

*TRES ACTITUDES DE INCONFORMISMO
EN EL «FIN DE SIGLO» EUROPEO: PAPINI,
CHESTERTON Y UNAMUNO*

EL interés que durante la segunda mitad del siglo XIX despiertan los continuos avances de las ciencias naturales, se extiende incluso, a los dominios del espíritu, y hace que la literatura y la filosofía se empapen de determinismo. Entusiasmados con los descubrimientos científicos, los intelectuales de esta época creen poder reducir todos los problemas —también los de orden estético— a cuestiones biológicas y sociológicas. El naturalismo literario trata de incorporar al teatro, a la novela y a la poesía, los métodos de la técnica, que, recién estrenados como están, parecen infalibles a una Humanidad que aún no se ha familiarizado con ellos. Por otra parte, persisten todavía bastantes rasgos románticos que se funden con la literatura realista a base de «datos», de «hechos», hasta conseguir el tono general de los escritores en estos años.

La tesis del progreso indefinido, tanto en el plano social como en el individual, llega a verdaderas exageraciones. Porque ni la psicología ni la sociología reconocen otro método que el experimental, Wundt, Lombroso y Freud, se equivocan a veces.

En política, triunfaba el liberalismo de liberales poco revolucionarios que solían tener en la oposición a unos conservadores bastante progresistas. Y aunque ya han surgido las teorías marxistas, se puede decir que —en líneas generales— todavía no han superado el plano especulativo.



Otra característica de la época es la postura de crítica total ante la religión. Pues no se trata ya de una preferencia ante tal o cual dogma, sino de que, en un tiempo de luces y de progreso, toda fe religiosa parecía anacrónica y fuera de lugar. Sin embargo, este estado de cosas, estas convicciones científicas, bastante ingenuas por otra parte, no podían durar. Y así, en la última década del siglo XIX se insinúan en la cultura europea nuevas direcciones que se consolidarán durante los primeros años de nuestro siglo.

Es que, muchos de los autores cuya juventud transcurre en este ambiente que he intentado sugerir, reaccionan contra él, y —por diversos caminos— tratan de oponerse al excesivo intelectualismo, a la exagerada racionalización de los problemas humanos. Los síntomas de este hastío por la literatura positivista, van surgiendo, más frecuentemente cada vez, y dan lugar a un complejo movimiento cultural de límites bastante imprecisos, que podemos designar con la etiqueta —asimismo vaga e imprecisa— de «fin de siglo».

Los autores finiseculares, de tendencias predominantemente estéticas están cansados del utilitarismo y de la fidelidad al «natural», de la literatura realista, y entonces caen en los vicios opuestos; en el demasiado reducido axioma del «arte por el arte», dando lugar a los movimientos decadentistas, modernistas, parnasianos, simbolistas, etc.

Como dice Díaz Plaja, esta literatura, «se dirige a la consecución de un arte cada vez más complejo, refinado y orientado hacia la sensación».

En todas las naciones aparecen los rasgos arriba apuntados, si bien en cada sitio, la terminología es diferente. Para entendernos, usaré la designación de «Esteticismo» al referirme a tales modalidades artísticas.

El esteticismo literario tuvo que luchar, no sólo contra los viejos autores naturalistas, sino también contra escritores jóvenes que —partiendo del común hastío ante el científicismo— se separan de ellos, en lo que al «arte puro» se refiere. Escritores a los que disgusta por igual el realismo racionalista y el esteticismo extremado de Wilde, D'Annunzio o Rubén Darío. Entre estos autores disconformes con las modalidades literarias al uso, son muy representativos Unamuno, Chesterton y Papini.

Más adelante comprobaremos cómo el incorformismo de los tres escritores elegidos, obedece a causas más profundas que una mera preferencia estilística y cómo se manifiesta similarmente en muchas ocasiones. Porque estos autores —intelectuales sublevados contra el exceso de intelectualis-



mo— exponen frente a tantas generalizaciones ampulosas, el sentimiento de la existencia concreta; y la necesidad de esta afirmación les hace polemistas, violentos y paradójicos. Chesterton confiesa claramente en su *Autobiografía*, el poco aprecio que le inspiraba el método generalizador: «Pero nada en mi corazón ni en mi imaginación, se inclinaba hacia estas extensas generalizaciones».

Es preciso ahora estudiar brevemente el estado de las letras españolas, inglesas e italianas, para medir hasta qué punto llegan las diferencias de nuestros tres escritores con sus ambientes respectivos. Pues, aunque no exactamente de la misma edad, ellos, sus publicaciones son bastante contemporáneas. Así, podemos decir que en el año 1906, ya cada uno había determinado su propio pensamiento y su estilo.

En España para estas fechas ya estaba formado el grupo generacional que Valbuena y Díaz Plaja subdividen y que para Laín Entralgo constituye «La generación del 98». Sin embargo, el ambiente general español no era propicio a tal clase de literatura. Quedaban todavía numerosos resabios del positivismo y del neorromanticismo para que estos autores con mensajes nuevos fueran comprendidos en su totalidad.

Cada uno de los miembros de la bien o mal llamada «Generación de 1898» reacciona a su manera contra el medio hostil; y entre todos es, probablemente, Unamuno quien con más violencia y más repetidamente protesta de todo lo que de vacío y sin sentido veía en la literatura española de su tiempo.

Atacando al naturalismo entonces en boga, dice Unamuno en un artículo que titula *Naturalidad del énfasis*, publicado en 1906: «En general lo que los críticos y preceptistas franceses llaman «naturel» suele ser lo menos natural que hay, a lo menos para nosotros los españoles que tenemos, por lo común, una naturaleza diferentísima y en los más de los respectos casi opuesta a la de los franceses». En el mismo trabajo, y aunque sea de pasada, moteja a Zola de «el incomprensivo Zola, aquel hombre de cerebro tan estrecho como grande era su ignorancia».

Al año siguiente en otro artículo, *Cientificismo*, la censura se generaliza, y Don Miguel, uniéndose a los reproches de Papini en su libro *Il crepuscolo dei filosofi*, llega a hablar de «la ciega fe científicista», y añade: «La llamo ciega a esta fe, porque es tanto mayor cuanto menor es la ciencia de los que la poseen».

Es el científicismo una enfermedad de que no están libres ni aún los



hombres de verdadera ciencia, sobre todo si ésta es muy especializada, pero que hace presa en la clase media de la cultura, en la burguesía del intelectualismo).

También Papini en su dolorida autobiografía *Hombre acabado* dice haberse curado del exceso de intelectualismo: «Perdí toda fe en el pensamiento, en la razón, en la filosofía. El pensamiento se me hizo paradoja poética». Y más adelante, en esta misma obra, ataca concretamente a la filosofía positiva: «La filosofía dominante por aquellos años en Italia era el positivismo, y nosotros, ¡duro contra los positivistas!».

Porque en la Italia de su tiempo Papini se sentía —como Unamuno en nuestra Patria— desplazado e inconforme. No podía un hombre que, según se define a sí mismo, ha sido siempre «un eterno impulso hacia el todo» conformarse con el pensamiento desmenuzado y pedestre al uso entre sus contemporáneos.

En cuanto a Chesterton, puede decirse que toda su obra es un continuo poner en ridículo a los racionalistas exagerados, a la literatura realista, demasiado miope a su entender. En la *Autobiografía* habla del ambiente científicista en que transcurrió su juventud: «Pero la ciencia estaba en el ambiente de todo aquel mundo victoriano y tanto los niños como los chicos se sentían impresionados por su aspecto pintoresco».

Por ello también, en un corto trabajo llamado «Acerca de las gárgolas», el autor inglés censura con su acostumbrada agudeza estas tendencias que también en Inglaterra estuvieron de moda: «Realismo es, simplemente, el romanticismo que ha perdido su razón de ser». Pues, según Chesterton, tanto el clasicismo como el cristianismo buscan en el arte un fin de latría. Y, sin embargo, el realismo «el arte y la ciencia modernos —dice— aparentan tener millones de monstruos y no pueden manejarlos y me aventuro a llamarlo el fraccionamiento de la decadencia».

Las citas para confirmar lo que llevamos dicho, podrían multiplicarse y, desde luego, haberse escogido con más acierto; pero yo creo que sólo con estas frases de cada uno de los tres autores, quedan, ellos, caracterizados en su postura antipositivista.

Según he dicho antes, el descontento de Unamuno, Chesterton y Papini no lo produce únicamente la literatura naturalista. Porque tampoco puede ninguno de ellos transigir con la modalidad esteticista que algunos de los escritores cultivaban en sus respectivos países.

Unamuno, ya en mil novecientos, en un artículo significativamente ti-



tulado «Turrieburnismo», arremete contra los profesionales del esteticismo: «Muchas veces he pensado en el turrieburnismo, en ese encasillarse con arremiñesco egoísmo en la torre ebúrnea, debilidad de literatos, sobre todo, que los lleva al literatismo y a la vacuidad. Es todo lo contrario del famoso dicho terenciano: «Homo sum, nihil humanum a me alienum puto» («Hombre soy, nada humano me es extraño»).

La famosa fórmula de «El arte por el arte» ha producido verdaderos estragos, llevando a no pocos artistas a lo menos artístico que cabe, cual es la virtuosidad. Y la virtuosidad literaria en su más amplio sentido, es el literatismo, la literatura para literatos.

Ya antes, en el importante año de mil ochocientos noventa y ocho, Unamuno había publicado en el «Diario Catalán» *El esteticismo annunziano*, en donde reprocha al autor italiano, con tonos muy noventayochistas, su postura egoistamente estética. En el mencionado artículo dice de él: «...ese napolitano Annunzio, apóstol del paganismo y cantor de los más nefandos abatimientos de la mujer ante el hombre su tirano. ¡La lira! He aquí la preocupación de este poeta italiano, «lírico» por excelencia».

Pero los reproches que D. Miguel hace a D'Annunzio y a todos los que, como él, se consagran exclusivamente a la Belleza, no son puramente literarios. Su raíz es más honda y Unamuno censura sobre todo el egoísmo humano que implica la pose modernista en un mundo de injusticia social. Y expone así sus opiniones a este respecto: «Mientras haya quienes sufran hambre, sed y frío, el problema estético será secundario. Lo más bello es dar de comer al hambriento, de beber al sediento, vestir al desnudo, la suprema belleza es la de las obras de misericordia. El arte adorna la vida; sólo la embellecen la caridad y la justicia fundidas en uno».

Más adelante, ya con cierta perspectiva, Don Miguel de Unamuno enjuicia el modernismo en una carta de mil novecientos siete, dirigida a Gómez Carrillo: «Sólo sé que los escritores que eran hace diez o doce años jóvenes, los de la generación que empieza a entrar en la madurez, a los que parece se refiere lo de modernistas, me producen —en conjunto— una impresión de blandenguería, de molicie, de indecisión, de vaguedad y desorientación. Rara, rarísima vez los encuentro apasionados».

Y cuando Unamuno dice de una obra o de un autor que les falta pasión, quiere decir que, para él, carecen de la cualidad esencial que deben



tener, sin que valgan nada otros méritos que en ellos pudieran encontrarse.

En Italia, Papini satiriza también a los esteticistas, aunque sus censuras no derivan —como sucede en Unamuno— al plano social. En *Hombre acabado* al hablar de los estetas que conoció en su juventud, dice que: «Representan en nuestros numerosos encuentros cotidianos la poesía, la literatura, la elegancia, el snobismo; en una palabra, ese espíritu dannunziano que empezaba entonces a hinchar y estropear a los jóvenes italianos antes de tiempo».

Chesterton confiesa en su *Autobiografía* haberse dejado subyugar por el ambiente pesimista y decadente que se respiraba en Inglaterra cuando él era joven: «Hay algo en verdad estremecedor si se piensa en la rapidez con que podía imaginarme el crimen más tremendo cuando no había cometido ni el más inocente. Algo se debía, quizás, a la atmósfera de los decadentes y sus perpetuas alusiones a los lujuriosos horrores del «paganismo»».

Sin embargo, bien pronto reaccionó como dice más adelante: «Cuando empecé a escribir estaba lleno de una nueva y fogosa resolución de escribir contra los decadentes y pesimistas que gobernaban la cultura de aquella época».

Por otra parte, a pesar de ser estos tres escritores muy distintos en lo que al estilo se refiere, tienen, no obstante, algunos rasgos lo suficientemente parecidos como para permitir la comparación también en este terreno. En primer lugar, todos ellos son sumamente aficionados al ensayo breve, porque los tres colaboran en diarios o revistas, y recopilan luego sus artículos dispersos en volúmenes misceláneos.

Pero, aun en los fragmentos cortos y —al parecer— deshilvanados que forman gran parte de la producción de los tres autores, se encuentra el hilo conductor que lleva hasta el centro mismo de los problemas que de continuo se plantean.

Pronto encontramos hasta en el artículo más insignificante las preocupaciones esenciales de estos escritores, cuya expresión se repite con machacona insistencia.

Como es natural, estos temas no son enteramente los mismos en cada uno de los autores; sin embargo, la reiteración al plantearlos, y con los pretextos más extravagantes, es común a los tres. Y, a veces, además de esta coincidencia formal se da también similitud temática. Por lo menos,



las cuestiones primordiales para Unamuno lo son también para el autor inglés y para el italiano; aunque las soluciones a tales problemas lleguen a ser completamente diversas.

La cuestión de la existencia humana concreta se les plantea a estos hombres «colocados en el pórtico del siglo, para arrojar desde allí las primeras llamas de ese «sentimiento trágico de la vida» que debió esperar hasta una época más reciente para tomar los nombres de existencialismo o de la filosofía de la ambigüedad», según dice René Marín Albèrès.

Para Unamuno, este problema es el nudo de todo su pensamiento filosófico, más o menos sistemático: «La cuestión humana es la cuestión de saber qué será de mi conciencia, de la tuya, de la del otro, de la de todos, después de que cada uno de nosotros se muera», dice en su ensayo *Soledad*. La inmortalidad, la supervivencia de la personalidad, informa y recorre la obra toda de Unamuno, ya sea ensayo, novela o drama.

Y siempre le preocupa su propia vida, su propia inmortalidad: «Y no hagas caso a los paganos que te digan que tú pasas y la vida queda... ¿La vida? ¿Qué es la vida? ¿Qué es una vida que no es mía, ni tuya, ni de otro cualquiera? ¡La vida! ¡Un ídolo pagano al que quieren que sacrificuemos cada uno nuestra vida!». Del ensayo *¡Adentro!*, publicado en 1900.

Papini también se plantea la acuciante pregunta en muchas ocasiones, así, en el capítulo XII de *Hombre acabado*, dice, en unos términos de egoísmo, de supervaloración del yo concreto a los que no llega Unamuno: «Quedábame una última duda: ¿Moriré como los demás? ¿Puedo pensar que mi pensamiento deje de pensar?».

La vida concreta, la propia existencia, se le presenta a Chesterton como lo más importante y digno de ser pensado entre todos los temas humanos. Pero el autor inglés, a diferencia de Papini y de Unamuno, reacciona con sorpresa más bien alegre ante el hecho de su vida y cree que la consideración de ésta debe bastar para contrarrestar el pesimismo de los decadentes.

Así lo confiesa en su *Autobiografía*: «En el fondo de nuestro pensamiento existía una llamarada o estallido de sorpresa ante nuestra existencia».

Y porque la vida se les presenta contradictoria en sí misma, es por lo que estos tres autores aman y emplean constantemente la paradoja, «la paradoja vivificadora», como la llama Unamuno. En efecto, el escritor



vasco, hace de la paradoja el centro de su estilo. En un artículo sobre «La originalidad de la niñez», repite lo que acerca de ella había dicho en tantas ocasiones: «Se ha dicho que la genialidad es el sentido común elevado al cubo. Mejor estaría decir que la genialidad es el sentido común hecho propio, o sea, el lugar común hecho paradoja, la paradojización de los lugares comunes, el descubrir por primera vez lo que todos vemos».

Al hablar de Balmes con ocasión de su centenario vuelve Don Miguel a insistir, en términos aún más categóricos en la necesidad de la paradoja, dice: «Y es que lo que llamamos paradoja es el más eficaz correctivo de las ramplonerías y perogrulladas del sentido común. La paradoja es lo que más se opone al sentido común y toda verdad científica nueva tiene que aparecer como paradoja a los del sentido común en seco».

Hay que repensar los lugares comunes para que éstos pierdan su estupidéz, aconseja reiteradamente Unamuno; y eso es lo que hace Chesterton, cuya obra es —en tal sentido— puramente paradójica. En *El regreso de Don Quijote* encontramos este significativo pasaje acerca de la paradoja: «Ustedes siempre hablan como si hacer huelga significase tirar una bomba o tirar una casa. Hacer una huelga significa, simplemente, descansar. ¡Caramba, eso es una paradoja! —exclamó la dama como si se tratase de un nuevo juego de salón, y su reunión fuese ahora a resultar un éxito—. Yo hubiera pensado que es un lugar común o si no, la pura verdad».

Al hablar de las diferencias entre Santo Tomás y San Francisco de Asís y de su influjo en los siglos XX y XIX, respectivamente, Chesterton da una explicación aparentemente paradójica de este hecho: «Así pues, como el siglo XIX, precisamente había olvidado el romance, se asió al romance franciscano, de igual modo el siglo XX porque ha olvidado la razón, se está asiendo a la teología racional tomista».

De forma parecida Papini ataca lo que él llama ingenio que dice ser el término medio de los «que están entre cielo y tierra, entre paraíso o infierno, igualmente lejos de la animalidad profunda y del genio grande».

Define así el ingenio, el sentido común: «El ingenio es esa mezcolanza sabrosa de facilidad, de rebusca, de gracia, de lugarcomunismo confitado, de filisteísmo un tanto brillante que gusta a las señoras, a los profesores, a los abogados, a los hombres de mundo, a las famosas personas cultas».

Es decir, como para Unamuno, constituye para Papini el lugar común la antítesis del sentido propio, de la paradoja poética en la que —dice— se



le convirtió el pensar, el desengañarse de las manoseadas y pomposas teorías científicistas.

El tono polémico, dialogístico, no cesa en estos escritores, ni siquiera en soledad, ni siquiera en los géneros que aparentemente menos tienen de común con el drama. Por ello siempre parece como si al leer a Unamuno, a Chesterton o a Papini, más que leer, oyéramos directamente, lo que cualquiera de ellos tiene que decirnos. Como si notáramos sus reacciones, a veces desahoradas, a veces reiterativas, ante cualquier tema que les llame la atención. Son en este sentido, escritores eminentemente teatrales, aunque ninguno de ellos haya alcanzado fama de dramaturgo.

Como una consecuencia del ansia de supervivencia, se da en Unamuno la necesidad de estar representándose a sí mismo continuamente, al tiempo que considera al mundo, según la vieja fórmula senequista y barroca, un teatro, un retablo. Bien significativo este pasaje tomado de su ensayo *La vida es sueño*: «La muerte sólo aterra a los intelectuales enfermos del ansia de inmortalidad y aterrados ante la nada ultraterrena que su lógica les presenta. Y somos los mismos intelectuales los que hemos convertido en retórica el dolor de las madres, lo mismo que la regeneración de la patria. Es tomar el mundo en espectáculo, y en espectáculo darnos a él».

Con el nombre, precisamente, de «El mundo es teatro», subtitula el Rector de Salamanca su «vieja comedia nueva *El hermano Juan* sobre el tema del donjuanismo.

Muchísimas veces usa Unamuno en sus artículos o ensayos, la forma dialogada, inventa un interlocutor a quien lanzar sus ideas en segunda persona. Creo que lo más significativo a este respecto, es la serie de trabajos que titula genéricamente, «soliloquios, monólogos», «monodialogos». Este último nombre es exponente bien claro de que Unamuno entendía el pensar como diálogo interior. Por lo tanto, en rigor, no hay monólogo verdarero. Así lo dice en el prólogo a su *San Manuel Bueno, mártir*: «¿Monólogos? Lo que así se llama suelen ser monodialogos, diálogos que sostiene uno con los otros que son, por dentro, él, con los otros que componen esa sociedad de individuos que es la conciencia de cada individuo».

Chesterton está continuamente en contacto directo con el lector por medio de las frases —repetidas a cada momento— «me temo que...», «re-pito», «imagino», etc., que dan a su prosa un aire marcadamente conversacional. Claro que —posiblemente— Unamuno y Chesterton no entien-



dan la misma cosa por tono conversacional. Los escritos «verbales» del autor español son entrecortados, a veces queda incompleto su sentido. Y Chesterton, aunque caiga frecuentemente en estas mismas maneras, cree, sin embargo, que el estilo completo y —en cierta forma— ampuloso puede ser tan sincero y tan directo como otro cualquiera.

Unamuno repetía que era preferible para él, un libro que hablara como un hombre —aunque fuera entrecortadamente— antes que un hombre hablando como un libro. En cambio, he aquí unas palabras de la *Autobiografía* chestertoniana que parecen afirmar una postura contraria: «Desde entonces ha surgido la confusa idea de que hablar en ese estilo completo, resulta artificial; sólo porque la persona sabe lo que quiere expresar y está dispuesta a expresarlo. Ignoro de qué Babia nos vino por primera vez esa idea de que hay cierta relación entre el ser sincero y el no articular más que a medias».

También, Chesterton, en muchas ocasiones hace alusión al teatro del mundo, o mejor dicho, al «guiñol del mundo». Y además, con mucha frecuencia, el autor inglés inventa un amigo para discutir con él directamente, y a través de éste dirigirse a los lectores. Así, al hablar en su *Autobiografía* de sus primeros recuerdos infantiles: «Si algún escrupuloso lector de libretos sobre psicología infantil exclama satisfecho y sagaz: «Sólo le gustan a usted las cosas románticas como los teatros de juguete, porque su padre le enseñó un teatro de juguete siendo niño». Yo le contestaré con paciencia cristiana: «Sí, estúpido, sí. Indudablemente su explicación es, en ese sentido, la verdadera. Pero lo que está usted diciendo con tanta agudeza, es, sencillamente que asocio estas cosas con la felicidad porque era muy feliz...».

Por su parte, Papini, dice también, no escribe, sus desesperadas confidencias del *Hombre acabado*, o sus esperanzadas reflexiones sobre la vida de Cristo. Y en los ensayos cortos continúa su apasionado monólogo que, a las veces convierte, como los otros dos autores, en diálogo, al imaginar extraños oponentes que le proponen las más disparatadas teorías. Así hace en *Bufoñadas* o en *Gog*.

Y tampoco le es ajena a Giovanni Papini la teoría de que la mente de cada hombre sea un pequeño teatro donde se desarrollan los dramas de la conciencia. En *Hombre acabado*, al llegar a la conclusión de que es él el centro del mundo, dice de los demás hombres, que sólo son: «sombras



pasajeras sobre mi sensibilidad, fantasmas evocados por mi voluntad, fantoches pretenciosos de mi teatro interior».

Existen entre nuestros tres autores algunas otras coincidencias derivadas —precisamente— de sus comunes ideas acerca de la importancia de la propia vida y de la imposibilidad de ponerle límites, de definirla en cualquier aspecto.

En primer lugar el interés por la existencia humana concreta, hace que tanto Unamuno como Chesterton o Papini, vuelvan la vista hacia su propia vida y nos hayan dejado el relato de sus respectivas peripecias vitales. Y, aunque el contenido de las tres autobiografías —la de Chesterton, los *Recuerdos de niñez y mocedad* unamunescos y el *Hombre acabado* de Papini— no tengan demasiados puntos de contacto, ya de por sí es bastante sintomática, la consideración de cómo todos los escritores estudiados, se siente impulsados a dejar constancia de su paso por la tierra. El tono alegre, las anécdotas regocijantes sólo, a veces, para un reducido grupo de amigos, que constituyen la *Autobiografía* chestertoniana nada o muy poco tienen que ver con la melancólica añoranza que empapa los *Recuerdos de niñez y mocedad* y muchos menos con el desesperanzador cuadro de su vida que Papini presenta en *Uomo finito*. Pero ya es bastante revelador el hecho de que los tres quieran narrar su vida desde su comienzo.

En segundo lugar hay, de vez en cuando, temas que fascinan igualmente a Unamuno, a Chesterton y a Papini. Así sucede, por ejemplo, con la temática literaria de Don Quijote que atrajo a los tres autores y que cada uno de ellos trató a su manera. Y era lógico que la figura del héroe cervantino, henchida de vida, que encarna la paradoja contra el lugar común de los cuerdos, cautivara extraordinariamente a estos escritores.

El quijotismo de Unamuno, de «este donquijotesco Don Miguel de Unamuno», como le llamó Antonio Machado, es tan notorio que apenas necesito insistir sobre él. A partir de 1905 en que aparece *La vida de Don Quijote y Sancho*, interpretación personal de la novela de Cervantes, Unamuno hace del quijotismo su norma y pretende, incluso, que se subsane la decadencia española con una vuelta a los principios que —para él— encarna el «Caballero de la triste figura».

Y el heroísmo, la lucha contra la sociedad incomprensiva y vacua, aunque el héroe parezca risible a los demás, es el sentido íntimo que tiene



—también para Chesterton— el ideal quijotesco, que en *El regreso de Don Quijote* representa el bibliotecario extravagante, su protagonista.

De Papini no hay ninguna obra que aborde concretamente el tema de Don Quijote, y sin embargo, a lo largo de su producción encontramos alusiones bastante frecuentes a todo esto. Aunque puede que la devoción quijotesca de Papini, se deba a una influencia de Unamuno; ya que el autor italiano comentó *La vida de Don Quijote y Sancho de Don Miguel de Unamuno*.

Sea como fuere, el hecho es que en *Hombre acabado* se pueden leer estas afirmaciones que muy bien podría haber suscrito el autor bilbaíno: «Estamos por los caballeros errantes que buscan las aventuras de espada, como Casanova las de las faldas. Don Quijote es nuestro patrón, y únicamente por su amor toleramos a Sancho Panza; pero nos desahogamos odiando venenosamente a Sansón Carrasco, padre y modelo de todos los filisteos modernos, enemigos jurados de la locura y de cuanto le parece».

Para Papini, pues, el bachiller socarrón de Cervantes simboliza a toda la raza de cultivadores del ingenio a los que satiriza en las frases que antes ha transcrito. Por lo tanto, al hacer esta distinción entre los tipos de Don Quijote, Sancho y Sansón Carrasco, Papini sigue las normas de Unamuno que dividía los hombres en: espirituales —Don Quijote, caballero del espíritu—, carnes: Sancho, el rústico ingenuo sin preocupaciones, el bachiller representante de «la mesocracia intelectual de la clase media de la cultura».

Por último, hay otro aspecto común en los tres escritores estudiados, y es el de la preocupación religiosa. Seguramente es este lado el más interesante en lo que a la comparación de estas tres figuras se refiere. Sin embargo, sólo voy a aludir muy por encima el problema religioso, ya que su delimitación excedería con mucho los lindes de este trabajo.

Todos ellos, en efecto, desde la peculiar posición de cada uno, en el pensamiento de su época, se hacen cuestión del destino ultraterreno del alma humana. Y si Chesterton y Papini llegan a la solución católica partiendo de una actitud acatólica, que se les presenta como insuficiente, Unamuno, situado entre los superficiales católicos españoles, se va separando de ellos hasta llegar a su angustiadamente herética postura religiosa.

En el fondo, la inquietud religiosa de los tres obedece en cierta manera a los parecidos móviles del inconformismo, que llevaron a los dos extranjeros por el camino de la verdad y que apartan de él a nuestro compatriota.

