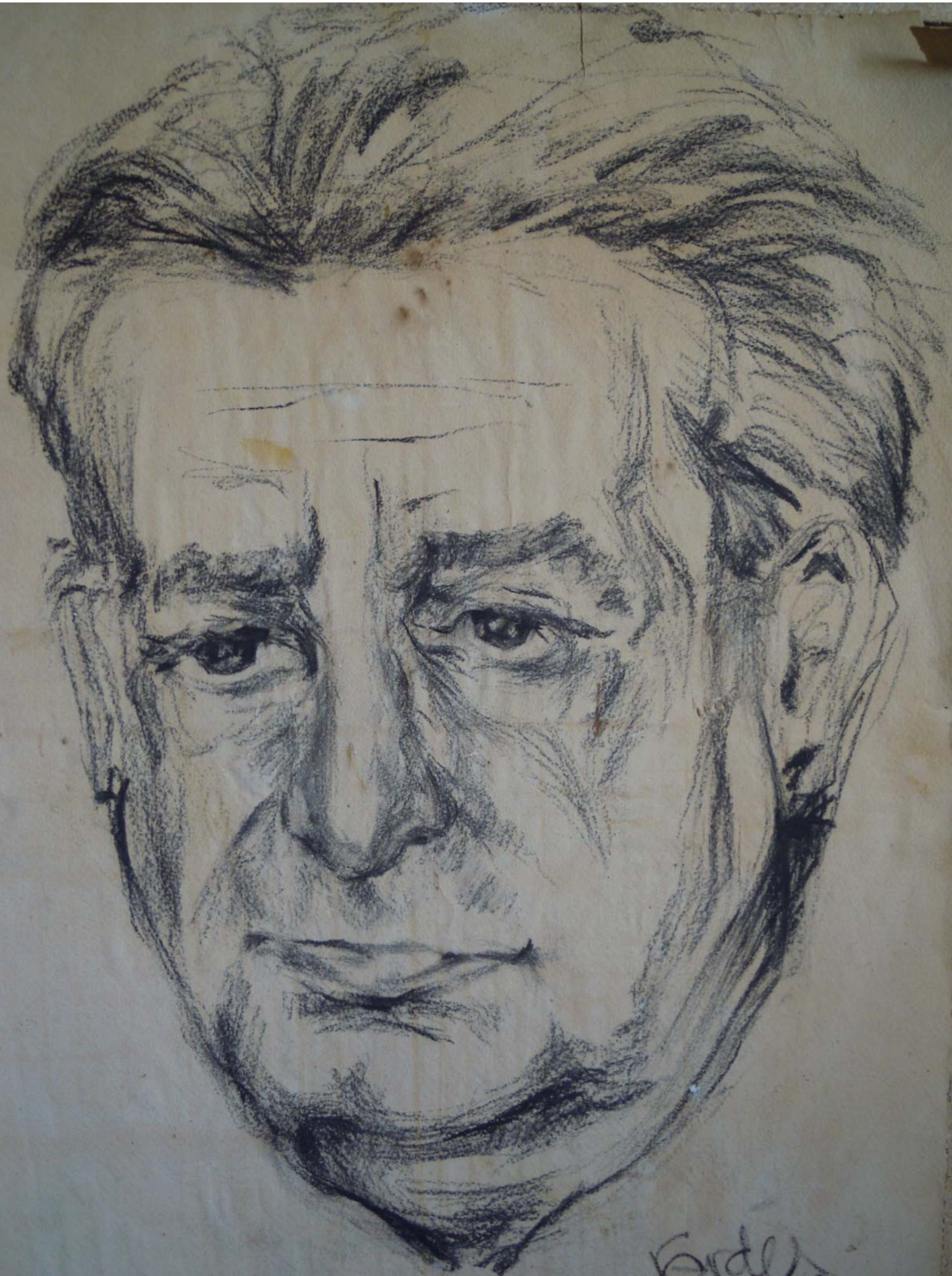


En torno a Fernando Vela

COORDINADOR

Luis Arias Argüelles-Meres

En torno a Fernando Vela



Verde

En torno a Fernando Vela

José-Carlos Mainer
Azucena López Cobo
Manuel Neila
Teófilo Rodríguez Neira
Celsa Díaz Alonso
Luis Arias Argüelles-Meres
Leopoldo Tolivar Alas
Elvira Bobo Cabezas
José Luis Fernández López
Lluís X. Álvarez

© 2013 Ediciones de la Universidad de Oviedo
© De los autores

Ediciones de la Universidad de Oviedo
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo
Campus de Humanidades. Edificio de Servicios. 33011 Oviedo (Asturias)
Telf. 985 10 95 03 Fax 985 10 95 07
[http: www.uniovi.es/publicaciones](http://www.uniovi.es/publicaciones)
servipub@uniovi.es

Este libro ha sido sometido a evaluación externa y aprobado por la Comisión de Publicaciones de acuerdo con el Reglamento del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.



Esta Editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

ISBN: 978-84-8317-995-6
D. Legal: As-2434-2013

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Oviedo

Todos los derechos reservados. De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte, sin la preceptiva autorización.

Índice

De un mundo limitado: Fernando Vela y el pesimismo histórico	11
<i>José-Carlos Mainer</i>	
1. DE UN FIN DE SIGLO.....	11
2. EL LUGARTENIENTE DE ORTEGA.....	14
3. ¿ÉPOCA <i>KITRA</i> O ÉPOCA <i>KALI</i> ?.....	16
4. LA CRISIS DE UNA CIVILIZACIÓN.....	21
5. LA RESURRECCIÓN DE <i>REVISTA DE OCCIDENTE</i>	24
Fernando Vela, la forja de un héroe.....	27
<i>Azucena López Cobo</i>	
<i>Universidad de Málaga</i>	
1. ORTEGA Y VELA: AFINIDADES ELECTIVAS	27
2. UN PROBLEMA QUE PENSAR.....	40
3. EL SALTO AL VACÍO.....	49
Fernando Vela: la música callada de la traducción	51
<i>Manuel Neila</i>	
1. RETRATO DEL ESCRITOR NOVECENTISTA.....	52
2. LA MÚSICA CALLADA DE LA TRADUCCIÓN	56
3. PROTEO O LA METAMORFOSIS DE LA LITERATURA	59
4. EL HOMBRE JUBILOSO EN EL ARTE.....	62
5. PROMETEO O LOS COMBATES POR LA HISTORIA	65
6. ÍCARO O EL FUTURO DE LA CIENCIA	68
7. EL HOMBRE ANGUSTIADO EN LA FILOSOFÍA	70
8. ANEXO.....	73

Fernando Vela caminos de modernidad (1888-1966).....	77
<i>Teófilo Rodríguez Neira</i>	
<i>Universidad de Oviedo</i>	
1. LA VIDA COMO REALIDAD RADICAL	92
2. ALGUNAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97
Fernando Vela ante el arte de su tiempo.....	99
<i>Celsa Díaz Alonso</i>	
<i>Universidad de Salamanca</i>	
1. LOS COMIENZOS EN ASTURIAS	99
2. FERNANDO VELA EN MADRID	105
3. UN PULSO AL SURREALISMO	108
4. LA VANGUARDIA COMO PROBLEMA	111
5. BIBLIOGRAFÍA	117
Fernando Vela desde la atalaya intelectual de Asturias	119
<i>Luis Arias Argüelles-Meres</i>	
1. CUANDO ASTURIAS FUE EL GRAN VIVERO DEL ORTEGUISMO.....	121
2. LA ASTURIAS QUE DESCUBRE ORTEGA	123
3. LA UBICACIÓN GENERACIONAL DE FERNANDO VELA	130
4. BREVES CONSIDERACIONES SOBRE LA OBRA DE VELA.....	131
Clarín y Vela: inicio imaginado de una influencia real	135
<i>Leopoldo Tolivar Alas</i>	
1. EL PROFESOR SALE DE CLASE.....	135
2. VELA ENTRA EN LA CASA DE CLARÍN	137
3. VELA, TESTIGO DE LA MUERTE DE CLARÍN Y DE LA DESCOMPOSICIÓN DEL GRUPO DE OVIEDO	139
4. LA CASA HUÉRFANA DE FUENTE DEL PRADO Y LOS VÍNCULOS POST-MORTEM.....	143
Fernando Vela, sismógrafo de la excelencia.....	147
<i>Elvira Bobo Cabezas</i>	
1. VELA Y EL PARAÍSO	152
2. ZAHORÍ DE LA MODERNIDAD	154
3. PENSAR POR ENSAYOS.....	155
4. EL PÁLPITO DE LA ROTATIVA.....	159

Fernando Vela: el periodismo vital	163
<i>José Luis Fernández López</i>	
<i>Profesor de Lengua y literatura en el IES Piles de Gijón.</i>	
Bibliografía	173
Figura y estancias de Fernando Vela	175
<i>Lluís X. Álvarez</i>	
1. FIGURA Y PRELIMINARES	175
2. MIS PRIMERAS IMPRESIONES SOBRE VELA.....	178
3. PROFESIONES DE VELA, ENSAYOS Y ESTANCIAS	180
4. PRIMERA ESTANCIA	182
5. SEGUNDA ESTANCIA	184
6. ESTANCIA TERCERA.....	188
7. ESTANCIA CUARTA	192
8. REFERENCIAS.....	199
Bibliografía selecta sobre Fernando Vela	203
Los autores	207

Fernando Vela, la forja de un héroe

Azucena López Cobo
Universidad de Málaga

1. ORTEGA Y VELA: AFINIDADES ELECTIVAS

En el verano de 1914, José Ortega y Gasset fue a Gijón probablemente a presentar la Liga de Educación Política Española. Se trataba de una organización de intelectuales en la órbita del Partido Republicano Reformista de Melquíades Álvarez y Gumersindo de Azcárate que entendía la participación política como un deber, la modernización del país como una necesidad y la educación de la ciudadanía como una obligación. Su intención, en palabras de Javier Bonilla, no era «entrar en la política al uso». Buscaban una minoría para conocer a fondo la realidad nacional y actuar en consecuencia sobre ella, para mejorar la situación de las muchedumbres, de las masas sociales, sin cuya intervención no hay política». ¹ Entre sus primeros miembros, además de los citados hasta ahora se contaban Antonio Machado, Manuel García Morente, Fernando de los Ríos y Federico de Onís. Fernando Vela se incorporó el 16 de noviembre de 1913 según carta de Federico de Onís a Ortega en donde además le comunica que en Gijón, Vela era «el hombre de confianza». ²

¹ Javier Zamora Bonilla, *Ortega y Gasset*, Barcelona, Plaza y Janés, 2002, pág. 140.

² Carta de Federico de Onís a José Ortega y Gasset de 16 de noviembre de 1913. Véase Javier Zamora Bonilla, cit., p. 139n.

Archivo de la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón. En adelante, la correspondencia que se localice en este archivo se citará como AFOM.

Federico de Onís fue clave para que Ortega y Vela se conocieran. Era oriundo de Salamanca donde había estudiado letras en su universidad. En palabras de Eugenio D'Ors, «el discípulo predilecto de Unamuno».³ Su tesis doctoral la realizó en Madrid bajo la dirección de Ramón Menéndez Pidal, de la mano de quien comenzó a colaborar con el Centro de Estudios Históricos, una institución creada por la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en el contexto de la Institución Libre de Enseñanza.⁴ Estaba trabajando en la sección «Orígenes de la lengua española» cuando en otoño de 1913 se crea «Estudios de filosofía contemporánea», cuya dirección recaería sobre Ortega. Además, desde 1911 era catedrático de Literatura en la Universidad de Oviedo.⁵

Por su parte Vela, nacido en Oviedo, era funcionario del Cuerpo Técnico de Aduanas destinado en Gijón. En 1913 se había afiliado al Partido Republicano Reformista y había empezado a colaborar con el diario *El Noroeste*, por entonces instrumento del reformismo asturiano. Cuando Onís anuncia a Ortega que el hombre de la Liga en Gijón es Vela, el filósofo no duda en escribirle para pedirle datos acerca del posible público para su conferencia prevista a finales de agosto. El asturiano responde:

Muy señor mío y admirado amigo: no sé cómo trazarle a usted una semblanza del público de su conferencia, porque residiendo aquí hace poco, desconozco su rostro casi tanto como usted mismo; he de atenerme a unos cuantos rasgos, quizá demasiado externos para que le satisfagan, proporcionados por otras personas.

Nivel intelectual, excepto un reducido círculo de gentes medianamente cultas, muy bajo; temperatura fría, en fin, «masa popular española», un poco histórica, educada políticamente a gritos en el mitin [...]. Muchos sindicalistas, más por excelencia de sus directores que por plena convicción, pocos socialistas, abunda el tipo de «republicano

³ Eugenio D'Ors, «Els noucentistes espanyols», *Glosari, La Veu de Catalunya*, 12 de julio de 1907.

⁴ Para un análisis pormenorizado de la creación del Centro de Estudios Históricos, véase el apartado «En torno al Centro de Estudios Históricos», en *100 JAE. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas en su Centenario. Actas del II Congreso Internacional celebrado los días 4, 5 y 6 de febrero de 2008*, José Manuel Sánchez Ron y José García-Velasco (eds.), Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2011, tomo II, pp. 11-239. Véase también José-Carlos Mainer

(ed.), *El Centro de Estudios Históricos (1910) y sus vinculaciones aragonesas* (con un homenaje a Rafael Lapesa), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010.

⁵ Federico de Onís fue colaborador asiduo de la *Revista de Filología Española* creada en 1914 por Menéndez Pidal. En 1916 se marchó a la Universidad de Columbia (Nueva York) como profesor de Literatura Española donde permaneció hasta su jubilación. Contribuyó de manera decisiva a la difusión de las letras españolas en los Estados Unidos así como a la formación de varias generaciones de hispanistas.

consecuente», esclavo de mil tópicos, abunda igualmente el reformista, aun confuso, con ideas vagas y difusas, sin brújula, como a quien, con la esencialidad de las formas, le quitaron una amarra, algún joven maurista, marchamador y estampador.⁶

Vela conocía muy bien el público que hubiera preferido Ortega que no eran los hombres de limitada formación política e intelectual descritos. Seguía los artículos de Ortega en *El Imparcial* desde que en 1904 leyera «El poeta del misterio».⁷ La sorpresa de aquella nueva firma había sido para él reveladora: «¿Qué tenía aquel artículo para mí, muchacho admirativo y poco crítico para discernir los motivos de mis reacciones? [...] no sé; acaso la claridad, el temblor, el nuevo modo de decir y pensar, pero sí sé que me atrajo, que me sedujo y que me juré no perder uno solo de los artículos de aquel autor».⁸ Ahora importa poco saber cuál fue el verdadero auditorio, lo que sí sabemos es la impresión que el técnico de aduanas de 25 años causó en el filósofo. Una carta enviada por Ortega unos días más tarde desde Vitoria lo confirma:

Amigo Vela: al llegar aquí sea para usted mi primer saludo. He tenido un grato azar conociéndole a usted. Siento que nuestra coincidencia haya caído en días de gran depresión para mí. Tiene usted en la mirada comienzos de incendio espiritual, que bien valía la pena atizar. No nos separaremos del todo.⁹

Para ser breve, es un fragmento muy significativo por dos razones. En primer lugar, porque el decaimiento al que Ortega hace referencia está directamente vinculado a la destitución de Miguel de Unamuno como rector de la Universidad de Salamanca. Una noticia que probablemente recibiera Ortega en Gijón como se desprende de la «Carta de Ortega y Gasset» al director del diario *El País*, Roberto Castrovido, escrita desde Vitoria el 4 de septiembre y publicada tres días después. En ella se lee: «Querido amigo: En la mitad de un viaje cae sobre mí desde un periódico la extraña nueva de

⁶ Carta de Fernando Vela a José Ortega y Gasset. Gijón, 1 de agosto de 1914, en «Cartas de Fernando Vela», *Revista de Occidente*, núm. 90, noviembre de 1988, pp. 121-122.

⁷ José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset/Taurus, 2004-2010, tomo I, pp. 29-33. En adelante, toda referencia a estas *Obras completas* se citará con las siglas O. C. seguidas del número de tomo en romano y página en arábigos.

⁸ Fernando Vela, «Evocación de Ortega», *Sur*, núm. 241, julio-agosto 1956, p. 7. Reproducido después en *Ortega y los existencialismos*, Madrid, Revista de Occidente, 1961 y *Ensayos*, cit., pp. 277-286.

⁹ Carta de José Ortega y Gasset a Fernando Vela sin fechar, probablemente de comienzos de septiembre de 1914. Agradezco a Yolanda Corrochano, impulsora infatigable de la memoria de su abuelo, que me haya facilitado el contenido de esta carta.

haber sido destituido don Miguel de Unamuno. Poco después me llegan algunas noticias más concretas sobre el tema de esa destitución». Y es que en seguida recibiría la carta de Unamuno fechada el 3 de septiembre acusando al gabinete de Romanones en la figura de su ministro de Instrucción pública, Francisco Bergamín, con las palabras «Es un golpe de efecto contra los intelectuales», lo que impulsaría a que diez días más tarde Ortega escribiera su «La destitución de Unamuno»:

No, no es un juego de querellas personales. Personalmente no me unen al señor Unamuno más que polémicas agrias, y a veces, violentas. Se trata de que España tiene muy pocos *hombres adecuados en el lugar adecuado*. Y no habrá ningún patriota dispuesto a que por un necio capricho, ignoro de quién, le falte uno más.

Post scriptum

Recibo la siguiente auténtica noticia:

El martes convocó el nuevo rector de la Universidad de Salamanca el claustro para la elección de vicerrector. Durante la sesión cortó el rector la palabra al catedrático señor Unamuno y le insultó con las especies de *intelectual* (!!) e insolente. Varios profesores se retiraron del salón.¹⁰

La segunda razón por lo que merecía rescatar ese breve extracto de la carta, y que puede desprenderse de lo anterior, es el carácter premonitorio con que termina la misiva. Si la noticia en el periódico la leyó Ortega mientras estaba en Gijón es de suponer que el primer interlocutor de su indignación, por el hecho en sí pero también por lo que suponía para el programa de la Liga de Educación Política Española, fuera Fernando Vela y que del comentario de esa noticia surgiera la apreciación «comienzos de incendio espiritual» con que Ortega dio por segura la afinidad entre ambos. La premonición se cumplió y ni siquiera la muerte del filósofo en 1955 separó espiritualmente a ambos hombres.

La conexión entre ellos encontró un pretexto inmediato cuando a comienzos de 1915 se funda la revista *España* como vehículo teórico de la Liga. Dirigida por Ortega, salió a la calle el viernes 29 de enero con una tirada excepcional y con una plantilla de excelentes colaboradores. Ese mismo día, sin conocer que ya estaba en los quioscos de las principales ciudades, Vela anunciaba su reciente aparición en las pági-

¹⁰ J. Ortega y Gasset, «La guerra y la destitución de Unamuno. Carta de Ortega y Gasset», *El País*, 7 de septiembre de 1914 y «La destitución de Unamuno», *El País*, 17 de septiembre de 1914. Ambos en O. C., I, 660 y 661-663. Véase

también la carta de Unamuno a Ortega de 3 de septiembre de 1914 en *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, Laureano Robles (ed.), Madrid, El Arquero, 1987, p. 115.

¹¹ Carta de Fernando Vela a Federico de

nas de *El Noroeste* y fue él quien dio la voz de alarma al ver que a Gijón no llegaban los ejemplares que se vendían en Oviedo e incluso en pueblos como Villaviciosa. En carta a Onís, transmite el primero de febrero el éxito de ventas de la revista:

¡Mi felicitación, querido Onís, para todos! Creo es la opinión de todo el mundo que *España* es una cosa excepcional [...]. A las once y cuarto comenzó a venderse, a las doce no quedaba un número en Gijón. Creo se hubieran vendido cien más y si hubiera llegado el sábado, ese día y el domingo hubiese sido aún mayor la venta, es decir, la demanda.

[...]

Ahora espero la carta que me prometió para instruirme de cómo ha de ser el espíritu de la colaboración regional.¹¹

Vela cumplía todos los requisitos para ser redactor local de *España*: era asturiano, tenía experiencia periodística, era reformista y miembro de la Liga. Pronto su firma se incorporó al rotativo donde seguirá escribiendo incluso después de que Ortega abandonara la dirección en noviembre de 1915. En enero de 1916 anuncia a Ortega un proyecto que trae entre manos. Se trata de una revista en la línea de *España* y que, sin embargo, tardará más de un año en concretarse:

Querido amigo Ortega: la revista en proyecto va cuajando, de suerte que pronto –dentro de un mes–, tendrá *España* su primer hija. Será quincenal, regionalista; por un lado política, económica, y por otro –para los que no sean hombres de lucha o para las horas sentimentales de estos– ofrecerá lo popular y arcaico: las canciones (publicaremos las de Torner¹²), los bailes, el paisaje, las faenas, el dialecto, en fin todo nuestro «repertorio de costumbres».¹³

Región. Revista de Asturias (1917-1918) publicará al menos ocho números, entre el 18 de julio de 1917 y el 1 de enero de 1918.¹⁴ Su brevedad la resume el

Onís. Gijón, 1 de febrero de 1915, en «Cartas de Fernando Vela», cit., pp. 122-123.

¹² Eduardo Martínez Torner (1888-1955): musicólogo ovetense que colaboró en el Centro de Estudios Históricos dirigiendo la sección «Musicografía y Folklore». En 1920 publicó en Madrid el *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Nieto y Compañía, que recogía y

estudiaba quinientas melodías.

¹³ Carta de Fernando Vela a José Ortega y Gasset. Gijón, 10 de enero de 1916 en «Cartas de Fernando Vela», cit., p. 125.

¹⁴ Véase Ramón García-Vela, «Para una bibliografía de Fernando Vela», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, núm. 99, pp. 49-51.

¹⁵ Fernando Vela, «Un día de Clarín en

propio Vela al decir que fue un «intento que se mantenía de intentos».¹⁵ Uno de los escasos estudios que hay sobre la publicación asturiana¹⁶ ofrece en pocas páginas detalles jugosos acerca de sus objetivos y contenidos.¹⁷ La revista tenía una doble dirección, en Gijón y Oviedo, a cargo de Vela y José Antonio Cepeda, respectivamente. Se imprimía en las prensas de *El Noroeste* y si bien su ambición era la aparición quincenal «en la práctica se dilataba su periodicidad en la mayor parte de las ocasiones a un plazo de un mes».¹⁸ Cada número lo formaban 16 páginas sobre un papel de «calidad superior al de la prensa diaria»¹⁹ en el que se intercalaba texto y, en una inusual práctica para la zona y la época, una gran cantidad de imágenes (fotografías, reproducciones de lienzos y fotograbados) que hacían de ella una revista ilustrada, considerándose esta una de sus mayores aportaciones. Participaron en ella muchos de los pintores asturianos de entonces: Eugenio Tamayo, Ventura Álvarez Sala, Nicanor Piñole, Alfredo Truhán o Evaristo Valle, entre otros. Su objetivo, señalado desde su primer editorial, «A lo que venimos y a lo que aspiramos», busca cumplir una labor didáctica del público regional, la educación de su gusto estético y la mejora de los conocimientos que sobre cultura tenía el lector. Todo ello a partir de informaciones regionales tratadas desde la subjetividad con vistas a formar una opinión pública favorable a la perspectiva de sus editores: la de que el peso de los intelectuales era considerado fundamental para el progreso de la región, lo que suponía el apego a una línea muy definida, la de la Liga. Además, hacía una fuerte apuesta por la creación artística, como hemos dicho a través de los pintores, pero también de poetas, compositores y de la crítica literaria y artística. El desarrollo industrial estaba presente con aportaciones de ingenieros que ofrecían un punto de vista técnico de modernización necesaria. Como concluye Natalia Tielve:

Región era una revista que, como hemos visto, asume el objetivo fundamental de servir, aunque no en exclusividad, a fines eminentemente culturales. Al

Oviedo», *El grano de pimienta*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, col. Austral núm. 984, 1950. Incluido en *Ensayos*, cit., pp.13-15.

¹⁶ Natalia Tielve García, «*Región. Revista de Asturias: un efímero legado de la prensa asturiana en nuestro siglo*», *Actas del II Congreso de Bibliografía Asturiana*, Oviedo, Consejería de Educación del Principado de Asturias, 1999, pp. 635-641.

¹⁷ Se conservan los dos primeros números en los archivos de la Edad de Plata de

Madrid. Debo la consulta de esos ejemplares al Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes a cuya directora Alicia Gómez-Navarro felicito por la calidad de sus fondos y por la eficiencia y profesionalidad de su personal, en especial de Alfredo Valverde y Raquel Martín Castaño.

¹⁸ Natalia Tielve, cit., p. 635.

¹⁹ *Ibíd.*.

²⁰ *Ibíd.*, p. 641.

difundir el conocimiento y, por tanto, la cultura, aspira a contribuir a convertir a sus lectores en elementos cada vez más partícipes de la vida de la sociedad en la que actúan. Como una especie de *arma* contra la ignorancia, persigue también la educación moral y cívica de su público, en el sentido de ennoblecer las tendencias y las aspiraciones, a la par que construir un incentivo para la apreciación de los valores culturales. De ahí que se intente dar al periódico una impronta de seriedad y de elevación cultural y social.²⁰

Fernando Vela tendrá una intensa participación en la revista, no solo como fundador y director, sino también como redactor y poeta. Con la firma «F. Alonso de Caso» publicará el poema «A las marquesas guillotinas» junto al de su hermano José García Vela, «Un viejito» y al de Joaquín A. Bonet, «Las jornadas de Jovellanos» en la sección «Poesía asturiana». También rubrica el ensayo «Nuestros artistas. Nicanor Piñole» como «Fernando G. Vela» y el artículo de opinión política «Lo que puede hacer una diputación provincial» con las iniciales «F.V.». Todo ello solo en el primer número.

La revista tendrá una duración corta, pero suficiente para mostrar las dotes organizadoras y editoriales de Fernando Vela. Baste recordar que el número dos lo abría el artículo de José Ortega y Gasset, «Sobre el localismo» que corresponde al brindis que en el hotel Palace de Madrid había pronunciado en el mes de mayo en honor al fundador de la revista *Hermes* y que posteriormente pasaría a *El espíritu de los vascos* (1920).²¹

Qué duda cabe de que el proyecto sirvió a Vela para estrechar lazos con el filósofo que entre 1916 y 1917 se había retirado de la primera fila del activismo político y se había dedicado a su revista unipersonal *El Espectador*.

En este tiempo, Vela encontrará en Ortega un orientador fiable para su propia trayectoria y Ortega encontrará en Vela un colaborador infatigable en la búsqueda de suscriptores en Asturias para su revista:

Querido Ortega: hoy he escrito varias cartas a distintos pueblos para conseguir más suscripciones para *El Espectador*; en Luarca, Navia, Avilés, Villaviciosa, Ribadesella y Llanes me serviré de mis compañeros de Aduanas que, aunque completamente hebraicos, acaso sirvan para obtener, al menos, la suscripción del Casino.²²

²¹ José Ortega y Gasset, «Brindis en el banquete a la Revista *Hermes*», O. C., III, 42.

²² Carta de Fernando Vela a José Ortega y

Gasset. Gijón, 29 de enero de 1916 en «Cartas de Fernando Vela», cit., p. 126.

²³ Carta de Fernando Vela a José Ortega

A finales de 1917, Nicolás Urgoiti y Ortega fundan el periódico *El Sol*. En sus páginas, se darán a conocer muchas de sus propuestas estéticas en las que andaba enfrascado el pensador y Vela aprovechará la senda abierta. Las cartas que le escribe en estos meses son testigo del proceso de aprendizaje al que se entrega el asturiano:

Sé que Pepe [Rodríguez González] le ha enviado mi primer artículo estético [«Ideas estéticas. I»]. En el segundo, que le envío aquí, me defendí más agarrándome como un desesperado a la metáfora y a las descripciones literarias. [...] Trabajaré en psicología con vistas a la estética, es hermosísimo. Me ha puesto usted en su caña un nuevo cebo: su filosofía del lenguaje, de la que quisiera un anticipo, un ligero paladeo.²³

Por mis lecturas me pregunta usted también: sigo con [Wilhem] Wundt, [Ernst] Diehl y [Willam] James, pero necesitaría explicaciones a veces, sobre todo para dar con la base de la psicología de cada uno. Veo, por ejemplo, la diferencia de «sensación» para Wundt y James, con alguna claridad, pero no con toda la suficiente.²⁴

José María Rodríguez González (c. 1888-1963) era hijo del segundo matrimonio de Florencio Rodríguez Rodríguez, fundador del Banco de Gijón. Inició la carrera política en el Partido Reformista de Melquíades Álvarez llegando a ser diputado por Villaviciosa en 1914 y en 1916. Se casó con la hija de su hermano –hijo del primer matrimonio–, María Rodríguez del Valle que era también sobrina de Evaristo Valle y, posteriormente, fundadora del Museo que lleva el nombre del pintor.

Pepe Rodríguez fue amigo y compañero de Vela en la Liga de Educación Política Española y en la Logia masónica *Jovellanos* de Gijón.²⁵ Ambos se propusieron fundar la revista *Región* a comienzos de 1916, pero la candidatura ese mismo año de Rodríguez por Villaviciosa, la obtención del acta de diputado y su traslado a Madrid inmediatamente después, pospuso el proyecto editorial. Finalmente, cuando la revista se edita en 1917, el nombre de José María Rodríguez solo aparecerá entre los colaboradores.²⁶

y Gasset. Gijón, 11 de septiembre de 1915, en «Cartas de Fernando Vela», cit., pp. 124-125.

²⁴ Id., Gijón, 29 de enero de 1916, en *Ibid.*, pp. 126-128.

²⁵ En el Archivo Histórico Nacional se conserva una carta enviada el 28 de enero de 1941 por el Gobernador Civil de Oviedo, que se acompaña de «la relación de las personas que integraban las Logias Masónicas, que existieron en esta Provincia» y en la que tanto Fernando

Vela como José María Rodríguez aparecen listados. Véase la documentación de la Fiscalía del Tribunal Supremo, Causa General de la provincia de Oviedo, 1338, expediente 1.

²⁶ Las familias Rodríguez y Ortega entablaron amistad en los primeros años del siglo xx. Deja constancia de ello José Ortega Spottorno en *Los Ortega*, Madrid, Taurus, 2002, p. 228 y Soledad Ortega en «Cartas de Fernando Vela», cit., p.124. Esta última nota

Vela siguió trabajando en Gijón como técnico de aduanas y en 1920 se le presentó la posibilidad de ascender al cargo de inspector, puesto que desempeñaba en funciones. Si se le ratificaba el ascenso, podría permutar con otro inspector en la Dirección General de Aduanas en Madrid; pero de no confirmarse, corría el riesgo, según palabras textuales «de ser trasladado a un punto alejado de la frontera».²⁷ Para que la balanza se decantara hacia el primer platillo, Vela no dudó en pedir ayuda a Urgoiti a través de Ortega para que influyera en la Administración Central.²⁸ La petición llega en el momento en que Vela tiene tomada la decisión de instalarse en Madrid para «cambiar esta vida tonta y lánguida por otra más activa».²⁹ La permuta hacia mediados de 1920, que finalmente se lleva a cabo con un profesor de la Escuela de Aduanas, sería decisiva para él, para Ortega y para la historia de la literatura de este país, aunque por entonces ninguno lo sospechara.

Hasta ahora se ha presentado el modo en que Ortega y Vela se conocieron y los pasos que dieron hasta encontrarse en Madrid. Es momento de ver cómo el asturiano contrapone su anterior «indisciplina y ligereza de mi auto-educación»³⁰ a un programa de formación propio que tenía como referente al filósofo y que le ayuda a concretar su propia concepción estética.

Durante el curso académico 1921-1922 asiste como oyente a las clases de Ortega en la universidad y sus notas serán la base para la redacción de *El tema de nuestro tiempo* (1923). Así lo supo reconocer el filósofo en la «Advertencia al lector» al inicio de su ensayo:

La primera parte de este libro contiene la redacción, un poco ampliada, de la lección universitaria con que inauguré mi curso habitual en el ejercicio de 1921-22. Para redactarla ahora me he servido de los apuntes minuciosos y correctísimos que tomó en el aula uno de mis oyentes, mi querido amigo don Fernando Vela.³¹

sitúa el origen de la fortuna familiar de los Rodríguez en Cuba. A partir de 1949, Pepe Rodríguez fue Presidente del Consejo de Administración del Banco de Gijón. Para una trayectoria de una parte de la familia véase Javier Cuartas Oviedo, «La nobleza asturiana de Basagoiti», *La Nueva España*, 6 de marzo de 2009. Muchos de los datos sobre este personaje proceden de José Ramón García López, *El Banco de Gijón: 1899-1977*, Somió (Gijón), Fundación Evaristo Valle, 1999. Agradezco a Leopoldo Tolivar Alas la amabilidad, dedicación desinteresada y el tiempo dedicado

a investigar sobre este personaje, así como a María Jesús Villaverde, bibliotecaria del Real Instituto de Estudios Asturianos (RIDEA) por habernos puestos sobre la pista certera.

²⁷ Telefonema de Fernando Vela a José Ortega y Gasset. Gijón, 18 de junio de 1920. AFOM

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ Carta de Fernando Vela a José Ortega y Gasset. Gijón, miércoles [probablemente de 1920], en «Cartas de Fernando Vela», cit., p. 132.

³⁰ *Id.*, Gijón, 11 de septiembre de 1915 en *Ibíd.*, p. 124.

³¹ O. C., III, 559.

En *El Sol* había ido adelantando los primeros capítulos como también lo había hecho con algunos textos de *España invertebrada* (1922). Ambos ensayos, junto al anterior *Meditaciones del Quijote* (1914) acabarán de perfilar el esqueleto de un europeísmo que acompañó el pensamiento de Ortega hasta sus últimos días.³² Pero en los años veinte este europeísmo se plasmaría en la práctica con la creación de *Revista de Occidente*.

El germen hay que buscarlo en la constatación de la inexistencia y la necesidad de una publicación en España que difundiera dentro de nuestras fronteras los avances en materia de ciencia y arte que se están produciendo en occidente. Debía actuar como un vaso comunicante a uno y otro lado de los Pirineos. Tras esa constatación, esta otra de que pocas personas en España disponían de los recursos intelectuales y el respaldo financiero para emprender tal aventura. Llegó la claridad con la exclamación de Ortega a Vela: «¿Y por qué no hemos de ser nosotros los que hagamos esa revista? Usted me ayudaría como secretario de redacción».³³ Así nació *Revista de Occidente*, primero la revista y poco después la editorial, órgano complementario e imprescindible:³⁴

Desde el primer momento Ortega tendría muy clara la idea de que una revista debía completarse con la publicación de libros y viceversa. Muchos años después aconsejaría en el mismo sentido a Victoria Ocampo en el momento de la gestación de la revista argentina *Sur*.³⁵

Se trató, pues, de una empresa periodística e intelectual que actuaría de plataforma de difusión científica y artística de doble dirección, desde España hacia Europa y viceversa.

El papel de Vela en la revista es fundacional, fundamental e indiscutibles sus incansables esfuerzos por hacer de ella una publicación periódica de referencia

³² Véase *Cultura europea y pueblos europeos* en O. C., VI, 931-950 de un año antes de su muerte y la interesante conferencia «De Europa *meditatio quaedam*», O. C., X, 73-135, dictada en la Freie Universität de Berlín el 5 de septiembre de 1949 y en la que estuvo trabajando hasta 1952 para su edición alemana, que no llegaría a materializarse y que ha permanecido inédita hasta 2010.

³³ Fernando Vela, «I. En 1923», *Revista de Occidente*, núms. 8-9, noviembre-diciembre de 1963, pp. 139-141.

³⁴ Hay una razón más: el desacuerdo de José Ortega y Gasset con la editorial Calpe que hacia 1922 revisó su catálogo de obras con vistas a reducir las de autores con menor tirón comercial. Véase «Un proyecto cultural de Ortega con la editorial Espasa-Calpe (1918-1942)», *Revista de Estudios Ortegaianos*, núm. 26, mayo de 2013, págs. 23-76».

³⁵ Soledad Ortega, «Fernando Vela», *Revista de Occidente*, núm. 90, noviembre de 1988, p. 114.

en Europa. El primer número fue celebrado por las principales revistas culturales de ámbito internacional.³⁶ En Francia lo hacen *Les Nouvelles Littéraires*, *Bulletin Hispanique* y *Le Mercure de France*, en este último la presenta Jean Cassou.³⁷ En Alemania, firma su saludo en *Der Neue Merkur* el crítico Ernst Robert Curtius. En poco tiempo, la revista concentró en sus páginas una variedad de disciplinas superior a la de sus homólogas europeas *The Criterion* en Londres, *N. R. F* en París, *Europäische Revue* en Alemania, *Nuova Antologia* en Italia, entre otras.

Durante los primeros meses de la revista, Ortega era su referente más visible, pero con el paso del tiempo se constató en Vela lo que ya hemos apuntado, unas excelentes cualidades en la comunicación con los autores; en la solicitud, selección y corrección de los textos; en la edición; en definitiva, en la composición de la misma. Ortega orientaba e iba dejando en las manos cada vez más expertas de Vela el trabajo diario de la revista, para centrarse algo más en su «obra mayor» que iba confeccionando a golpe de artículos, conferencias, cursos y, con la llegada de la II República, con sus afamados discursos como diputado en Cortes.³⁸

En 1925 Ortega edita juntos los dos ensayos *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*,³⁹ previamente publicados en los folletones del periódico. Así pues, aunque sus postulados estéticos los había anticipado y prácticamente nada de lo que ofrecía ahora era nuevo para sus lectores, los ensayos provocaron un gran revuelo mediático. Algunos que trataban de alejarse de la estética decimonónica y no querían caer en el exceso de las primeras vanguardias, los consideraron un respaldo teórico a su propia búsqueda y a sus tímidos tanteos. Pero para la gran mayoría el término *deshumanización* se identificaba con un arte frío, hermético y que muy pocos de refinado gusto podían comprender en toda su dimensión. Era, en resumen, un arte al que no tenía acceso el hombre medio. La polémica alimentó durante años revistas y periódicos especializados. Ortega, a pesar de que matizó el concepto en numerosas ocasiones, jamás aclaró la am-

³⁶ Evelyne López Campillo, *La Revista de Occidente y la formación de minorías (1923-1936)*, Madrid, Taurus, 1972, p. 62

³⁷ «La vida literaria española, para estar limitada a una élite y desarrollarse al margen de cualquier acción respecto a las otras formas de vida nacional, no es menos intensa. [...] Pero si todavía no ha llegado el momento en el que los intelectuales españoles puedan presumir de interesar a sus compatriotas acerca de los pro-

blemas del origen y el destino común, parece que pueden comenzar a felicitarse por interesar al menos al resto de Europa» en J. Cassou, *Le Mercure de France*, t. CLXVII, núm. 607, 1 de octubre de 1923, pp. 238-239.

³⁸ Véase José Ortega y Gasset, «Rectificación de la República. Artículos y discursos» en *O. C.*, IV, 777-855.

³⁹ *O. C.*, III, 847-916

bigüedad subyacente al término y disfrutó de la popularidad de su criatura para que, al menos, se opinara, se debatiera y se reflexionara sobre ese «arte nuevo» al que había dirigido todos los focos.

Fernando Vela en cambio ahondó en el término, desvelando en su ensayo *El arte al cubo* (1927)⁴⁰ que el concepto *deshumanización* era pertinente si se entendía como *desrealización*, como extrañamiento de la realidad. Ya que para Vela, la realidad se presentaba en un contexto espaciotemporal concreto y fuera de él, un observador ajeno solo podía disfrutarla si a priori reconocía sus limitaciones, es decir, que el tiempo y el espacio en que se daba esa realidad no le pertenecían. Así, ante una obra del pasado, un artista actual no puede más que reconocer que el tiempo y el espacio de esa realidad le están vedados, están cerrados para él. Solo así Vela puede sentenciar:

La modernidad parece declararse en el hombre moderno, precisamente en este placer de lo pretérito. Diríase que no es más moderno cuanto más anhele el porvenir, sino cuanto más goce del pasado como tal pasado definitivo y perfecto.⁴¹

En su análisis, dejó entrever que el término escogido por Ortega era, cuando menos, confuso. El arte *deshumanizado* no era, desde la perspectiva de Vela, un arte que careciera de rasgos humanos, sino aquel al que había que liberar de la carga sentimental propia de las propuestas decimonónicas. El hombre moderno no precisa de sentimentalismo para vivir el arte:

Probablemente es un rasgo típico del arte actual presentar en áspera desnudez sus problemas. [...] Lo que desde luego no encontramos es la solución. Esta es nuestra anormalidad: que sentimos fruición cuando la obra de arte nos presenta problemas y no soluciones. Nunca gozamos de ella ingenuamente; necesitamos agrios que nos descompongan la simplicidad propia de todo goce. De aquí la agresividad del arte nuevo contra el viejo, porque patentiza el problematismo que este daba por resuelto y, por tanto, su falsedad. El arte actual, sin duda, posee un valor sustantivo, pero en buena parte existe como contragolpe de su antecesor, del que necesita como la pelota de la pared. Sin el impresionismo, el cubismo no bota.⁴²

⁴⁰ Fernando Vela, *El arte al cubo y otros ensayos*, Madrid, Imprenta Ciudad Lineal, 1927. Algunos de los epígrafes de este ensayo han sido reproducidos en Fernando Vela, *Ensayos*,

Eduardo Creus Visires (ed.), Madrid, Fundación Banco Santander, 2010.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 10.

⁴² *Ibíd.*, pp. 16-17.

Para Vela los avances tecnológicos, la industrialización, el crecimiento de los cinturones urbanos y la masificación llevaban décadas transformando las ciudades que se habían vuelto lo suficientemente *deshumanizadas* como para que el arte dedicara tiempo a enredarse con su artificiosidad barroca. Los problemas planteados se presentaban desnudos, puros, en la misma línea ya trazada por los poetas, con Juan Ramón Jiménez a la cabeza y que los prosistas seguirían de cerca como refleja este fragmento de *Ejercicios* (1927) de Benjamín Jarnés: «Ni gárgola, ni surtidor, ni cataratas. Queremos agua filtrada en un vaso muy limpio de cristal».⁴³

Si el arte es manifiesto del progreso humano —considera Vela—, tiene la obligación de reflejar la vida, y como ejemplo de su hipótesis, escoge dos artes relativamente nuevas, el cine y la fotografía, que enfrenta para determinar cómo se relacionan con la realidad y para concluir que una de ellas es más actual que la otra. Dice del cine que es el arte del siglo xx, un arte en nacimiento en el que los historiadores, en su empeño por encontrar las raíces de toda manifestación artística en el primitivismo, obvian que puede estarles naciendo frente a los ojos:

Primero porque el salvaje nos parece fecundo y el burgués estéril. Después, porque tanto hemos santificado el arte, que solo creemos dignos de su nacimiento lugares de penumbra, santificados a su vez por algún mito o misterio [...]. Tal vez el caso del cine fuera decisivo para la ciencia estética. Decisivo y trastornador; porque quizá la primera conclusión estableciera que un arte puede nacer también del afán simple e intrascendental de gozar, de divertirse.⁴⁴

Muy distinta es la fotografía que, siendo también un arte recién nacido, se mantiene muy apegada a la realidad, las cosas a través de ella no acaban de perder su potencia objetiva. Así pues, mientras el cine logra mantener la distancia entre la realidad externa y su representación artística, la fotografía no lo consigue. Al menos no en 1927. Para Vela, el artista nuevo es capaz de interponer su intelecto entre la realidad tomada como modelo y el producto de su creatividad. El cine frente a la fotografía había conseguido *superar el subjetivismo*,⁴⁵ desligándose de la emoción que provoca la realidad en el creador.

⁴³ Benjamín Jarnés, *Ejercicios*, Madrid, Cuadernos Literarios, Imprenta Ciudad Lineal, 1927, p. 12. Incluido en Benjamín Jarnés, *Obra crítica*, Domingo Ródenas (ed.), Zaragoza, Diputación, 2001.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 26.

⁴⁵ Para un análisis del subjetivismo en Vela véase *Orientaciones últimas de la filosofía, Sur* (Buenos Aires), año II, núm. 6, otoño de 1932, pp. 68-116. Incluido en Fernando Vela, *Inventario de la modernidad*, José-Carlos Mainer (ed.), Gijón, Noega, 1983.

2. UN PROBLEMA QUE PENSAR

En el farragoso revuelo público acerca de si la *deshumanización* era un manifiesto artístico o el diagnóstico de un arte cuyas primeras ejecuciones comenzaban a florecer, la editorial Revista de Occidente crea una colección de prosas que incorporará lo más novedoso. Y así es como deciden llamar la colección: las novedades de los nuevos, «Nova novorum».

Fernando Vela era el director y encargado de determinar qué sería esta colección, una de las veinte que la editorial Espasa-Calpe editó entre los años 1924 y 1935. Los títulos que incluye son *Vispera del gozo* de Pedro Salinas, *El profesor inútil* y *Paula y Paulita* de Benjamín Jarnés, *Pájaro Pinto* y *Luna de copas* de Antonio Espina y la farsa cómica *¡Tararí!* de Valentín Andrés Álvarez —que tendría gran éxito al ser llevada a las tablas—.

La singularidad de estos títulos respecto a otras prosas del momento reside no en la voluntad de ejemplificar la *deshumanización*, sino en conseguir productos que demostraran la viabilidad de una nueva prosa. Si se había diagnosticado la crisis agónica a la novela conocida hasta el momento, había que dar salida a la angustia de intentar hacer algo distinto, una nueva forma de narrar.

En 1928, Jaime Torres Bodet ensayó en «Reflexiones sobre la novela»⁴⁶ una refutación del planteamiento orteguiano sobre la crisis del género. Pero como ha sabido ver Gustavo Pérez-Firmat «consigue sin embargo corroborar esta visión»⁴⁷ con comentarios como «La novela, con sus características actuales, es un género de ayer».⁴⁸ La confusión acerca de qué era lo que estaba en crisis, si la novela o los novelistas, mantendrá en las páginas de las revistas especializadas y en las secciones literarias de los periódicos un debate activo que Vela acabará por sentenciar en 1932.⁴⁹

Hay una literatura de la crisis, auténtica, en que palpita la angustia ante la desorientación actual, pero hay otra, simple eco de esta, que acepta la idea sin examen, sin angustia, en forma de lugar común, como aceptaría otro lugar común cualquiera, porque evita el trabajo de pensar al contar ya con un pensamiento hecho. Para esta

⁴⁶ Jaime Torres Bodet, «Reflexiones sobre la novela», *Contemporáneos. Notas de crítica*, Ciudad de México, Herrero, 1928, p. 12.

⁴⁷ Gustavo Pérez Firmat, *Idle Fictions*, Duke University Press, 1993, p. 5.

⁴⁸ Jaime Torres Bodet, loc. cit.

⁴⁹ Fernando Vela, «La literatura francesa actual», *Luz*, 7 de diciembre de 1932, p. 2 y reproducida en Fernando Vela, *Ensayos*, o. cit., pp. 129-131.

literatura, la crisis no es un problema que pensar, sino la solución para no pensar en el problema.

Para entonces, «Nova novorum» ya había dado sus frutos y había desaparecido como colección, en parte, como veremos más adelante, por haber demostrado que había sido una herramienta útil para repensar el problema y para dar salida, con planteamientos serios, a la crisis de la novela.

Vela había seleccionado a cuatro autores que tanteaban un tipo de narrativa que recurría a la imagen y no al argumento como base de la trama y que no se apoyaba exclusivamente en la descripción psicológica de los personajes. Fue un experimento orquestado para superar la crisis y posterior infertilidad de los nuevos prosistas. Todavía en 1929 Jarnés escribía al inicio de *Paula y Paulita*:

El arte tiene miedo. Es esta una época de arte que nada tiene de heroica, a menos que podamos llamar heroico a un exceso de cautela. El artista no tiene con qué cubrir su desnudez, arrojado del fértil paraíso de la exuberante fantasía, del capricho desmelenado. Se siente que esa fachada, que esa tela, que esa página rechazarían al menor sospechoso relieve, aun al más sobrio. Todo *por miedo*. Por miedo a reanudar sus rotas relaciones con el guardarropa tradicional.⁵⁰

«Nova novorum» reunió a algunos prosistas que antes de 1925 ya ensayaban de forma aislada caminos alternativos incorporando a sus tentativas los cambios en el concepto del *yo* que venían experimentándose en las otras artes. El simbolismo había tomado una actitud crítica, aunque un poco marginal, respecto de ese subjetivismo predominante. Los primeros movimientos de vanguardia habían dado un paso más y para romper con todo subjetivismo habían roto con la tradición en bloque. Había llegado el momento de encontrar un término medio.

Ortega lo concretaría a través del raciovitalismo, núcleo de su pensamiento que desarrolla y del que se ocupa en profundidad durante los cursos que imparte en la Universidad Central de Madrid entre 1932 y 1934.⁵¹ Sin embargo mucho antes, en *Meditaciones del Quijote* (1914) y en *El tema de nuestro tiempo* (1923) ya encontramos concepciones más o menos definitivas:

⁵⁰ Benjamín Jarnés, «Nota preliminar», *Paula y Paulita*, Madrid, Revista de Occidente, 1929. Reed. en Barcelona, Península, 1997, pp. 24-25.

⁵¹ Véanse los *Principios de Metafísica según la razón vital* correspondientes a los cursos académicos 1932-1933 (O. C., VIII, 555-659) y 1933-1934 (O. C., IX, 49-122).

Hasta ahora, la filosofía ha sido siempre utópica. Por eso pretendía cada sistema valer para todos los tiempos y para todos los hombres. Exenta de la *dimensión vital, histórica, perspectivista* hacía una y otra vez vanamente su gesto definitivo. La doctrina del punto de vista exige, en cambio, que dentro del sistema vaya articulada la perspectiva vital de que ha emanado, permitiendo así su articulación con otros sistemas futuros o exóticos. *La razón pura tiene que ser sustituida por una razón vital, donde aquella se localice y adquiera movilidad y fuerza de transformación.*⁵²

Desde una perspectiva crítica, Guillermo de Torre en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) también abordó la cuestión del viaje que va desde la verdad absoluta y sin perspectivismos posibles a la autorreferencia. Un viaje que, igual que Ortega o Vela, concluirá al llegar al subjetivismo omnipotente que sustituirá por un *subjetivismo intraobjetivo* o la proyección del yo subjetivo hacia el interior objetivo de los individuos y de las cosas:

Y consiste, en proyectar nuestras emociones personales en los seres o en los objetos que juzgamos bellos; a prestar nuestro yo a las cosas y, recíprocamente el estado afectivo supuesto en las cosas a nuestro propio yo.⁵³

En términos generales su análisis presenta el arte nuevo como capacitado para transformar la realidad exterior en realidad interior de la obra a través del enfoque propio que le confiere cada autor. El término aplicado a este fenómeno procede del alemán *der Einfühlung* difundido por Theodor Lipps⁵⁴ y que Mauricio Bacarisse versionó en español como *proyección sentimental*.⁵⁵

Los prosistas de «Nova novorum» también elaboraron al respecto su propia hipótesis de trabajo que les condujo a resoluciones prácticas próximas pero particulares, dotadas todas ellas de un revestimiento verbal diferente.

Salinas, Jarnés y Espina coincidieron no solo en la voluntad de encontrar caminos de expresión nuevos, sino también en el punto de partida: los diversos modos de abordar la realidad. Hay en ellos diferencias notables, el modelo que cada uno

⁵² José Ortega y Gasset, «Apéndice. El ocaso de las revoluciones», *El tema de nuestro tiempo*, O. C., III, 639 (publicado por primera vez en el periódico *La Nación* de Buenos Aires el 11 de marzo de 1923 y después en Madrid, *El Sol*, julio de 1923).

⁵³ Id., *Literaturas europeas de vanguardia*, José Luis Calvo Carilla (ed.), Ugoiti editores,

Pamplona, 2002, p. 229

⁵⁴ Theodor Lipps, *Aesthetik*, Hamburgo 1903-1906. Publicado en español como *Los fundamentos de la estética*, Madrid, Daniel Jorro, 2 vols., 1923-1924.

⁵⁵ Mauricio Bacarisse, «La solución ilusionista de la estética» en *Memoria del secretario de la sección de Filosofía del Ateneo*, Madrid, Ateneo, 1923.

ensayó para incorporar la realidad, acorde con el modo específico de hacer suyas las corrientes estéticas del momento. Algunos de los nombres fundamentales para entender las diversas prácticas ensayadas son Henri Bergson, Edmund Husserl o Sigmund Freud.

El desarrollo científico desde finales del siglo XIX había dinamitado el concepto positivista del poder racional. La *Teoría de la relatividad general* de Einstein (1905) y la posterior interpretación filosófica de Henri Bergson (1922),⁵⁶ supondrá el final de la dictadura del único punto de vista. Conceptos absolutos como la realidad, la verdad, el espacio y el tiempo dejan de ser instrumentos para la interpretación del mundo y su espacio vienen a ocuparlo un presente descompuesto en innumerables fragmentos. La vida entonces queda asentada sobre conceptos que no pueden dar certeza de la existencia real de las cosas.

Ante este panorama, la teoría fenomenológica de Edmund Husserl (1913)⁵⁷ representará una vía para establecer las bases de un nuevo modelo de interpretación de la realidad. Esta teoría parte de la aceptación de la esencia de las cosas sin necesidad de recurrir a interpretaciones ni a intermediarios racionales. Estudia las estructuras de la conciencia con el fin de capacitar al conocimiento para que pueda referirse a los objetos fuera de sí misma. Esto suponía una reflexión exclusiva sobre los contenidos de la mente que Husserl llamó *reducción fenomenológica*. De ella dedujo que, si la mente podía dirigirse por igual a lo no existente y a los objetos reales, entonces la reflexión fenomenológica no presuponía el carácter material de la existencia de las cosas, sino que más bien equivalía a *poner en paréntesis la existencia*; es decir, a dejar de lado la cuestión de la existencia real del objeto contemplado. De este modo, las ilimitadas capacidades de la razón de épocas precedentes, resultaban ahora más limitadas y menos capaces.

Al encerramiento parentético de la realidad y a la invalidez de los conceptos absolutos, hay que añadir el peso que el subconsciente comienza a tener en la cotidianidad de los individuos a partir de la popularización de las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud. Sus estudios sobre la histeria humana (1893) y sobre la interpretación de los sueños (1900), dan comienzo a una vía de exploración neuronal que demuestra que la actividad cerebral no consciente ejerce un poder sobre la actividad racional y sobre la conducta humana hasta entonces descono-

⁵⁶ Henri Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Madrid, Francisco Beltrán, 1919 y *Durée et simultanéité: à propos de la Théorie d'Einstein*, Paris, Librairie de Félix

Alcan, 1923.

⁵⁷ Edmund Husserl, *Investigaciones lógicas*, 4 vols., Madrid, Revista de Occidente, 1929.

cido. La omnipotencia de la razón, al igual que la tiranía del punto de vista único, había llegado a su fin.

Cada una de las aportaciones de estos científicos tendrán influencia diferenciada en los prosistas del momento, estuvieran o no incluidos en la colección de *Revista de Occidente*. Relativismo, fenomenología y subconsciente estarán en el origen de la multifocalidad narrativa y del perspectivismo, la incapacidad para atender a la realidad de las cosas sin intermediación de la conciencia se traducirá en aprehensión fragmentada de la realidad, el esencialismo poético impulsado por Stéphane Mallarmé, que llega a nuestras letras a través de Paul Valéry, dará lugar a un novedoso modo de mirar y, por tanto, a maneras muy particulares de entender y expresar la realidad a través de la imagen. Esta fue la materia prima y el producto, las prosas de la colección.

Para Pedro Salinas el arte nuevo es el resultado de un camino que el artista recorre en dos direcciones, como hombre común y como artista. Esta confluencia en un solo individuo permite percibir la realidad desde dos perspectivas que no necesariamente tienen que ser opuestas y que acaban encontrándose en un punto. Allí donde se encuentran es cuando se produce la nueva forma de entender la realidad. Para concluir esto, Salinas ha analizado la historia de la poesía en castellano en su ensayo *La realidad y el poeta* (1940)⁵⁸. Su poesía y su prosa resultarán un intento de encontrar este camino intermedio entre ambas realidades, al que llama *realidad trascendida*. *Vispera del gozo* (1926) es la expresión de este camino en el plano formal. La estructura del libro presenta las narraciones contenidas unas dentro de otras, a modo de muñeca rusa. El relato central «Delirios del chopo y del ciprés» concebido cronológicamente antes que ningún otro, contiene dos conceptos de narrativa opuestos entre sí y actúa como eje que separa dos andamiajes idénticos, pero opuestos especularmente. A un lado se sitúan los relatos «Mundo cerrado» (arte nuevo *versus* decimonónico con victoria de este), «Entrada en Sevilla» (viaje metafórico por el arte nuevo, que al ser presentado como producto de la imaginación, fracasa ante la realidad exterior) y «Cita de los tres» (confrontación pasado/presente, con victoria final del presente). Al otro lado del eje se sitúan los relatos «Aurora de verdad» (confrontación de dos imágenes del pasado de la protagonista Aurora, una real y otra imaginada, para descubrir en presente su constante cambio por incorporación de elementos nuevos y su

⁵⁸ Edición primero en inglés y después en español: *Reality and the Poet in Spanish Poetry*, Baltimore, John Hopkins Press, 1940 y en edición de Solita Salinas, *La realidad y el poeta*,

Barcelona, Ariel, 1976. Incluido en *Obras completas*, 3 vols., Enric Bou (ed.), Madrid, Cátedra, 2007.

evolución hacia un futuro indeterminado que se presenta victorioso), «Volverla a ver» (buceo desde el arte nuevo en un arte pasado y definitivamente cerrado) y «Livia Schubert, incompleta» (arte nuevo *versus* arte decimonónico, con victoria del primero, además de síntesis final de todo el proceso constructivo). A la estructura en muñeca rusa sobre el relato central, se añade una estructura trenzada general en tanto que cada relato supone un paso adelante en el proceso temático, a la vez que se relaciona estructuralmente con los otros relatos. De todo lo dicho se deduce que, frente a la idea de desmembración y de falta de ilación con que la crítica vio gran parte de las narraciones del arte nuevo, la perfecta estructuración de *Víspera del gozo* como un todo y de los relatos como apartados interdependientes responde a una progresiva cohesión de esta prosa que no viene determinada por el argumento, similar y cambiante en todos ellos, sino por factores formales como son su estructura, la persistencia de personajes en varios relatos y la evolución estética del asunto. Con *Víspera del gozo*, Salinas presentó un conjunto de relatos que parten de una concepción crítica de la prosa y despejan de la tradición literaria los instrumentos útiles para la estética del momento. De este modo, consigue dar cabida a elementos narrativos inusuales y abrir un camino de esperanza para el arte nuevo.

Con las dos novelitas de Benjamín Jarnés en la colección, *El profesor inútil* (1926) y *Paula y Paulita* (1929), se da paso de gigante respecto a lo descrito. La dicotomía de las dos realidades es transfigurada en un constante enfrentamiento entre el aspecto erudito del arte y la espontaneidad creativa de la vida. Jarnés encuentra en la *sensibilidad* el punto intermedio entre ambos extremos y recorre el trayecto entre ellos en los planos formal, semántico y pragmático.

Concibe el arte nuevo como el comienzo de un camino estético a partir de unos pocos elementos de la tradición y desarrolla el concepto de *transustanciación* como un modo de adaptación de esos elementos a la funcionalidad del presente. Llama Jarnés *integralismo* al resultado, por un lado, del equilibrio entre tradición y vanguardia y, por otro, a la suma de los tres aspectos que hacen del hombre un ser superior —razón, subconsciente y sentimiento—. Al producto bello que obtiene de la aplicación del *integralismo* a la materia prima del arte, lo llama *gracia*. *Transustanciación*, *integralismo* y *gracia* son, pues, los tres pilares que consolidan su modo de entender y hacer arte nuevo, las tres fases para la superación de posturas estéticas excluyentes.

Pájaro Pinto (1927) y *Luna de copas* (1929) fueron las dos aportaciones de Antonio Espina para superar la crisis de la novela decimonónica. Con *Pájaro Pinto* trató de dar cabida a los elementos que sus precedentes habían incorporado a la

nueva prosa, añadiendo otros propios. La ruptura, más que ausencia, de un hilo narrativo tradicional, la aplicación del montaje cinematográfico a las secuencias narrativas, la multiplicación casi encabalgada de imágenes y, muchas veces, la inconexión lógica entre ellas, caracterizan la primera obra de Espina, tal vez la más experimental de la colección. *Luna de copas* amplía en técnica y en madurez narrativas el preludio que es *Pájaro Pinto*. El montaje cinematográfico, protagonista en la primera obra, se malea en la segunda y se entrelaza con las otras técnicas narrativas. Las imágenes ya no dominan la escena y dejan paso a una mayor presencia de metáforas, cuyas conexiones suavizan el ritmo. *Pájaro Pinto* había enseñado a Espina que el movimiento cinematográfico en prosa requería un marco filmico en que encuadrar la narración. Este hallazgo supone para *Luna de copas* el paso a un segundo plano de los aspectos formales que encorsetan la prosa y sitúa en su lugar al argumento, ahora ya sin temor a la tiranía decimonónica. El resultado es una obra que equilibra elementos formales y de contenido, aplicados a un ritmo narrativo sin sobresaltos y dentro de las coordenadas del arte nuevo. Espina supera con esta obra la fase experimental de la nueva prosa.

Luna de copas dio fin a los tanteos de renovación de la colección en cuanto a superación de los obstáculos con los que se habían encontrado los prosistas. Para ello hizo falta incorporar elementos propios de la tradición literaria que la primera vanguardia había descartado. Eso sí, hubo que tratarlos de modo distinto al tradicional para que se adaptaran a las nuevas exigencias formales.

La incorporación de la farsa de Valentín Andrés evidencia que el género dramático sufría por entonces una decadencia similar a la de la novela. A lo largo de los años veinte el teatro fue objeto de constante revisión, primero teórica y finalmente práctica. *¡Tararí!* constituyó un producto con éxito de público y crítica. La modernidad se había consolidado también en las tablas y desde *Revista de Occidente* se quiso dejar constancia.

Como hemos visto, la colección colaboró en la renovación de las letras, pero es preciso recordar que fueron muchos los prosistas y críticos que desde distintas perspectivas y enfoques abordaron esta apuesta. Por ello tan importantes fueron los escritores aquí citados como los no citados y las obras de todos ellos, así como el conjunto de críticos que las reseñaron.

Precisamente en la crítica es donde mejor se percibe el avance que Fernando Vela se propuso con cada una de las novelas. Tal vez *Víspera del gozo*, por ser la primera y por ser de Salinas (que acababa de publicar una versión al castellano de *Du côté de chez Swam* de Proust) hubo de requerir el apoyo del director de la colección como enseguida veremos. Pero en términos generales, la acogida de la

colección fue excelente tanto desde el análisis formal como desde el material. Las críticas destacan por un lado la calidad y la elegancia tipográfica de los libritos y, por otro, la novedad de contenido. Azorín en las páginas de *ABC* dijo de *El profesor inútil*: «el librito de Jarnés pertenece a una colección selecta, fina, de volúmenes; y está destinado a un selecto público de lectores, a un público restringido». ⁵⁹ Para Francisco Ayala, la colección se destinaba a «acometer las arriesgadas exploraciones en lo profundo, reservadas –según las palabras de Ortega– a espíritus de rara selección». ⁶⁰ El crítico Gerardo Gasset Neyra saludó la nueva colección con las siguientes palabras: «Menester era que de regiones muy puras le llegase [a la novela] un llamamiento, golpe de gracia capaz de tocarle el corazón, volviéndola a su primera noble esencia». ⁶¹

Las reseñas insisten en la necesidad de dar salida al estancamiento en que la prosa se hallaba. A Salinas se le acusa de haber adaptado el estilo de Proust, castellanizándolo, pero Ernesto Giménez Caballero, Azorín y finalmente Fernando Vela matizarán esta pretendida influencia.

El valor de la obra de Salinas, según Fernando Vela, reside en el predominio de los «mecanismos puramente artísticos», las «metáforas insistentes y ceñidas», la «complacencia en el doble juego elusivo y alusivo», «las identificaciones capciosas del arte» y «la conciencia de duplicidad que es esencial al deleite puramente artístico». Una prosa, en definitiva, *deshumanizada*. Contrariamente a lo esperado, Vela usa la palabra con la que no estaba de acuerdo, como hemos visto, y se apresura a definirla desde su perspectiva antropomórfica:

No hallo por ninguna parte en el libro de Pedro Salinas los temas humanos contemplados a distancia inhumana, la descripción «fenomenológica», en cristal, de las reminiscencias vagas, la proliferación de los recuerdos como en Proust. Y si nada de esto existe en *Víspera del gozo*, no sé cuál sea su semejanza interior con *Du côté de chez Swann*. ⁶²

Y añade una cualidad más que no es propia de la prosa *deshumanizada*, sino un paso adelante en ese juego de tanteos: una prosa sustraída de la rea-

⁵⁹ Azorín, «Un librito de sensaciones», *ABC*, 8 de octubre de 1926, p. 3.

⁶⁰ Francisco Ayala, «Jarnés, héroe de novela», *La Gaceta Literaria*, núm. 3, 1 de febrero de 1927, p. 6.

⁶¹ Gerardo Gasset Neyra, «Un libro nue-

vo. El profesor inútil», *El Imparcial*, 24 de octubre de 1926, p. 6.

⁶² Fernando Vela, «Pedro Salinas: *Víspera del gozo*», *Revista de Occidente*, núm. XXXVII, julio-septiembre de 1926, pp. 127. Incluido en Fernando Vela, *Ensayos*, cit., pp. 61-65.

lidad pero no subordinada a ella. Si la realidad era el elemento que sumía al artista pretérito en la trampa de la verosimilitud y todos los artificios estéticos quedaban subordinados a ella, en *Víspera del gozo* la realidad está presente como un personaje más para constatar la imposibilidad de lo imaginado. La imaginación cansada de huir de la realidad, acaba por rendirse ante su «presencia cabal». Vela consideraba en 1926 que el arte nuevo todavía no estaba preparado para reconstruir la realidad sustituyéndola, algo que como se ha visto, había puesto en marcha Salinas y se seguirá gestando en las sucesivas entregas de la colección.

La colección fue un éxito de crítica y contó también con apasionados destructores. Max Aub en 1945 calificaba la colección de «cagarrita literaria»⁶³, después de que Vela le hubiera rechazado *Fábula verde* para la colección.

No fue el único rechazo. En 1926 había puesto objeciones a *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* de Mauricio Bacarisse que recibiría cuatro años más tarde el Premio Nacional de Literatura. Esos cuatro años sirvieron a Bacarisse para seguir trabajando en la novela:

Por otra parte, reconocí que los estrechos límites que imponían aquellas publicaciones quizá hubieran comprimido los bríos de desarrollo de mi novela. Decidí ampliarla, dilatarla, nutrirla.⁶⁴

Vela también se negó a publicar un libro de Juan Chabás a pesar de que Salinas consideraba que la obra de este no se distanciaba mucho de su *Víspera del gozo*. Así se lo cuenta a Guillén en carta de 10 de mayo de 1927:

Chabás desnortado porque no le quieren un libro en Nova Novorum: sin razón, su libro no es muy distinto de los nuestros y debían publicarlo.⁶⁵

La no aceptación de *Estación. Ida y vuelta* de Rosa Chacel, un texto que había escrito siguiendo minuciosamente las propuestas estéticas de Ortega, supuso el silencio de la autora durante una década.

⁶³ Max Aub, Discurso de la novela española contemporánea, Jornadas 50, México, El Colegio de México, 1945, pp. 95-96.

⁶⁴ Mauricio Bacarisse, *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, Madrid, Espasa-Calpe,

1931, p. 5. Hay edición en Valencia, Mitral, 1989.

⁶⁵ Pedro Salinas y Jorge Guillén, Correspondencia (1923-1951), Andrés Soria (ed.), Barcelona, Tusquets, 1992.

3. EL SALTO AL VACÍO

Hasta aquí hemos visto el proceso seguido por Fernando Vela que arranca como joven técnico de aduanas con grandes ansias periodísticas que a lo largo de su vida vería satisfechas, y cómo va trazando su propio camino, unas veces próximo a la trayectoria, el pensamiento y la estética orteguianas y otras separándose conscientemente del maestro.

Hemos intentado demostrar cómo la distancia más destacada entre ambos fue la relativa al concepto *deshumanizado* para definir la estética del arte nuevo que para Vela se fundamentaba en un arraigado antropomorfismo: arte *desrealizado* sí, pero no frío, no *deshumanizado*. A partir de este momento, que podemos fechar en la segunda mitad de los años veinte, Fernando Vela desarrollará su perspectiva estética tanto por vía teórica, fundamentalmente en *El arte al cubo y otros ensayos*, como práctica con la colección de prosas «Nova novorum». Pasó la vida ensayando lo que Pirandello consiguió tan solo con su texto dramático *Seis personajes en busca de autor*⁶⁶ y que él reseñó para *Revista de Occidente*:

La obra antigua poco inteligible es semejante a un laberinto: se anda por ella verticalmente, como de paseo, aunque nos extraviemos alguna vez. La obra moderna es impenetrable en tanto no se encuentra ese justo giro que, desde luego, no se descubre sino a fuerza de triples cabriolas. Alguna puede ser la buena.⁶⁷

Llevó a cabo varias cabriolas, pero ninguna representó el salto al vacío que supuso el estallido de la guerra civil en julio de 1936.

Fue refugiado en Madrid y Santander, exiliado en Tánger y regresó a España a mediados de la década de 1940 animado por los hijos de Ortega para que retomara la dirección de *Revista de Occidente*.

Pero su regreso, como el de tantos otros entonces, no fue gratuito y sí sombrío. Sufrió represalia administrativa y fue condenado a doce años y un día de reclusión menor e inhabilitación total y permanente para el ejercicio de la función pública, por su adscripción a la logia masónica Jovellanos.⁶⁸ Muchos de los que le conocieron insisten en una peculiaridad: su insistencia en ser sombra

⁶⁶ El estreno en Italia data de 1921. Vela asistió a su representación en el Teatro de la Princesa en Madrid en 1924. También de esta fecha es la publicación en España del texto (Valencia, Sempere).

⁶⁷ Fernando Vela, «Pirandello», *Revista de Occidente*, núm. VII, octubre de 1924, pp. 172-176.

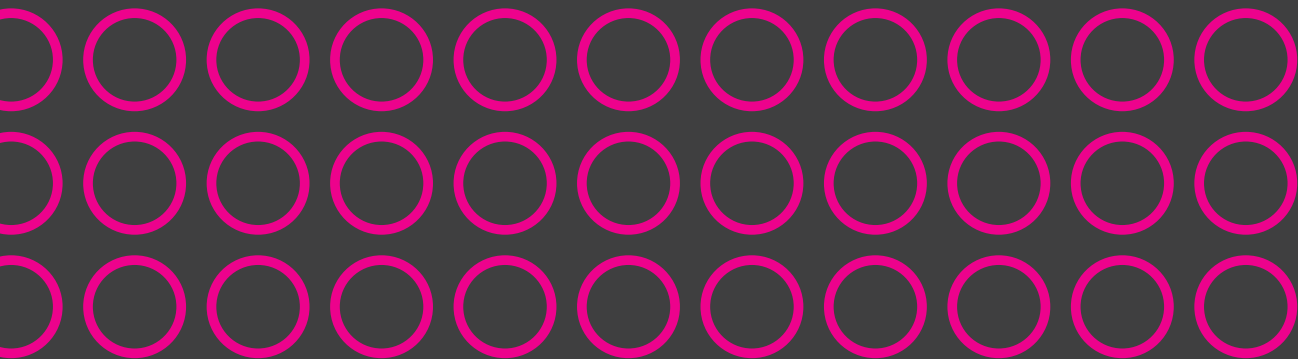
⁶⁸ Véase el artículo «Tres cartas de Fernando Vela a José Ortega y Gasset», *Revista de Occidente*, núm. 360, mayo de 2011, pp. 51-69.

de Ortega, en permanecer en segundo plano, en hacerse invisible. Puede que buena parte de esta leyenda se generara precisamente en estos años finales en los que pasar desapercibido era para un exiliado retornado la manera más segura de seguir viviendo con cierta tranquilidad. Esto no impidió que siguiera dedicándose a lo que más le gustaba, la literatura en sus diversas formas, aunque muchas veces para publicar tuviera que recurrir al pseudónimo o a las prensas iberoamericanas. Hasta el día de su repentina muerte, siguió escribiendo mucho artículo, algo de ensayo, unas cuantas traducciones y, de tanto en tanto, un relato.

Sin embargo, nada volvería a ser como aquellos años previos a las dos guerras, la civil y la mundial; tampoco en mucho tiempo la prosa volvió a ser tan bruñida y vital como la que publicó *Revista de Occidente*. Ahí quedaron esos seis libritos, fruto de su continuado esfuerzo, para ser testimonio de un intento: el de la gran cabriola que lo ha llevado, quizá al margen de su voluntad, a ocupar un lugar en la Historia de la literatura en español. Se hizo a sí mismo desde la juventud y continuó haciéndose hasta el final de sus días, sin renunciar a muchos de los principios con que se forjó; un héroe diría Ortega:

Es un hecho que existen hombres decididos a no contentarse con la realidad. Aspiran los tales a que las cosas lleven un curso distinto: se niegan a repetir los gestos que la costumbre, la tradición y, en resumen, los instintos biológicos les fuerzan a hacer. Estos hombres llamamos héroes.⁶⁹

⁶⁹ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, O. C., I, 816.



La figura de Fernando Vela (1888-1966), injustamente desconocida en función de los méritos que su trayectoria atesora, estuvo siempre asociada al filósofo Ortega, dada la enorme confianza que el pensador español depositó en nuestro personaje para ponerlo al frente de sus proyectos culturales más importantes, entre los que destaca la *Revista de Occidente* donde Vela tuvo un papel de primer orden.

En torno a Fernando Vela

Son muchas las facetas de Vela que se destacan en este libro: ensayista, traductor, biógrafo, sin perder de vista sus vínculos con Asturias que, en el orden intelectual, según confesión del propio autor, tienen su arranque en Clarín.

Se trata, en definitiva, de una serie de capítulos escritos por los mejores conocedores de la obra de Vela que, juntos, serán una contribución decisiva para rescatar una trayectoria intelectual de primer orden, hasta el extremo de que Ortega lo definió en su momento como el hombre de mente más clara que había conocido.

El mundo de la cultura en general y la Universidad de Oviedo en particular están en deuda con uno de los asturianos más sobresalientes de nuestra historia contemporánea. Este libro pretende contribuir a que Vela ocupe el lugar de privilegio que le corresponde.



ediuno

Ediciones de
la Universidad
de Oviedo

ISBN: 978-84-8317-995-6



9 788483 179956