Sección Bibliográfica

CHARLES MOELLER: *Literatura del siglo XX y cristianismo.* III. "La esperanza humana". Editorial Gredos. Madrid.

Si al hombre actual se le diera un objeto de su esperanza —capaz de aquietarle— el mundo de hoy tendría otra cara.

De las tres virtudes teologales el hombre moderno necesita —a toda urgencia— la esperanza. Su pecado capital es la "desesperación". Y su gran salud sería no desesperar, seguir esperando, convencerse que todavía es posible la esperanza.

Le urge también la fe, pero en cuanto incluída en la esperanza: es de ésta de donde le viene la verdadera e inmediata urgencia.

El abate belga Charles Moeller lo ha comprendido así. Por eso ha dedicado el volumen mayor de su obra a este tema. Y ya, en el primero, lo abordó, al glosar la obra de Graham Greene y Georges Bernanos.

Es posible que el lector conozca ya esta obra del profesor de Lovaina.

Creemos que se trata del intento más serio y comprometido que se conoce para comprender, desde la caridad cristiana, la literatura del siglo XX. Esto es mucho más que "ver la literatura moderna desde el ángulo católico" —en lo cual han hecho consistir algunos la obra de C. Moeller (1)—. Ver —incluso enjuiciar— la literatura actual desde los supuestos cristianos no incluye la comprensión caritativa y viva de sus autores y es precisamente ése el mérito de la obra que comentamos. Un intento poderoso por descubrir verdad y bondad en aquellos que —a primera vista— están privados de ellas. "Cada adversario ha sido indispensable a causa de un fallo de la cristiandad. Si la cristiandad ya no anuncia nada a los pobres, otros anunciarán a los pobres la justicia; pero, al mismo tiempo, atacarán a la cristiandad y la devastarán, como en otro tiempo el asirio y el egipcio atacaban a Israel y lo devastaban cuando era infiel al Dios de la Alianza. La verdad ya no puede estar ausente de la tierra. Cuando la verdad deja de ser custodiada y servida con fuerza suficiente por el cuerpo encargado de hacerlo, emigra y suscita un hombre o un movimiento que se convierte en campeón de la parcela de verdad abandonada por la cristiandad" (2).

---

(1) José María Pemán: *A B C.* Ved segunda solapa del libro que comentamos.

(2) Tresmontant: "Essai sur la pensée hebraïque".

Advertimos —al leer este volumen— que el autor madura en juicio, en conocimientos literarios y en caridad. Pero la caridad no es obstáculo para que el autor advierta los "sitios" donde es imposible dar la razón al adversario del Cristianismo. No hay confusión en esta obra. Moeller no deja de señalar nunca, a su tiempo y en su lugar oportuno, lo que no es compatible con la verdad cristiana. La caridad no debe conducirnos al error.

El tomo primero se tituló "El silencio de Dios", y versó sobre Camus, Gide, Huxley, Simone Weil, Graham Greene, Julien Green y Bernanos. El segundo, "La fe en Jesucristo", sobre Sartre, H. James, Martin du Gard, Malégue. El que comentamos se refiere a Malraux, Kafka, Vercors, Sholojov, Maulnier, Bombard, Françoise Sagan y Reymont.

Si "La fe en Jesucristo" supuso un regreso con respecto al "Silencio de Dios", la "Esperanza humana" es una superación. Es —a nuestro juicio— lo mejor de Moeller.

El tema de la esperanza es dificilísimo de tratar. La esperanza es —para algunos— algo demasiado humano, terrestre. Para otros, algo demasiado trascendente, ajeno a lo terreno.

En efecto. Son muchos los cristianos que confunden el orden terrestre o natural con el sobrenatural; objeto de la esperanza cristiana es la "renovación" de que habla el apocalipsis y de la cual nos dice la Escritura que "ni el ojo vió ni el oído oyó... lo que el Señor prepara para sus escogidos" (3). Consideramos los cristianos —algunas veces— las realidades de la fe de un modo excesivamente carnal y terreno. Nos olvidamos de que somos —según el lenguaje teológico— "viatores", "viandantes", que estamos de paso en este mundo. De este modo, "la escatología cristiana degenera en una vasta utopía" —como dice el P. de Lubac (4).

Pero no por esto hemos de pensar la esperanza como ajena a nuestro quehacer temporal y terrestre. La teología enseña que los bienes terrenos son objeto secundario de la esperanza, en cuanto dicen referencias a Dios, al Bien Sobrenatural. *También esperamos en este mundo.*

Por esto encontramos muy oportuno que Moeller haya dedicado sus mejores fuerzas a este tema de la esperanza humana. El mismo justifica el haber dedicado un volumen entero y tan extenso a este tema. La esperanza humana no está divorciada de la esperanza teologal. "Dedico un volumen entero a la esperanza de los hombres, porque no he querido *absorber* lo humano en lo sobrenatural. ¿Cuántos millo-

(3) *I Cor.*, II, 9.
(4) *Meditación sobre la Iglesia.*

nes de hombres consideran al cristianismo como la religión que sólo salva "el alma", cuando no lo identifican con una evasión morbosa, una obsesión de la carne, *un miedo de todo?"*

"La esperanza se oculta en el tiempo en que vivimos. Dios prepara el descubrimiento de la esperanza cristiana para aquellos a quienes ama. Y ama a *todos* los hombres. Esconde esta esperanza, que releva a la esperanza humana, en el surco de este siglo carnal." (Pág. 24.)

El autor comienza su estudio con Malraux. Es, con lo dedicado a Kafka, lo mejor del libro. Un comentario a esta parte del volumen será suficiente al lector para darse una idea del valor de la obra que le presentamos.

Malraux es —sin duda alguna— uno de los intelectuales más interesantes y de más importancia hoy día. Muy superior a Sartre y a Camus —aunque la filosofía no le preocupó nunca.

Malraux y su generación se sentían íntimamente ligados al destino de Asia, que entonces era "pura" convulsión ambigua y un intento por adquirir preponderancia en el mundo, mientras Europa, confiada en su hegemonía, no respondía a la reacción subitánea del otro continente, y casi dormitaba.

Estos jóvenes sentían a Europa como cómplice de esa situación y ellos quisieron adquirir el compromiso que nuestro continente no aceptó.

El triunfo del comunismo en Asia es una afrenta para Europa.

Asia despertaba a ciertas aspiraciones posibilitadas por la misma civilización occidental que —después— se sentía incapaz de afrontar las consecuencias.

Malraux llega —en definitiva— a defender como única posibilidad contra el absurdo, la "calidad del hombre" sin Dios.

Respondiendo a estas convicciones, se incorpora a las filas de Mao-Tse-Tung, interviene en Cambodje y participa en la guerra civil española.

Al alistarse en la Revolución no intenta otra cosa que unirse a los pobres. "Los pobres —escribe Moeller— se sienten vinculados por una verdadera "internacional", porque, más allá de cierto grado de miseria moral y física, ya sólo hay sufrimiento." (Pág. 56.)

Su adhesión a los pobres y a los que sufren es una vindicación de la dignidad humana. La miseria es un obstáculo —según Malraux— para alcanzar la dignidad del hombre. "Ve en la miseria una especie de demonio empalagoso, constantemente ocupado en demostrar al hombre su bajeza, su cobardía, su debilidad, su aptitud para envilecerse (5).

---

(5) *Les conquerants,* pág. 155.

Todo esto quiere decir que Malraux da un sentido religioso a la revolución. El puso toda su esperanza en la revolución. Testigo de ello, "La condición humana", rebosante de fuerza lírica y trágica.

Pero en esa misma obra ya entrevió Malraux que la Revolución no libra de la miseria, ni del dolor humanos. Puso excesiva esperanza en ella. "La meta de toda revolución digna de este nombre no consiste en librar a los hombres de asumir lo que hay de doloroso en una civilización, sino en dar a este dolor un sentido, un valor, una razón de ser." (Pág. 66.)

El único reducto que encontraba para defender al hombre le defraudó. En adelante, no quedará otro remedio que mantenerse lúcido ante la muerte inexorable. Así definirá él al hombre: *su esencia es lucidez ante la muerte.* Y toda esperanza posible consistirá en *unirse contra* la muerte.

Malraux se resiste a perder toda esperanza. He aquí dónde cree encontrarla: en la *creación artística,* en lo *absoluto del arte.*

Para librarse del dolor y todo lo inherente a la baja condición humana sólo existe una escapada: huir de lo histórico y contingente, refugiándose en lo absoluto. Es precisamente lo que logra el arte. Este es —como le llama Malraux en "Las metamorfosis de Apolo"— la "moneda del absoluto". Lo absoluto del arte no es —para Malraux— lo eterno o lo divino. Su característica consiste en librar de lo contingente, pero sin evadirse a lo eterno.

"El arte es, pues, una "moneda del absoluto"; da testimonio del humanismo porque repite, época tras época, "que hemos rechazado lo que la bestia quería en nosotros y que queremos volver a encontrar al hombre donde quiera que hemos encontrado lo que le aplasta". En esto consiste "la fuerza y el honor de ser hombres." (Pág. 115.)

"¿Cuál es este dominio, que parece trascender la historia sin pertenecer a la eternidad, en el que la expresión específica del mas antiguo esfuerzo realizado por la humanidad para dar un sentido al universo halla en nosotros esta presencia y este eco inexplicablemente fraternal?" (Pág. 117.)

El arte es un antidestino en fraternidad. Los hombres unidos contra la "bestia" que llevan dentro y en defensa de la "calidad" que les pertenece.

Lo que la revolución no consiguió lo va a conseguir el arte: dar sentido a la existencia.

El arte realiza un "ultramundo" muy peculiar: el construído por el propio artista contra la realidad histórica y contingente. El "ultramundo" del arte nada tiene que ver con los "ultramundos" de la

filosofía o de la religión, que son puras ficciones. Malraux diría que es un "más allá presente".

"La gran obra del arte "es". Estas palabras expresan la voluntad de sustituir el orden divino por el orden humano del artista, que asume una especie de "presencia de lo eterno" en lo temporal, pero un eterno que es "el raudal del tiempo de los hombres" en su común e imperecedera resistencia al destino. No es el mundo contemplado por el artista el que tiene carácter sagrado, sino el mundo *creado* por el artista, en frente y en contra del mundo real, que es absurdo y malo. El museo imaginario debe crear entre los hombres esa comunión "irónica" y valerosa, de la que nos ha dejado algunas imágenes admirables *La lutte avec l'ange*. El museo es "la esperanza" de los hombres." (Pág. 117.)

El novelista francés sostiene que lo eterno es una evasión. Aparte la crítica del P. Moeller, que expondremos después, nosotros opondríamos a Malraux este reparo. La evasión está precisamente en el arte antes que en lo eterno. Propondríamos esta disyuntiva: o instalar nuestra contingencia en lo divino —eterno—, que nos es más íntimo que nosotros mismos, o adherirnos a lo contingente e histórico. Lo que no entre en el ámbito de esta disyuntiva es pura evasión —como el arte—. No quitamos al arte la dignidad que le pertenece: simplemente afirmamos que es una evasión librarse de lo contingente e histórico por medio del arte.

El "más allá" cristiano es —como diría Guitton— "un en-lo-profundo del tiempo".

Después de una exposición larga y detallada de las teorías malrauxianas, Moeller las somete a crítica.

Para Malraux, el arte no es imitación o copia de lo real; representa —más bien— la realidad "pura" y empieza más allá de lo real "impuro". Esto es indiscutible.

Pero poner como esencia del arte su carácter de antidestino frente a la absurdez de lo real es inexacto. Prueba de ello es la arquitectura, que no puede ser entendida desde ese postulado.

Moeller aduce tres pruebas contra el intento malrauxiano de un arte "puro", autónomo.

1) La afirmación de la autonomía del hombre no es exclusiva del arte; es realizada también por la ciencia atómica, por ejemplo. Además, Malraux olvida los esfuerzos hechos por el hombre, a través del arte, hacia la verdad y el amor. En realidad, el arte se destruye a sí mismo cuando se elige como su propio fin.

2) Reducir —pongamos por ejemplo— la *Divina Comedia* a una afirmación contra el destino sería privarle de toda su fuerza y belleza. *Es imposible disociar la "obra artística" de su "significado".*

3) Según Malraux, la creación artística sería valorada según su capacidad para ingresar en el "museo imaginario". Esto sería privarles de aquellos lugares o paisajes para los que fueron hechas y en las cuales adquieren su plena realidad.

También es ambigua la noción malrauxiana de lo sagrado que —según él— o es inhumano o sobrehumano. Ignora Malraux la esencia de lo sagrado cristiano en el que lo absoluto se une en maridaje con lo histórico sin violentar lo humano. "Imagen del mundo, de *éste* y del *otro,* del celeste, la catedral encarna dos universos; uno *por* el otro, uno *en* el otro; porque el "cielo" no está "en otra parte", sino "aquí" aunque velado durante algún tiempo." (Pag. 186.)

Malraux ignora asimismo la esencia del Catolicismo y la fe que lo realiza. El, como otros muchos que combaten al Cristianismo, piden cuentas a su eficacia temporal, no a su rigurosidad mental, humana y religiosa. Confunden al Cristianismo con sus caricaturas.

La Iglesia —según Malraux— libera al hombre de la tiranía del Yo, pero le quita el orgullo de ser hombre. Esa "misericordia" de la Iglesia es una cobardía. "Es cierto que hay una fe más alta: la que proponen todas las cruces de las aldeas, y las mismas cruces que dominan a los muertos. Pero yo no la aceptaré jamás; no me rebajaré a pedirle el sosiego a que mi debilidad me invita." Malraux ignora hasta qué punto la fe católica es libertad y amor, alegría y amplitud del ser.

Malraux niega lo Divino. Pero más que antiteísta es un agnóstico que se defiende de la amenaza del mundo, armado de una ternura inmensa.

Malraux, además, al negar lo Divino, no se queda tan "contento" como Sartre. Sabe los problemas que se siguen de aquello. "¿Qué hacer con un alma cuando ya no hay ni Dios ni Cristo?" (6).

Como Nietzsche, ante la imposibilidad de alcanzar la *verdad,* intentará la *veracidad,* la autenticidad. Lo *irracional,* no en su forma de sentimentalismo, sino como *desafío metafísico.*

El sentimiento del absurdo desencadena en el hombre la angustia. Pero la fraternidad humana puede desafiar al destino. De aquí la esperanza malrauxiana.

¿Pero qué puede la fraternidad humana sola si no participa de la hermandad de Cristo? —nos preguntamos.

Por otra parte, la fraternidad humana deja al mundo como problema. Por eso la esperanza de Malraux es una *esperanza de nada.* El hombre *es esperanza.* Pedo sin objeto y sin sentido.

---

(6) *La condition humaine,* pág. 79.

No obstante, nos parece ver una abertura de Malraux a la divinidad cristiana en el final de "La condition humaine". May está ante el cadáver de Kyo, al que unió su existencia. Ella no espera nada detrás de la muerte. Sin embargo, ante Kyo muerto, habla de la vida. Porque a ella, como a todo hombre, la muerte le habla de la vida eterna.—ROMANO GARCÍA.

ENRICO LA STELLA: *Il silenzio è fuori* (1).

Cuando un escritor joven se ocupa de la obra de otro escritor joven tiende siempre a proceder con la mayor de las cautelas. No quiere en ningún caso arriesgarse a pronósticos y descubrimientos. Abre las grandes y pesadas puertas de la crítica con toda clase de precauciones y timideces, pues si lo hace de modo resuelto y decidido es fácil que la gran puerta se le cierre de pronto en las narices, cogiéndole, además, los dedos. Lo que sucede es que el escritor joven pretende fabricarse también su reputación de crítico y ensayista, y en el curso de su aprendizaje tiende, bajo sus inseguridades y desconocimientos, una red de lugares comunes y fórmulas convenidas que a nada le comprometen y que le permiten, caso de dar un resbalón, caer sobre blando. Es mucho más seguro esperar a que la crítica consagrada descubra a un autor que no lanzarse a romper una lanza por alguien que aún guarda cola ante el portón de la gloria literaria. El joven escritor desconocido puede o no puede acertar: si acierta es posible que se le dé la razón a la vuelta de bastantes años, es decir, cuando tanto el revistero como el revistado hayan dejado de ser jóvenes y desconocidos; si no acierta, es posible que instantáneamente quede arruinada la reputación de criticuelo solvente y ponderado, por la que con tanto esfuerzo labora día y noche.

Contando con estos presupuestos, voy a intentar librarme de ellos diciendo por escrito lo mismo que diría de palabra. Cuando hablamos de literatura con un crítico profesional en la calle, en el café, cabría hacerle este desafío: "Esa opinión no eres capaz de repetirla por escrito." Refiere Balzac que en cierta ocasión Locke se entretuvo malévolamente en estenografiar una conversación entre varios señores ingleses, famosos por su ingenio tanto como por su distinción y constancia política, y que posteriormente les hizo reir mucho al mostrarles las tonterías que habían estado diciendo. Con los críticos pasa, por lo común, al revés: dicen en conversación cosas sustanciosas y dejan las tonterías para cuando escriben "ex cathaedra" en las columnas de su periódico. La

(1) Enrico La Stella: *Il silenzio è fuori.* Milano. Sugar, Editore, 1958.

vida literaria tiene una serie de valores convenidos, vigentes para cada época, a los cuales ha de plegarse incondicionalmente el aprendiz. Ya que mi actividad críticoliteraria se ha venido reduciendo hasta ahora mayormente a cartas y conversaciones, procederé, por fuerza de la costumbre, al ocuparme de este libro de Enrico La Stella, como lo haría en una carta o en una conversación.

Escribir mala novela es hoy en Italia tan difícil como lo es escribir mala poesía en España. El joven poeta español comienza a operar sobre la base de alto nivel a que la generación del 25 elevó a la poesía española, y del mismo modo el joven novelista italiano se encuentra, al empezar su carrera, moviéndose en las altas regiones de la narrativa italiana de la postguerra. El joven artista no puede dejar en mal lugar el legado de sus mayores y ha de crear en consecuencia (esto en lo que a forma en general se refiere; la aportación del genio particular es capítulo aparte). Por otro lado, los mayores le han ahorrado una serie de tanteos, exploraciones y pasos intermedios, siempre necesarios para alcanzar interesantes y novedosas formas de expresión literaria, y él no tiene más que seguir adelante, si es de los que leen; si es de los que no leen, habrá de correr aún un largo y penoso camino afanándose, como Pascal niño, en redescubrir los añejos principios de los Euclides literarios. Enrico La Stella no es de estos últimos; él escribe su obra juvenil contando ya con los Pratolini, Moravia, Vittorini, Pavese, Alvaro, Silone, etc., cuyo realismo, heredado de Giovanni Verga, se ha beneficiado, por un lado, del toque poético de Saroyan, y por el otro, del barojismo de segunda mano, no peor por ello, de Hemingway.

Con estos sólidos antecedentes, no ya leídos simplemente, sino bien asimilados, comienza su quehacer Enrico La Stella, escribiendo su novelita de sanatorio: su "Montaña mágica". Toda novela es en todo o en parte autobiografía, estando el porcentaje de elementos autobiográficos en razón directa con la juventud del autor. Cuando es aún joven no se atreve el escritor consciente a hacer especulaciones psicológicas en torno al prójimo; se limita a constatar hechos y a especular en torno a su misma persona, que es la única que no lo va a desmentir en público y la única a quien cree conocer más o menos a fondo. Luego, con los años y el oficio, tiene lugar un acarreo de factores externos entre los que la personalidad del autor trata de repartirse y disimularse. En esta novela, de corte netamente autobiográfico, comienza Enrico La Stella a dejar solo a su personaje Sergio Ceriani, lo cual es ya un síntoma evidente de pericia literaria. Tiene el libro su momento lírico y su momento dramático, es decir, su lado subjetivo y sentimental y su lado descriptivo y sensible. El primero da sentido al tema; el segundo edifica el ambiente. El tema no creo que interese mucho a quien no

haya pasado por un sanatorio antituberculoso; el modo de contar, en cambio, sí que reclama una primerísima atención. El tema es simplemente el gris y sólido armazón sobre el que viene montado el vivo mundo novelístico: el lánguido pretexto de una dinámica vitalidad humana. Enrico La Stella hace desfilar ante el lector, de modo sobrio y ponderado, una exacta galería de tipos humanos, sólo concebibles en medios contrapuestos y a quienes la vida del sanatorio agrupa y dota de común denominador. Cada personaje aporta su mundo de fuera y es no ya símbolo de él, sino ese mundo mismo, y entre todos levantan la gran fábrica de vanidades del sanatorio, gris y uniforme si visto desde fuera, pero por dentro lleno de vida, variedad y colorido. También habla "Il silenzio è fuori" de la capacidad de adaptación del hombre; cómo a las veinticuatro horas de ingresar en el lugar más anodino, en la ciudad más hostil, deviene ésta el propio mundo, el propio hogar donde el amor y la vida cobran un inédito significado insustituíble. Durante el invierno pálido de la curación es Sergio Ceriani parte del sanatorio; allí encuentra el amor en una muchacha turbia y atormentada, que trata por medio del amor de atajar el paso de la muerte. Por este amor, lleno de este amor inseguro, intermitente en sus satisfacciones, encuentra Sergio Ceriani tan absurdo salir a la calle y visitar a su familia como encontraría absurdo una persona sana el irse a pasar un domingo a un sanatorio de enfermos desconocidos. La vida, en suma, está dentro y el silencio fuera. La vida del enfermo, siempre en un hilo, tiene para éste más valor que para un hombre sano la suya. Se estima más aquello que se está a punto de perder de un momento a otro, y el amor en carne viva se hace más sensible y une de un modo intenso y desesperado a la vida que se escapa.

Los personajes están todos logrados, sin desgarramientos ni caricaturas; las escenas tensas, bien repartidas y dosificadas: el drama se detiene en el punto preciso y no pasa a melodrama. La introspección psicológica se apoya en premisas concretas y el arranque elocuente no llega nunca a lo declamatorio. Hay una preocupación de sencillez, una sobriedad de estilo, una voluntad de desapasionamiento cuya raíz se ha de buscar en la objetividad negativa, en el sereno escepticismo de su fondo ideológico. De éste se desprende la triste conclusión para el escritor descomprometido de hoy: su carencia de raíces, su estadía en la zona de nadie, su descontento con un mundo por el que pasa como un enfermo leve por un sanatorio.—AQUILINO DUQUE.

TORCUATO LUCA DE TENA: *Edad prohibida*. Editorial Planeta. Barcelona, diciembre 1958. 371 págs.

"Son cosas de la edad, se decía para consolarse. Pero en seguida añadía, ensañándose consigo mismo, que si la edad consistía en tener granos y cortaduras en la cara, suciedad en el pensamiento, manchas en los pantalones, y el corazón, en cambio, virginal, lleno de amor, sediento de amistad y de ternura..., esta edad debiera estar prohibida."

Tras la lectura de "Edad prohibida", los personajes, las situaciones y los problemas suscitados perviven en nuestra imaginación, acreditando ello la vigencia creadora que Torcuato Luca de Tena ha logrado imprimir a ésta su ya famosa y quizá mejor obra. La frase transcrita en principio puede considerarse como una de las más esclarecedoras del propósito, al menos en la primera y fundamental fase de éste, encaminado a ahondar el tema de la adolescencia, de las originarias, perturbadoras y profundas emociones infantiles; el tema de la adaptación no a un medio social, que es fenómeno secundario, sino a la misma vida, actual y compleja, de un grupo de muchachos en San Sebastián durante la guerra española.

Sin embargo, la acción novelística no se limita al precedente enunciado, sino que abarca el ciclo completo o de mayor significación de sus existencias. Este núcleo de individualidades, con diversas características, distintas entidades psicológicas y humanas, ha sido sagazmente recreado por Luca de Tena, hilvanándolo en una trama y en una prosa flúidas, sencillas, abiertas a la sorpresa y hasta al interés expectativo, por cuanto alcanza difíciles metas expresivas, de signo humorístico o anecdótico, poético y dramático.

También la técnica flexible, hábil, un tanto obligatoriamente proustiana, de "Edad prohibida", permite a su autor cierto profetismo argumental, ciertos avances y retrocesos temporales, que nos sitúan a los personajes, ya en su primera juventud, ya en época adulta, en vías de realizar sus aspiraciones o su destino biológico, consiguiéndose así unas rememoraciones sobre el pasado impregnadas de ese extraño y angustiador encanto que tienen las horas perdidas para siempre, y obteniendo el procedimiento técnico empleado asimismo —por su prudente y delicada dosificación, por sus leves y eficaces intercaladas argumentales—, la impresión de que las últimas incidencias o, más claramente dicho, la reunión final de los tres personajes centrales (uno, en la cárcel; otro, de director de la cárcel, y Celia, la protagonista femenina, viviendo cerca, en una finca, tras común dispersión) no responde a un capricho artístico, ni siquiera a un imperativo creador, sino a una necesidad intrínseca e independiente ahora de la vo-

luntad del novelista, que, en este caso, cae con gloria en sus propias redes y es víctima de su rigor anterior y personal, al dotar a sus criaturas de esa bien trabada contextura espiritual que los predestina a determinadas actuaciones ineludibles.

La guerra española, examinada desde el infrecuente ángulo de la infancia y la retaguardia, aparece, no obstante, fijada con alusiones precisas y propias. Pero lo más importante, sin duda, es el planteamiento, la desmenuzación de los cuatro o cinco problemas fundamentales que aquejan al desarrollo del niño; problemas, si bien de raíz natural, hoy complicados con la dureza y las tergiversaciones de la época. Estos problemas —temperamentales, sexuales— están enfocados y resueltos o, mejor dicho, llevados a sus últimas consecuencias por Luca de Tena con entera franqueza, honestidad literaria y propósitos de fidelidad a lo sincero y a no caer en morbosidades que, dicho sea de paso, a veces se desprenden solas, en virtud de una situación objetivamente planteada.

La novela se divide en tres partes: Barbecho, Siembra, Recolección, respondiendo perfectamente al devenir del tiempo narrativo y la madurez de los personajes al simbolismo implícito. Cada uno, cada entrañable muchacho que sufre y goza en las páginas de "Edad prohibida" recolecciona al final lo que la vida o su propia voluntad, en pugna con la vida, pudieron o supieron sembrar en sus almas nuevas, en barbecho, según el símil del P. Usoz, a cargo del cual corre el juicio equilibrado y las máximas religiosas y humanas.

Por último, a las grandes cualidades periodísticas y de cronista histórico que distinguen a Torcuato Luca de Tena, se une ahora la de novelista encuadrado en una tradición clásica, ajena a desmesuramientos modernistas o morbosos y abierto, sin embargo, a todas las agudezas y tecnicismos aportados por tales movimientos literarios. EDUARDO TIJERAS.

JUAN RAMON JIMENEZ Y PUERTO RICO

Cuando leemos las "Memorias" de un escritor es muy difícil que no nos veamos obligados a leer entre líneas una intención, mejor o peor lograda, de justificar su obra. De ese modo, tales autobiografías están escritas siempre *en función de* ...; en ese otro tipo de libros de *Mis conversaciones con* ..., cuyo paradigma pudiera ser el famoso libro de Eckermann, apenas encontramos mucho más que un centón para el que olímpicamente se han pronunciado unas frases destinadas a ser re-

cogidas con fervorosa fidelidad. El personaje, hombre ilustre por uno o varios conceptos, no se nos aparece *vivo* en medio de tantas palabras dichas por él. Lo habitual es que se nos aparezca estatuariamente, inmovilizado en una buscada monumentalidad (buscada por el hablante o por el trascriptor).

Pero he aquí que Ricardo Gullón ha publicado sus *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* (primer volumen de la colección "Diálogos", editorial Taurus, Madrid, diciembre de 1958), libro en el que ambos tipos de obras se mezclan, y el resultado ha sido una lectura en la que el interés inicialmente suscitado por recibir nuevas lecciones del genial poeta se complace con una vivísima evocación de Juan Ramón, en el marco que encerró sus últimos años, la intimidad del hogar cuidado por Zenobia, la vida universitaria, las calles y jardines, las lecturas recientes y el poso de los recuerdos. Y también otros muchos personajes, referidos unas veces al que podríamos llamar protagonista, pero en otras ocasiones independientes de él, aunque nunca ajenos.

Esa mezcla no ha supuesto confusión, sino enriquecimiento. Por lo que tiene de trascripción de conversaciones, se ha librado de la egolatría imperante en las "memorias"; por lo que tiene de éstas, se ha librado de los riesgos que hemos señalado al otro tipo de libros.

Puerto Rico —esa isla cuyo solo nombre tiene no sé qué sacudimiento emotivo; más que Cuba, Méjico o la Argentina, por ejemplo— se nos ofrece en la entrañable andadura de unas páginas fervorosamente lúcidas, escenario sugerente, como entrevisto o soñado por nosotros al hilo de esta lectura. Un delicioso fondo sobre el que se van destacando figuras que ya nos eran conocidas y otras que no eran más que nombres, simples datos en la memoria, y van corporeizándose, en cierto modo, desde que Gullón nos hace asistir con ellos a una excursión, a una comida, a una tertulia, a un sencillo paseo por el campus de la Universidad puertorriqueña.

La preocupación por cuestiones poéticas y literarias no llega a lo obsesivo y apenas pasa de ser el hilo que ensarta doscientas páginas, que de otro modo podrían desgajarse, fragmentarse. Es decir, en el libro que comentamos hay tanta vida como literatura. O al revés, según sean los gustos del lector.

Por lo que a Juan Ramón respecta, el libro de Gullón arroja más luz que todos esos que han surgido a raíz de la concesión del Nobel y de la muerte del poeta. (La razón reside en el hecho de que éste fue honestamente pensado en vida del maestro, cuando respondía a la actualidad permanente de su categoría y no a la actualidad circunstancial provocada por la noticia del triunfo y por la muerte.) Se ha ido a la revisión, oída de labios del propio poeta, de su vida como tal, de

sus lecturas, del proceso de su intensa y fecunda creación poética, de sus interrelaciones con poetas españoles y extranjeros de todos los tiempos, ajuste de cuentas en algunos casos —pero sólo de "cuentas limpias"—, y esto quizá se debe a la cuidadosa discreción del autor en mayor medida de lo que él mismo indica: "Si no están todas las conversaciones, ni todas aparecen completas, la razón es sencilla: Juan Ramón me contó cosas de que no sería discreto informar al público. Algunas veces me habló de asuntos reservados; otras, de personas hacia las cuales sentía animadversión, calificándolas duramente, y no fue raro que en el curso de su charla abordara temas muy delicados. Sentía el poeta resquemores que le atormentaban con más violencia de lo normal y le hacían ser muy severo con personas en quienes sospechaba hostilidad; esa sospecha enconaba la herida y, a veces, convertía la minucia inicial en prueba, o al menos indicio, de grave mala voluntad contra él. Preferible silenciar reacciones y comentarios excesivos, pues su difusión, sobre lastimar a los interesados, no engrandecería la memoria del poeta."

Para la fijación de los límites y consecuencias del modernismo, los juicios y las informaciones que Gullón recoge tienen extraordinaria importancia; sobre todo, serán imprescindibles en tanto que no podamos conocer los escritos de J. R. J. sobre este tema; escritos abundantes, al parecer, pero en su mayor parte en forma de apuntes, notas para sus clases de la Universidad de Puerto Rico, conferencias, etc.

Una cualidad más de este libro es la sabia alianza del fervor con la objetividad; gracias a eso, la visión que se nos da del poeta, en los últimos años de su vida, no es lineal, anquilosada por la preocupación apologética, sino cálidamente revividora. Es preciso insistir en esto, ya que es uno de los más honrados méritos de la obra de Gullón, de tanto valor éticamente como su renunciación a un fácil éxito de escándalo, para cuyo logro le hubiera bastado ser más fiel a la totalidad de las palabras del poeta que al poeta mismo.

La calidad literaria de este nuevo libro de Ricardo Gullón era sabida de antemano; la prosa de su autor es ya bien conocida de los lectores: ajustada, expresiva y tersa, con una tersura en la que se trasluce la meticulosa elaboración que acredita el máximo respeto a sí mismo y al lector.—Ildefonso Manuel Gil.

POESIA DE GALICIA

Los últimos libros llegados a mi mesa en término de cuatro días coinciden en ser dialectales: los bellos volúmenes romanescos y la re-

vista "Il Nuovo Belli" de Mario dell'Arco, un libro provenzal de narraciones breves, debidas a Romain Desgrieux, y, finalmente, la antología gallega de Ramón González (1), el poeta compilador que, en un gesto entre elegante y soberbio, puesto que se trata de humildad excedida, llegó a excluirse de la cosecha. Tenemos, en cambio, que agradecerle lo completo de su trabajo como antólogo, el denuedo del traductor y el parsimonioso y agudo bienhacer del prologuista, seguro en cada palabra de lo que piensa y de lo que dice. Con todo, y recordando los excelentes poemas dados por González Alegre a las revistas poéticas de hace seis, de hace ocho años, no acabamos de entender el voluntario exilio en que éste se sitúa, fuera de la poesía gallega contemporánea, a no ser que la totalidad de su obra se haya producido en castellano o que, con su propia ausencia, remediase el antólogo la tristeza o el despecho de otros excluídos. Por lo demás, y como del compilador podíamos esperar, la antología bilingüe de "Adonais" constituye un acierto y nos ha traído felizmente a la memoria aquella otra "Escolma" (2) que recibí hace años en Santiago de manos de Ramón Piñeiro. No olvidaré la honda impresión que entonces me produjo la antología medieval de José María Alvarez, ni la cantidad de gran poesía de Arias Nunes, de Pero Meogo, de Xohan Zorro, de Mendiño, de Pay Gómez, de Martín Codax, de Don Denís de Portugal, que me gocé copiando por las fondas, Galicia y Castilla, arriba y abajo, para enviarla a los amigos andaluces y a fin, también, de incorporármela para siempre, con un entusiasmo y un fervor seguramente semejantes a los que invadieron a Federico García Lorca allá por los tiempos de sus "Seis poemas gallegos". La lectura del prólogo de González Alegre me trajo, en fin, al sentido, la fragancia no olvidable de aquellos "descubrimientos" y de aquellos días. Con alto sentido crítico, en absoluto ligado a cualquier tipo de conversaciones ni tendencias regionalistas, alude González Alegre a la señera calidad que la poesía gallega alcanzó en pleno medioevo, y en el período aproximadamente comprendido entre los años de 1198 a 1354, año en que la muerte del Conde de Barcelos señala también el fin de la tradición de recopiladores que, hasta entonces, habían ido legándose la flor de los antiguos cancioneros galaicoportugueses. Pero durante los siglos XII, XIII, XIV y parte del XV, la poesía gallega "es" la poesía nacional y, por vía compostelana, Galicia comparte, con Provenza y Sicilia, una edad

(1) *Antología de la poesía gallega contemporánea.* Introducción, versión y notas de Ramón González Alegre. Ediciones Rialp, S. A. Col. "Adonais", CLXI. CLXII. 265 págs. Madrid, 1959.

(2) *Escolma de poesía galega.* Edición, glosario y notas de J. M. Alvarez Blázquez. Prólogo de M. Rodrigues Lapa. Editorial "Galaxia". Colección "Pondal". Vigo, 1952.

de oro de indudable primacía europea, de igual modo que, más aislados, florecen durante los siglos x, xi y xii, y en la España meridional, los poetas arábigo-andaluces, cuya procuración no dejaremos de agradecerle nunca a Emilio García Gómez, y que, con los gallegos y catalanes primitivos, debieran constituir sección especial, más o menos realzada, pero fija, en los textos docentes españoles de literatura. Con posterioridad, y en una prolongadísima desaparición de su poesía, Galicia, a la que Lope llama "nunca fértil en poetas", no se hace sentir en alta voz más que hasta Rosalía de Castro, quien levanta a su vez los acentos de un Pondal, de un Curros Enríquez, y genera —resucita— más a la larga el excelente movimiento lírico de los poetas que ocupan la antología de "Adonais". Al cabo de cuatro siglos largos, la poesía de Galicia, con todo su peculiar cortejo ideológico y paisajístico, especialmente melancólico, saudoso, realcanza su gran acento en Rosalía, no quebrado hasta ahora; treinta y tres nuevos poetas gallegos constituyen la suma de los que González Alegre agrupa en su antología, la que no incluye a aquellos poetas contemporáneos que, aun nacidos en Galicia, no se expresan en el idioma regional. La división de los poetas recogidos viene dispuesta según tres grupos cronológicos: el de los nacidos entre 1900 y 1914, entre 1914 y 1930, y a partir de 1930. Un cuarto grupo de la antología, los poetas femeninos, cierra el volumen con los nombres de Pura Vázquez, Luz Pozo Garza y María del Carmen Kruckenberg.

Amado Carballo, Bouza Brey, Julio Sigüenza, Angel Sevillano, Prieto Marcos, Alvaro Cunqueiro, Aquilino Iglesia, Emilio Pita, Casado Nieto y, sobre todo, Luis Pimentel, lucense y muerto en este mismo año, son los poetas que, a nuestro entender, poseen más profundidad en lo gallego, en lo poético y, lo más importante para el caso, en la suma de ambos conceptos, destacando así de entre los dieciséis poetas recogidos en el primer grupo; del segundo, compuesto por diez nombres, entresacamos no menos de ocho: los de Alfonso Alcaraz, Díaz Castro, Eduardo Moreiras, los hermanos Alvarez Blázquez, Lorenzo Varela, Faustino Rey y Cuña Novás; del tercer grupo, en fin, integrado por sólo cuatro poetas de menos de treinta años, citaremos especialmente a Eugenio de Novoneira y a José Luis Méndez Ferrín. Según puede inferirse de nuestro examen, posiblemente poco detenido en primera lectura, la mayoría de nombres particularmente afortunados corresponde al segundo grupo cronológico, es decir, al de los nacidos entre 1914 y 1930. Poco amigo de estadísticas intelectuales, no hago más que apuntar el dato, sin deducir de él lo que un imprudente afán superanalítico pudiera tener el capricho de sugerir.

Turbada y turbadora, oscura y concreta, la poesía gallega vuelve aquí a dejar constancia, en el tiempo, de su poder. Su aire y su sentido de la vida, su lejanía de alma y su intuición de lo sombrío extrañablemente ligada a lo tierno, están anudados a lo más sustancial y, con toda certeza, a lo más doliente del vivir. Su acento único, por fin, no se parece a ningún otro. Pero ésta es cosa bien sabida y vieja. No menos real y hermosa, desde luego, por ello.—FERNANDO QUIÑONES.

MARTÍN DEL RÍO: *Itinerario argentino*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1958.

"Itinerario argentino" es un libro de conceptos bastante claros debido a la pluma del abogado español Martín del Río. Un libro que pretende ofrecer en una rápida ojeada el más ancho panorama de la gran República americana, a través de una serie de calas en aspectos tan diversos como son: la tierra y los hombres, el proceso histórico, la sociedad resultante, los influjos que se han proyectado sobre ésta, y una superficial revisión de la vida intelectual. La obra, en su conjunto, aparece equilibrada y buscando en todo momento la ponderación precisa para no inutilizar los juicios vertidos sobre un país —piénsese la importancia que esto tiene cuando se refiere a pueblo que, como la mayoría de los de Hispanoamérica, no han llegado a definirse con plenitud—, ni dañar al país objeto de sus reflexiones con una precipitada frase de fortuna. Por eso, curándose en salud, empieza por calificar su propio prólogo "mea culpa", y desde él nos aclara y delimita el objeto de su discurso: "Vamos, pues, a escribir sobre la Argentina; pero... ¿Sobre qué Argentina? Porque así como ha habido dos Francias, dos Alemanias y dos Españas, ha habido también varias Argentinas. Una, que viene a la vida el 25 de mayo de 1810 y desaparece o cambia radicalmente de fisonomía durante la primera presidencia del general Roca, al resolverse el conflicto por la capitalidad, allá por el año 1880, e iniciarse la inmigración en masa. Durante este período bien podría decirse que ha habido otras dos: la Argentina dirigida, moldeada y "poseída" (en todos los sentidos de la palabra) por Juan Manuel de Rosas, y la que surge en Caseros por la triple alianza de la pluma de Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento, con las armas de Urquiza y de Mitre y con la diplomacia del Brasil imperial. Hay luego la Argentina eufórica y europeizante de la plutocracia ganadera y de las masas inmigradas de gallegos y genoveses. La tercera Argentina, de años recientes, la justicialista, la de Perón, precedida y anunciada por el radicalismo arrabalero del hosco y taciturno

"peludo", de Hipólito Irigoyen. La cuarta Argentina, que ahora se inicia, y ¿cuántas no veremos aún? Porque bien podría decirse "reverence parler", y con cruda exageración que todas estas Argentinas no contemporáneas y enemigas como las dos Españas, sino sucesivas, se han ido desvaneciendo y reemplazando sin que en realidad haya llegado a haber "una Argentina". "Y con esta plena conciencia de que hasta el presente la Argentina no se ha hallado a sí misma, no se ha identificado con plenitud en la unidad, cifra que exige la Historia como condición para figurar en la galería de grandes actores, se enfrenta con el desarrollo del itinerario propuesto. Un itinerario que nada tiene de simple vagar por un paisaje —sea éste natural, social o histórico— al que se va acortando entre meros datos, señales o hechos. No es sólo la referencia lo que aparece como ingrediente, sino la vivencia." "Este libro —confiesa con sinceridad el autor—, que no es de información, sino de impresiones, contiene apreciaciones lisonjeras sobre la Argentina, y, mezcladas con ellas a dosis casi iguales, otras menos halagüeñas."

La obra propiamente dicha contiene tres partes. En la primera —"Tierra y hombres"— examina la base real del país, describiendo lo más característico de cada región o provincia con veraz y acertado colorido. Sin duda, en ella hallamos los capítulos más logrados de toda la obra. No en vano el autor la calificaba de "impresionista". Así, lo vivo y lo vivido se ha podido traducir en conseguidas páginas, en una veraz introducción al conocimiento de la Argentina, como pocas veces se ha logrado por autores que no vieron su primera luz bajo la Cruz del Sur. Color descriptivo y juicio interpretativo se dan íntimamente equilibrados, produciendo un acabado cuadro, tanto al recorrer las varias regiones que componen el país, como cuando se enfrenta con el espinoso problema de su compleja, multiforme y desequilibrada capital Buenos Aires es desentrañada en ligeras pinceladas descriptivas, que nada tienen de frivolidad o capricho. De la mano del sin duda mejor exegeta —el sociólogo Ezequiel Martínez Estrada— nos va ofreciendo los más acusados perfiles de la gran urbe sudamericana, "uno de los problemas sociales y humanos más fascinadores y más difíciles de resolver que puedan encontrarse en el Nuevo Mundo" (aspecto social). "Horizontal como la Pampa, como la Pampa vasta, en apariencia monótona, y como ella incolora, Buenos Aires no puede recorrerse, ni mucho menos examinarse, en horas, días, ni semanas... De aquí que la primera impresión que causa el vagabundear por las calles de esta inmensidad de cemento sea una sensación de pérdida, de angustia mayor que en cualquier otra gran ciudad" (aspecto morfológico). El tipismo colorista hallado en el célebre barrio de La Boca es reflejo

de "un suburbio de Génova, un suburbio compuesto de mataderos, tinglados, baldíos, barcos o esqueletos de barcos, astilleros, lodazales más o menos fétidos, casuchas, timbas, aguaduchos y bares marineros; todo reflejado en la discutible, pero indiscutible original obra pictórica de Benito Quinquela Martín. La Boca es una película en colores, hablada en "lunfardo", sobre música de tango y de milongas; chillón el color y mediana la música o, en otras palabras, el cruce de melodrama parisiense (de un París apachesco, del *bal mussette),* con un cuadro flamenco, sus hembras bravías y sus mozos crudos." Quizá las tintas estén algo cargadas, pero si tal cosa hace el que pretende describirlo, no hay que olvidar que las gentes y la vida misma que componen la escena, quizá también se esfuercen en darse ese convencional carácter. Vaya lo uno por lo otro.

En la segunda parte del libro —"Itinerario histórico"— examina el proceso histórico que va desde el Virreinato hasta los días de Perón, y cómo desde aquellos tiempos se empiezan a perfilar los caracteres determinantes de la capitalidad argentina y su oposición a las provincias del exterior. "España —dice— ...había levantado en torno de sus territorios americanos una barrera que los defendiera de la heterodoxia. Pero decir herético era decir corsario o contrabandista, y así, siguiendo los postulados de la práctica de gobierno y la política económica de la época, hubo de levantar otra destinada a protegerlas contra el afán de lucro del mercachifle hereje. Todas estas precauciones fueron muy pronto apostilladas por una serie de prácticas ilícitas, en principio, y muy generalizadas en la práctica, que las redujeron a letra muerta. Así como las restricciones al cultivo de la viña o del olivo no impidieron que en Mendoza, San Juan y otras comarcas manasen en abundancia el vino y el aceite, las demás prohibiciones dieron origen a un floreciente contrabando —de ideas y de mercancías—, a menudo tolerado y únicamente reprimido en esos breves e intermitentes períodos de rigor que suelen seguir a una larga indulgencia. De esta práctica y de este comercio vivió y se enriqueció Buenos Aires y toda una clase social porteña. Sería esta última embrión de una oligarquía que vendría a la vida, abierta a la penetración de ideas extrañas, ansiosa de novedades, de riquezas, ganosa de influencia y de poder, y medio propicio para que en ella nazcan y prosperen leguleyos y arribistas. Un mundo social, en suma, de sentido utilitario, penetrado de la importancia de los valores materiales y aleatorios del comercio. Entre ese Buenos Aires y su "hinterland", cuyas conveniencias —coincidentes con las de la Corona— reclaman la extinción del contrabando y la extirpación de los quistes territoriales extraños, la antinomia es absoluta... La divisoria de ambas zonas estuvo en

Córdoba, concretada en forma legal y física en la llamada Aduana seca que allí se estableció muy a principios del siglo XVII. Este es el comienzo de esa dualidad, mejor de esa dicotomía, que es un rasgo característico —hasta nuestros días— de la historia argentina."

Concluye la obra en una tercera parte que, bajo el título de "Miscelánea económico-social", muy a la ligera, revisa diversas instituciones de la vida argentina, en breves párrafos de corte periodístico, insuficientes a todas luces para encerrar el total significado de lo que han supuesto, sobre todo en los tiempos modernos, la propiedad, los círculos, la Iglesia, el Ejército, la Universidad y los demás elementos de la vida cultural. No obstante, quien busque una referencia introductoria hallará en este "Itinerario argentino" un cuadro completo y complejo, capaz de ofrecer una primera impresión de conjunto válida y hasta precisa para adentrarse en ese difícil conocimiento, como es el de un país en trance de manifestar su genuino espíritu nacional y el advenimiento de su verdadera unidad. Para eso la sugerente prosa de este libro se basta con creces.—ANTONIO AMADO.