográfico», por Angel Losada. «La Biblioteca, el Archivo y la Cátedra de Historia Literaria de los estudios de San Isidro, de Madrid», por José Simón Díaz. «Datos para la historia de un cuento. Una nota sobre el Doctor Carlos García», por Alfredo Carballo Picazo (1).

Varia: «El poeta e impresor del siglo XVII Baltasar de Bolibar», por Antonio Gallego Morell. «Ex-libris y ex-libristas», por F. Esteve Botey. «La Biblioteca

(1) En este artículo aparece relacionado el escritor asturiano don Francisco Bernardo de Quirós. Su «entremés de ir por lana y volver trasquilado» (recogido en *Obras de don Francisco Bernardo de Quirós... y Aventuras de don Fruela*. Madrid, 1656), utiliza el mismo tema y conserva el espíritu del «fabliau» medieval estudiado por C. P.

Anota éste dos imitaciones del entremés de Quirós: 1.^a «La burla del ropero», entremés publicado por Francisco de Avellaneda; 2.^a «La burla del ropero», entremés anónimo de letra del siglo XVIII, que se guarda en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional.

Apostólica Vaticana», por Carlo Consiglio. «Librería del notario Guillermo de Mallorca (1408)», por Luis Batlle Prats. «Las primeras consultas en el Archivo de Simancas», por María Victoria González Mateos. «Una curiosa ley del siglo XVIII contra los apuntes estudiantiles», por Isidoro Escagües Javierre.

Critica bibliográfica. Crónica: «Exposición de libros mejicanos», por M. López Serrano. «Exposición del Libro Español de Arquitectura», por María Victoria González Mateos.

Acompañan a este número dos suplementos: 1, Matilde López Serrano, *In-cunables españoles*, «*Obsidionis Rhodie descriptio*», de Guillermo Caoursin, 2, José Simón Díaz, *Aportación documental para la erudición española. Documentos para la Historia de la Literatura Española*, (tercera serie). Asimismo, once láminas que continúan y enriquecen las colecciones de Autógrafos notables; Obras tipográficas artísticas o interesantes; Encuadernaciones importantes; Retratos de bibliógrafos, bibliófilos y artistas del libro famoso; Antología paleográfica; Reproducción de códices y manuscritos miniados.

J. M.^a M. C.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

CARMELO BONET.—**Apuntaciones sobre el arte de juzgar.**—Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1946.—156 págs.

La difícil disciplina—o arte, como dice Bonet—de la crítica cuenta con pocas publicaciones generales. Por ello cuando un autor nos ofrece alguna obra que gire de una u otra manera en torno a la crítica literaria siempre se acoge con satisfacción. Así nos ha ocurrido con este libro de Carmelo Bonet que recientemente una editora argentina ha presentado en los escaparates de nuestras librerías.

Las *Apuntaciones* de Bonet son un interesante estudio comparativo de los diversos tipos de la crítica literaria y las diferentes soluciones que se deducen de las palabras de los grandes maestros, deteniéndose principalmente en los autores franceses.

Hace primeramente un recorrido a través de la crítica hasta el siglo XIX, crítica dogmático-hedonista que reposaba sobre un fundamento común: el placer y el dogma. Aristóteles, Horacio, Cicerón, Quintiliano, Tácito representan los vislumbres de la crítica literaria en la época clásica. En España, Santillana, con su *Carta-Proemio*, y las polémicas del teatro en la Edad de Oro son también destellos de crítica. En Francia, después de Rabelais y Montaigne, la crítica toma cuerpo con Corneille, Racine y Molière para llegar después a la autoridad indiscuti-

ble de Boileau. Toda esta crítica hasta el XIX está fundada en el gusto imbuído de los dogmas.

Después de estas consideraciones sobre la crítica dogmático-hedonista, sigue Madame de Staël y la crítica comprensiva que aparece en el siglo XIX con dos fines principales: explicar la obra y enjuiciarla; Sainte-Beuve y la crítica biográfica que explica la obra por la vida de su autor; Taine y la crítica determinista iniciada por Mdme. de Staël, en la que la valoración estética es asunto secundario puesto que la misión central es explicar la obra por la filosofía del arte; Brunetière y la crítica evolucionista que explica y ayuda a clasificar objetivamente; y la crítica impresionista, una de las manifestaciones del egotismo literario, crítica de fundamento inestable pues nada hay que mude tanto como las impresiones.

Concluye Bonet su ensayo con un esquema para un análisis crítico con el cual procura guiar al inexperto en sus primeros escauceos críticos orientándole en la autopsia de la obra literaria en el doble examen: el de la crítica interna (fondo) y el de la crítica externa (forma).

Todos los diversos tipos y escuelas de crítica son expuestos, analizados, comparados y criticados por Bonet con amenidad e inteligencia de tal manera que su libro se lee sin ningún esfuerzo y hasta con verdadero placer. Y como, de la discusión sale la luz es indudable que el libro que recensionamos, al contrastar puntos de vista tan opuestos como los de los diversos tipos de crítica, despedirá su rayo de luz que sirva de guía para enfrentarse con el problema—difícil problema—de la crítica literaria.

Nos encontramos pues ante un estudio breve, pero de gran interés, inteligente, ameno, orientador y práctico. Una acertada síntesis histórica de la crítica literaria.

BAUDILIO ARCE MONZON

OTTO JESPERSEN.—**Humanidad, nación, individuo, desde el punto de vista lingüístico.**—Traducción de Fernando Vela.—Revista de Occidente Argentina.—Buenos Aires, 1947.
—282 págs.

Jespersen es ya desde hace tiempo conocido en el campo de la investigación lingüística. Después de varios estudios sobre gramática inglesa, escandinava y alemana, se enfrentó con los grandes problemas de la filosofía del lenguaje y fru-

to de sus especulaciones fueron numerosas obras consultadas y citadas por los filólogos profesionales de los últimos años. He aquí algunos títulos: *A modern English Grammar*; *Growth and Structure of the English Language*, *Specimens of syntactic formulas*; *A preliminary account*; *The system of grammar*, *Language, its nature, development and origin*, *Progress in Language*, etc.

Las obras de Jespersen no son, pues, nuevas para los lingüistas; pero sí lo es para nuestro público la traducción española del libro que es objeto de esta reseña.

Muy importantes y sugestivas son las cuestiones que en él se tratan. Todas ellas giran en torno al lenguaje en relación con la humanidad, con la nación y con el individuo porque «cada uno de nosotros—dice Jespersen—es, ante todo, un hombre, en segundo lugar está troquelado por una cierta nación y en tercero que es frente a sus compatriotas, él mismo. Esta es la complicada maraña que hemos de desenredar en lo que atañe al lenguaje y a la actividad lingüística».

Abre la obra un capítulo dedicado al viejo problema del lenguaje y la lengua en el que se exponen y analizan las diversas teorías sostenidas por de Saussure, Bally, Palmer, Delacroix, et.

Pasa después a estudiar la influencia del individuo en las modificaciones del lenguaje y la participación que tiene el locutor individual en la alteración de sonidos, afirmando, que en teoría un individuo debió ser el primero en emplear una expresión nueva y por tanto es su creador, pero que los demás que la emplean no lo hacen por haberla oído de él, sino porque estaba completamente a mano como propiedad de todo el pueblo, que es quien la crea y la sanciona.

Dedica dos amplios capítulos a analizar las dos tendencias opuestas que coexisten en el lenguaje: una hacia la división y otra hacia la unificación. Jespersen opina que la segunda es la más fuerte como lo demuestra el hecho de que las lenguas «standard» han barrido o están barriendo los dialectos locales con la intervención de múltiples factores: las unificaciones políticas, las comunicaciones, la prensa, radio, etc.

Se ocupa también en esta obra de los criterios de corrección del lenguaje, del buen lenguaje y el lenguaje correcto, llegando a la conclusión de que el mejor lenguaje es aquel que en cada punto es más fácil al mayor número posible de seres humanos.

Estudia así mismo la estratificación del lenguaje en el que ha dejado su huella la estratificación social de un país, y el «slang» o conjunto de frases, giros y formas lexicográficas que constituyen el lenguaje especial de cierta clase de gente, señalando las causas de su nacimiento y la frescura muchachil, innovadora, y humorística de este tipo de lenguaje.

Y después de tratar del misticismo del lenguaje y de algunas excentricidades del mismo, termina su obra destacando y sacando en conclusión de todo lo expuesto, que en el mundo del lenguaje tras la infinita variedad a la que debemos

la existencia de millares de lenguas mutuamente ininteligibles, hay todavía algo común a todos, algo que pertenece a toda la humanidad, idéntico donde quiera y que la labor de la ciencia es recoger los hechos singulares y combinarlos en grandes conjuntos con objeto de descubrir leyes generales. Con estas afirmaciones Jespersen nos demuestra la posibilidad de la Gramática General frente a la opinión contraria de numerosos lingüistas de principios de siglo.

No sería oportuno tratar de valorar en este breve comentario esta obra de Jespersen cuando—como todas las suyas—es ya de mérito reconocido en la ciencia del lenguaje. Podemos congratularnos de disponer desde ahora de una cuidada traducción española que permitirá la fácil consulta de dicha obra por los estudiosos.

BAUDILIO ARCE MONZON

LIZON, ADOLFO. «**Saulo, el leproso**». Novela. Madrid, 1947. (Artes Gráficas Arges). 235 páginas + 1 h. índice.

«Esta novela es un fracaso, pero los viriles deben saber aceptar las derrotas», palabras que Adolfo Lizón coloca en la primera página de «Saulo, el leproso», novela editada por Afrodisio Aguado. Intentaré explicar su significado en relación con la obra a la que sirven de encabezamiento.

Dos antecedentes señalo a «Saulo, el leproso»: «Cuentos de la mala uva», publicados por Galo Sáez en 1944, y «Llanto en la tarde», cuento aparecido en el número 28 de «Fantasía» y del cual Fontil y sus leprosos eran tema. El dolor desesperado del leproso hiende el duro caparazón de acre ironía con que Lizón se envuelve y permite la fluencia de una soterrada vena de cordial ternura desbordada al contemplar la humana miseria de la lepra. Ambas notas: ironía para hablar de los hombres, ternura para emocionarnos con la descripción del sufrimiento, se funden aquí en síntesis armónica, y con los caracteres más notorios de la novela. En la página 11 (Saulo habla con Ana María y contesta a la pregunta de ésta «si no tiene miedo a los leprosos»): «...presiento que Fontil no será muy agradable. Pero busco la sorpresa, y a lo mejor resultan unos días de liberación para el cansado que piensa que esos leprosos son preferibles a los otros». Porque a Saulo—Lizón importa escapar de su propia angustia—«ser joven en el mundo de hoy equivale a vivir sin felicidad en el presente ni esperanza en el futuro»—reflejada en las vidas—drama y comedia—de sus contemporáneos. La referencia a la actitud del novelista, lo autobiográfico, se manifiesta con

nitidez. A este respecto me interesa señalar un largo párrafo de la página 14. Un tropiezo en el camino, vacilación y «restablecido el equilibrio, ató el hilo de su pensar: En la mujer, el capricho es mucho. Cada uno se lleva la lengua adonde le pica el diente, dice el refrán italiano. Y Saulo llevó amargamente su pensamiento adonde le picaba. Hoy la felicidad conyugal depende también del capricho... El dinero, el éxito, la juventud y no la inteligencia es lo que enamora a las mujeres. Creo que ninguna de las que conozco recordó jamás a solas alguna idea mía...» Sería interesante reproducir entero el párrafo para conocer el pensamiento de Lizón frente a lo femenino, pero con esto basta a lo que deseo ejemplificar. En el relato se introduce una reflexión y ésta aparece expuesta en tercera persona, referida a los pensamientos de Saulo. Pero la identidad Saulo-Lizón queda patente con este artificio técnico (o con esta—¿inconsciencia?—en el cambio de plano protagonista-escritor que supone la ilógica trasposición de las personas gramaticales, el cambio de la persona El, con la que vamos conociendo las reflexiones de Saulo, por la persona Yo en la frase que recoge una vivencia del propio Lizón. Este paso levisimo, casi imperceptible, que no se subraya con intencionalidades y que aparece aislado a lo largo de las doscientas y pico páginas, es un indicador de la total confusión de los elementos vividos con los imaginados en el instante creador.

He insistido en apreciar la identificación de Adolfo Lizón con su personaje porque me interesan varios extremos de la ideología de éste. Sus apreciaciones y comentarios sobre motivos de la actualidad española son valientes y no carecen de concisa dureza. No temo equivocarme al afirmar que es Lizón el primero después de 1936 que se atreve, desde una obra literaria, a manifestar el disgusto de la juventud ante la actual España. Con ello recoge un denso sentimiento popular (ejemplo las páginas 24-28) y también la desilusión de los jóvenes que hicieron la guerra o nacieron en ella. Aquí, en los instantes en que estas consideraciones constituyen el centro narrativo, una saliva casi mineral priva a Lizón de toda sensibilidad y, protegiéndole de engañosos sabores, le permite aguzar la navaja de su ironía, en ocasiones gruesa, pero siempre saludable y justiciera. Esta amargura de España, este amor a lo que no gusta, tiene exacta matización dilatándose en dos dimensiones: vertical y horizontal, frente al pueblo y frente a quienes no ejercen en el pueblo su exigente jerarquía ejemplar: Cuando increpa la desidia de las clases populares o cuando desprecia a Verónica.

La guerra española tiene ecos en «Saulo, el leproso». Atisbamos la grandeza, de la lucha y la diferenciación de las generaciones españolas a través del repugnante Xavierito, ejemplo tópico de revolucionarios «soi-disant», de auténticos arrivistas y en quien Lizón encarna a toda la fauna que torció el claro sentido revolucionario del Alzamiento Nacional.

Una mujer álzase sobre los otros personajes con su lejanía llena de dolor,

Porque sólo el dolor confiere pureza y valor a las almas y Silvia ha entregado su vida a los leprosos para poder salvarse de sí misma y de los hombres. Ella es, en Fontil, la única que logra ser querida por la infrahumanidad que habita la leprosería.

Fontil. Con los capítulos que a Fontil se refieren podría Lizón construir su novela. Pero ha querido entregarnos y no una solanesca pintura. Porque a Solana recuerda la descripción del teatro de los leprosos. Todo el acre vaho de la carroña y la miseria psíquica que Fontil aísla con sus tapias, emerge con tintas precisas, desgarradores colores. Un mundo distante y próximo al nuestro, un mundo de hombres en desintegración; que fueron hombres y mujeres, fuertes y bellos, y que ahora ya no lo son, aunque conserven hábitos y recuerdos. Al hablarnos de los leprosos, Lizón consigue sus mayores éxitos de escritor.

He dicho escritor y no he escrito novelista. La tectónica de la novela presenta algunos fallos, resquicios por donde se introducen episodios que distraen de la acción esencial. Aventuras y desventuras de Saulo que no dejan en él una huella psíquica que las justifique. Así las páginas dedicadas a «Flor Sombría», que podrían justificarse si ella fuese el agente inoculador de la lepra a Saulo.

El final dramático de la novela es un gran acierto. He querido ver en el contagio de Saulo la más grande ironía. Saulo se acerca a Fontil en busca de emociones, a divertirse de la diaria estupidez humana, a perder en paz unos días rescatados al tráfigo cotidiano. Sin intención de transcendencia. Y esos días se convierten, súbitamente, en la gran tragedia de su vida. Cuando Verónica y sus amigos comenzaban a infectarle el alma, Saulo encuentra que la piel se le ha hecho insensible. Y vuelve a Fontil, y a Silvia. Pero ya ni Gabrielillo—¡qué magnífica figura de chiquillo!—logra devolverle la vida, que entrega al mar.

Saulo es una continua lucha entre el bien conocido y el mal tentador. Ya el autor ha visto a su criatura en el continuo combate. En la página 12, rehuendo la presentación directa, le compara a los personajes de Gide, mitad cerdo, mitad ángel. Cuando se exalta, logra desasirse de lo inmediato y vuela hacia el renunciamiento y la perfección. Pero con facilidad la carne, casi exclusivamente la carne, detienen el vuelo y Saulo queda vencido, «odiándose a sí mismo».

El lenguaje es directo y descarnado. En ocasiones afloran asociaciones subconscientes de gran expresividad, aunque lógicamente no sean comprensibles.

Ana María es una «esbelta rubia de piel trigueña y *suculentas* formas», sirva este ejemplo para dispensarme de prolongar esta nota. En ocasiones, son introducidas expresiones plebeyas o palabras que tienen significación equívoca. Cuando utiliza estos elementos opera modificaciones en ellos buscando la desviación que evite el escándalo de posibles lectores. De una picante copla popular nos da esta versión:

.....qué polvo tiene el molino,
qué..... color la molinera!

Es el mismo Saulo, que no puede abandonar ese lastre gozoso de su propia tentación. Porque todas las cosas deben perfeccionarse, porque todo es una constante lucha, Saulo combate contra su ángel y ve la escala hacia el cielo. Hacia ese cielo apunta Lizón. De ello son muestra las palabras que recogíamos al principio de esta recensión. Un imperativo de voluntad anima todas las páginas de la novela, es su motor, el impulso, el medio y el fin. Aunque esa voluntad quede frustrada, aunque fracase el propósito. Fracaso que es inevitable, que se origina porque desde el principio la voluntad conoce su insuficiencia. De tal conocimiento nace un desolador pesimismo, una desesperanza amarga. Los hombres poco pueden y la civilización no es un valor capaz de modificar su naturaleza. Por eso Saulo se suicida. Había olvidado que en Fontil el P. Director dijera: «Sólo hay un remedio: Dios. Su mano es la caridad cristiana». Y Saulo muere abrazado a la barca de su ironía, inservible para navegar en el mar de los hombres.

J. A. F. C.

ANTONIO GALLEGO MORELL: «**Pedro Soto de Rojas**». Granada, 1948. 158 páginas, 3 hojas, 4 láminas.

Antonio Gallego Morell eligió como tema para su memoria doctoral—calificada de Sobresaliente y meses después honrada con Premio Extraordinario—la vida y la poesía de Pedro Soto de Rojas. El Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada—en cuya Facultad de Filosofía y Letras explica G. M.—la publica ahora, iniciando así en la colección de Anejos de su Boletín la serie de Tesis Doctorales.

S. de R., «Estamos ante un poeta que comienza a interesar sólo por la mirada de otro poeta: el interés por S. es obra de unas palabras fervorosas de García Lorca, aun después de estas palabras, S. seguía olvidado, desconocido.»

La paciente búsqueda efectuada por G. M. en diversos archivos dió como resultado el hallazgo de la partida de bautismo del poeta. P. S. de R., hijo de Martín de Rojas y de Ana de Soto, nació en Granada y fué bautizado el día 10 de enero de 1584.

Nada seguro sabemos de los primeros años de su vida. Cursó Humanidades, Cánones y Teología en la Universidad de Granada, recibiendo en ella el título de bachiller en Cánones el día 27 de septiembre de 1610.

¿Cuándo inicia su actividad literaria? La primera composición que ve la luz

con su nombre data de 1608: es un soneto, inserto entre los elogios a un libro de Luis Vélez de Guevara. Asiste en 1610 a la justa poética que, convocada por los jesuitas, se celebra en Sevilla en honor de San Ignacio, certamen en el que triunfó Juan de Jáuregui.

Viene S. a la Corte. Amista con los más destacados escritores, acude a las tertulias literarias y a las academias. En la Academia Selvaje tuvo por nombre *E Ardiente*, para ella escribió un *Discurso sobre la Poética* (1).

Conoce también a los políticos influyentes. El 7 de marzo de 1616 se le hizo merced de una canongía vacante en la Iglesia Colegial del Salvador, Granada; tomó posesión el 29 de marzo.

A partir de este momento la vida de S. cambia radicalmente. Vive en Granada; viaja a Madrid en el desempeño de alguna comisión del Cabildo Colegial. En las reuniones de éste, más de una vez alterca con sus compañeros.

Decidido a afincar definitivamente en Granada se construye un carmen sobre unos solares de casas de moriscos en el Albaicín: «una de las quintas de mayor ingenio, sutileza y artificio deste parayso español», según Henríquez de Jorquera en sus *Anales de Granada*. Desde 1632 la habita el poeta. Vida retirada la suya; algo escribe y edita.

En Granada, en su carmen, el día 4 de febrero de 1658 fallece P. S. de R.

Publicó S. de R.—aparte poesías aisladas en libros de otros autores—las siguientes obras poéticas (2): *Desengaño de amor en rimas*. Madrid, 1623. 208 composiciones: sonetos, madrigales, canciones, estancias, elegías y églogas, integran el *Desengaño*.—*Los rayos del Faetón* (3). Barcelona, 1639. Poema en octavas, dividido en ocho rayos.—*Paraiso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* con los *Fragmentos de Adonis*. Granada, 1652 (en casa de Baltasar de Bolívar (4)). Es la más famosa y discutida de sus obras.

En una breve *Introducción al estudio de su poesía*, analiza G. M. la personalidad poética de S. Con razón afirma que «Góngora ha partido en dos mitades la obra de sus seguidores: esta es la razón de la división que adopto para el estudio de

(1) Este *Discurso* ha sido publicado por el Sr. Balbín Lucas en *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, 1944, (T. II, pág. 91).

(2) G. M. tiene preparada la edición de las *Obras Completas* de S. de R. para la Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos.

(3) Prepara G. M. un trabajo acerca de *El tema del Faetón en la literatura y en el arte*.

(4) Vid. *El poeta e impresor del siglo XVII Baltasar de Bolívar*, por Antonio Gallejo Morell. En *Revista Bibliográfica y Documental*. Madrid, 1947. (T. I, fascículo 3.º-4.º, páginas 469-72).

la poesía de S. Un S. tierno, garcilasiano, de égloga, soneto y madrigal. Un S. audaz, gongorino, de mitología y metáfora». Existen, pues, el *blando* S. y el *intrincado* S. Blando, el S. del *Desengaño*, intrincado, el de las obras restantes.

Varios útiles apéndices completan el libro de G. M. Apéndice documental: Facsímiles; Elogios. (Se reproducen los tributados a S. por sus coetáneos: Lope, Cervantes, Góngora, Mira de Amescua, etc., etc.); Biografías. (Referencias biográficas de S. debidas a Nicolás Antonio, Adolfo de Castro, La Barrera, Juan Pérez de Guzmán y Angel del Arco); El carmen de S. o Casa de los Mascarones; Noticias de otros Sotos y otros Rojas.

«Fuego en el pecho y mares en los ojos» siente el poeta en su *Desengaño*. ¿Quién sería, cómo, aquella *Fénix* que turbó el corazón de S., que le hizo romper a cantar? Tal vez no lo sepamos nunca. Pero de P. S. de R., de su persona y de sus versos, sabemos ya desde ahora mucho; ello, gracias al meritísimo empeño de A. G. M.

JOSE MARIA MARTINEZ CACHERO

CRONICA DE LA FACULTAD

CURSO DE CONFERENCIAS

En los meses de enero a abril se ha celebrado un curso de conferencias de las distintas Facultades de esta Universidad. En la sección de Filosofía y Letras se desarrollaron los siguientes temas:

D. Rodrigo Artime, profesor de la Facultad, disertó sobre *Un nuevo sentimiento del paisaje: Azorín, Baroja, Machado, Miró*. Clasificó este grupo de escritores según su diferente reacción ante el paisaje y formó los siguientes apartados: el paisaje interpretado: Azorín y Baroja; el paisaje deformado: Valle Inclán; el paisaje cerebral: Unamuno; el paisaje entrañable: Machado; y fenomenología del paisaje: Miró. Señaló las características de cada grupo y dió lectura a diversas páginas de cada autor, significativas en la descripción del paisaje.

D. José María Roca, también profesor de la Facultad, se ocupó de *Tirso y la leyenda de D. Juan*, estudiando los orígenes y problemas que plantea este tema. Pronunció otra conferencia sobre la *Ideología de Rojas Zorrilla*, ideología que fué deduciendo del detenido análisis de las obras de este autor dramático.

El ltmo. Sr. D. Antonio Floriano, catedrático y vicedecano de la Facultad, estudió la *Organización del trabajo medieval*. Analiza la estructura de la Sociedad en la Edad Media, las diversas clases de hombres libres y siervos y sus obligaciones respectivas, para pasar luego al trabajo en los monasterios y la distribución y organización del mismo.

El M. I. Sr. D. Cesáreo Rodríguez Loredó, canónigo de la S. I. C. B. y profesor de Religión en la Universidad, trató el siguiente tema: *¿Son admisibles las solu-*

ciones que da el Existencialismo a los grandes problemas filosóficos? Hace primeramente una exposición de esta doctrina filosófica de tipo novísimo y luego trata detalladamente de la interpretación de cada uno de los grandes problemas de la filosofía—Dios, el hombre, etc.—según los existencialistas y la posición de la sana filosofía ante los mismos.

El M. I. Sr. D. Eduardo Grossi, profesor de Religión en la Facultad, disertó sobre *La situación religiosa en China*. Hace una historia de las religiones en China, de los primeros misioneros, de las dificultades de su labor, del desarrollo de la religión católica y por último del estado actual de la religión en China.

El M. I. Sr. D. Juan Uría, Catedrático y Decano de la Facultad, pronunció tres conferencias sobre *El conde D. Alfonso, Hijo bastardo de Enrique II, y sus rebeliones en Asturias*. Estudia la genealogía de los Trastámara para llegar a la figura del Conde D. Alfonso y exponer las actuaciones bélicas del mismo al lado de su padre y deducir que si en las armas no se distinguió como guerrero, sí se acusó pronto como hombre ambicioso. Se ocupa de todas sus rebeldías y los continuos perdones del monarca hasta la desaparición del Conde. Concluye haciendo un estudio psicológico entre el conde D. Alfonso y su padre D. Enrique, los dos rebeldes, los dos desleales a sus hermanos y los dos dados a pactar y buscar la ayuda de los ingleses para sus fines ambiciosos.

CURSILLO DE FORMACION RELIGIOSA

Incluidas en las conferencias del curso de invierno figuraban varias de formación religiosa. Entre ellas están las pronunciadas por el M. I. Sr. D. Francisco Aguirre y el M. I. Sr. D. Eduardo Grossi, profesores de la Facultad, que trataron respectivamente, sobre *La restauración del Estado Judío en Palestina y las profecías evangélicas* y sobre *La Catolicidad de la Iglesia y las Misiones*.

FIESTA DE SANTO TOMAS DE AQUINO

En la fecha oportuna se celebraron diversos actos con motivo de la fiesta del Angel de las Escuelas interviniendo en ellos el M. I. Sr. D. Eduardo Grossi, Profesor de la Facultad que desarrolló el siguiente tema: *Santo Tomás, orientador de la juventud, con su conciencia y su santidad*.

FIESTA DEL LIBRO

La velada literaria de la Fiesta del Libro se celebró este año conjuntamente con el Seminario Diocesano por inaugurarse en este Centro la nueva biblioteca.

Se leyeron las memorias del Centro Coordinador de Bibliotecas y de la Biblioteca Universitaria, pronunció unas palabras el Ilmo. Sr. Decano de la Facultad, don Juan Uría, y cerró el acto el Excmo. Sr. Obispo. El coro de seminaristas interpretó escogidas composiciones musicales a varias voces.

EN VIAJE DE ESTUDIOS

D. Juan Uría, Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, ha realizado recientemente un viaje a Portugal recorriendo diversas bibliotecas y archivos de la nación vecina, donde recogió numerosos datos para sus investigaciones históricas.

PROFESORES DOCTORADOS

Tres profesores de esta Facultad han obtenido el grado de Doctor con la calificación de sobresaliente. Sus nombres y los temas de las tesis presentadas son los siguientes:

D. Justiniano García Prado, cuya tesis versó sobre *La guerra de la Independencia en Asturias*.

D. José María Roca Franquesa, sobre *La novela corta del XVII: Doña María de Zayas y Sotomayor*.

D. José María Martínez Cachero, sobre la *Vida y obra del poeta Emilio Ferrari*.

VIAJE DE FIN DE CARRERA

Los alumnos del último curso de la Facultad de Filosofía y Letras han realizado un viaje de estudios con motivo de la terminación de su carrera. Se trasladaron a Madrid acompañados del Ilmo. Sr. D. Antonio Floriano Cumbreño, Catedrático de Paleografía y Vicedecano de la Facultad. En el Archivo Histórico Nacional hicieron la transcripción paleográfica de numerosos documentos de sumo interés por estar íntimamente relacionados con la historia de Asturias. Permanecieron ocho días en la capital de España realizando esta labor.

SOCIEDAD METALURGICA
"DURO-FELGUERA"

==== (COMPañIA ANONIMA) ====

CAPITAL SOCIAL: 125.000.000 DE PESETAS

CARBONES gruesos y menudos de todas clases y especiales para gas de alumbrado --: COK metalúrgico y para usos domésticos --: Subproductos de la destilación de carbones: ALQUITRAN DESHIDRATADO, BENZOLES, SULFATO AMONICO, BREA, CREOSOTA y ACEITES pesadas LINGOTE al cok --: HIERROS Y ACEROS laminados --: ACERO moldeado --: VIGUERIA, CHAPAS Y PLANOS ANCHOS --: CHAPAS especiales para calderas --: CARRILES para minas y ferrocarriles de vía ancha y estrecha TUBERIA fundida verticalmente para conducciones de agua gas y electricidad, desde 40 hasta 1.250 mm. de diámetro y para todas las presiones --: CHAPAS PERFORADAS VIGAS ARMADAS --: ARMADURAS METALICAS DIQUE SECO para la reparación de buques y gradas para la construcción, en Gijón.

Domicilio Social: MADRID --: Barquillo. 1 --: Apartado 529
Oficinas Centrales: LA FELGUERA (Asturias) " 1



LIBRERIA

"CIPRIANO MARTINEZ"

(Sucesora: Enedina F. Ojanguren)

Plaza de Riego, 1

OVIEDO



FÁBRICA DE
MIERES
SOCIEDAD ANÓNIMA

MIERES - (ASTURIAS) - Apartado 20
Teléfono 5 - MIERES - Teleg. "Fabricas" Mieres

CARBONES - Gruesos, menudos
y finos, para todas las aplicaciones

COK - Metalúrgico y para uso doméstico.

SUBPRODUCTOS - Sulfato
amónico Alquitrán, Brea, Creosotas,
Naftalina, Antraceno, Benzoles y Tolueno.

SIDERURGIA - Lingotes de fundición
y de acero, Acero Siemens-Martin, Palan-
quilla, Laminados, Vigas, Ue, Angulares, Tejas,
Redondos, Cuadrados, etc. Carriles de mina.

METALURGIA - Construcciones
metálicas: armaduras, columnas, postes
y todo clase de estructuras. Forja y
Estampación, Tornillería, Piezas de
hierro fundido, Acero moldeado.

PROYECTOS Y PRESUPUESTOS



ACADEMIA ALLER

MOREDA (Asturias)

PREPARACION. TECNICOS INDUSTRIALES, BACHILLER,
COMERCIO, TAQUIGRAFIA, CAPATACES Y VIGILANTES
DE MINAS, ETC.

*Toda la correspondencia relacionada con donativos,
anuncios, suscripciones, etc., debe ser diri-
gida al Secretariado de Publica-
ciones de la Universidad
de Oviedo*

Número suelto 25,00 pesetas

*Fué impresa esta Revista en los
Talleres de la Imprenta «La Cruz»,
sita en la calle de San Vicente, de
la Ciudad de Oviedo, en el mes
de diciembre de 1948.*