Poéticas del 27

Dr. D. José María Pozuelo Yvancos
Universidad de Murcia

Introducción

Sin duda alguna la posibilidad de establecer vías de comunicación entre la actividad crítica de los poetas y su propia poesía se da siempre. Lo recordaba el gran lírico Gil de Biedma, citando unas palabras del poeta-crítico Auden cuando advertía que los poetas metidos a críticos acababan por hablar en secreto de ellos mismos y de su propia concepción de la poesía, cuando no de la obra que estaban haciendo[1]. Y si he elegido a Auden, entre los muchos escritores que se han referido a esta comunicación entre crítica y poesía es porque cabe situarlo al final de una tradición extensa y rica en las letras anglonorteamericanas, donde se sitúan también T.S.Eliot, E.Pound, por no retrotraernos a la gran comunicación que entre poesía y crítica se estableció en la tradición romántica con nombres como Coleridge, Wordsworth, entre los ingleses, y la casi totalidad de los críticos poetas del romanticismo alemán. El Romanticismo acentúa el fenómeno y la coincidencia posterior, a partir de este siglo, de poetas que han sido profesores universitarios, bien de profesión, bien circunstancialmente, ha aumentado las posibilidades de coincidencia. En la llamada generación del 27, que aquí nos ocupa, Guillén, Salinas, Dámaso Alonso y Gerardo Diego tuvieron la crítica como actividad ligada a su propia profesión, circunstancialmente se unieron a ella otros, como fue el caso de Luis Cernuda.

Pero no todos los poetas por serlo tienen igual fortuna en la formulación explícita de su poética cuando hacen crítica literaria. Porque no todos gozan obviamente de igual talante reflexivo. Convendría distinguir muy claramente, cuando se trata de hablar de la crítica literaria de un poeta dos cuestiones que a menudo se mezclan, pero pertenecen a dos órdenes diferentes. Por un lado está la cuestión de la poética implícita de todo poeta. Dejemos que sea Jorge Guillén quien diga palmariamente, hablando de San Juan de la Cruz : "A la poesía de un gran poeta corresponde siempre una poética más o menos organizada y formulada, un punto de vista general sobre la obra ya hecha o por hacer"[2], juicio semejante al formulado por su compañero generacional J. Bergamín, cuando hizo unas de las primeras críticas aparecidas sobre Cántico y que tituló "La poética de Jorge Guillén". Aseguraba allí Bergamín: "toda poesía determinada implica una poética determinante que, a su vez, explica esta poesía. Sin choque con su propia conciencia crítica, la obra poética no existe"[3] . Este orden de la poética implícita en la obra creativa no será atendido aquí.

En esta conferencia propongo una serie de calas en la poética del grupo del 27 en la otra dimensión, aquella que se puede deducir o bien de la poética propiamente dicha, formulada por ellos como tal poética, para lo que acudiré a sus propias manifestaciones en la Antología de Gerardo Diego que, como se sabe, contenía la exigencia de acompañar a la selección de los poemas, una breve poética que resumiera el pensamiento de cada poeta[4] . Las otras calas se deberán a una tercera posibilidad de articular una poética: la que está implícita en sus ensayos crítico literarios, esto es, la que responde a un pensamiento articulado a propósito de su obra crítica, en la que se vierten los juicios, los valores, las posiciones de cada poeta. En esta otra dimensión, por razones de espacio y de enjundia acudiré sobre todo a la poética implícita en la crítica de Pedro Salinas y de Jorge Guillén.

1. Las poéticas de la Antología de Gerardo Diego.

Estudiado el contenido concreto de las poéticas incluidas en la Antología publicada por Gerardo Diego en 1932 y 1934, la más coherente vía de unión entre todas ellas, el concepto que todos comparten es el elitismo

---

[1] J.Gil de Biedma : El pie de la letra .Barcelona, Crítica, 1985 p.11.

[2] J.Guillén : Lenguaje y poesía . (1961).Madrid, Alianza Editorial, 1969 .p.84

[3] J.Bergamín : "La poética de Jorge Guillén" (1929).Recogido en B.Ciplijauskaité(ed.): Jorge Guillén . El Escritor y la Crítica . Madrid ,Taurus, 1975. p.101.

[4] Vid. Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea. Edición de A. Soria Olmedo. Madrid, Taurus,1991. Cito por esta edición tanto la versión de 1932 como la de 1934 y señalaré en el texto entre paréntesis el número de página.

de la creación poética. Lo mismo Salinas que Dámaso o V. Aleixandre han glosado el carácter especial de tal comunicación y su naturaleza minoritaria. Con mayor o menor explicitud el ser la poesía un lenguaje excelso que separa al poeta del resto de los hombres y confiere a su producción un "estado de gracia" es tópico en el que todos coinciden. Rubén, que es el iniciador de nuestra modernidad poética, había hablado ya directamente de una "aristocracia del pensamiento" separada de la mediocridad y de las muchedumbres (p.91), lo que Valle Inclán había asociado de inmediato a una oscuridad fundamental basada en un "abismo de emociones que lo separa del mundo" a la espera de que su verso enigmático sea entendido por las generaciones futuras (p. 156). Unamuno consideraba que todo poeta es un hereje, un heterodoxo (p. 129) y tal apartamiento es justificado por casi todos los poetas del grupo del 27 en la idea de la excelencia y jerarquía superior de la propia comunicación. José Carlos Mainer ha analizado el contexto social y cultural en el que se gesta tal elitismo, que penetra toda la edad de Plata, hasta ser uno de sus vectores más claros de afirmación de época. En el caso de los jóvenes burgueses de la generación del 27, tanto los scholars como los vanguardistas coincidían desde un origen social acomodado en la excelsitud de su arte . El sentimiento de ser minoría literaria fue un sentimiento abrazado con entusiasmo por quienes habitaron la Edad de Plata que les hacía concebir la vanguardia formal como una forma de selección minoritaria inherente a la modernidad y a un talento superior. Todas las poéticas de la Antología vienen a decir tal elitismo de uno u otro modo;'desde quienes como Salinas reclama una forma superior de interpretación y saluda le melentendu y la Iluminación súbita, herederas claras de la divisa del simbolismo francés, que penetra toda su poética (pp. 379-380) , hasta quienes como Aleixandre, en la edición de 1934, fundamentan tal elitismo en un misticismo panteista de carácter típicamente neoplatónico: " *el genio poético - sostiene- escapa a unos estrechos moldes previos que el hombre ha creado como signos insuficientes de una fuerza incalificable" , pero también, "fuga o destino hacia un generoso reino, plenitud o realidad soberana, realidad suprasensible mundo incierto donde el enigma de la poesía está atravesado por las supremas categorías, últimas potencias que iluminan y signan la oscura revelación para que las palabras trastornen su consuetudinario sentido"* (p. 558)

La divisa de la inaccesibilidad del quehacer poético al pensamiento lógico o al lenguaje común cruza la mayor parte de las poéticas de la Antología, pero da lugar a una curiosa convivencia del concepto tradicional de inefabilidad, de raíces románticas e idealistas con el elitismo vanguardista, de forma que tal elitismo traduce por igual el "estado de gracia" que da lugar a la indefinibilidad y el compromiso por un lenguaje nuevo. Salinas defiende así la poesía como "una aventura hacia lo absoluto" que se impone como evidencia, sin posible defensa discursiva fuera de la iluminación del poema (p. 379). Dámaso Alonso ha concretado esta tradición conceptual al escribir :

" El objeto del poema no puede ser la expresión de la realidad inmediata y superficial, sino de la realidad iluminada por la claridad fervorosa de la Poesía: realidad profunda, oculta normalmente a la vida, no intuible sino por medio de la facultad poética y no expresable sino por nuestro pensamiento lógico" (p.424)

¿ Puede casar toda esta defensa de la inefabilidad con el nuevo estilo que presupone una poética moderna, una poesía "pura" ?. La contradicción y la convivencia en las poéticas de la Antología de antiguos y modernos la muestra muy bien la intervención de Jorge Guillén, quien dedica la mayor parte de su carta a Fernando Vela en 1926, que es su contribución a la obra que analizamos, a combatir precisamente el misticismo de la inefabilidad que remite la excelsitud poética a un estado de gracia, a un neorromanticismo sentimental de estirpe idealista que J. Guillén concreta en el libro de Henri Brémond y que es precisamente lo que los jóvenes deberían combatir. Con rotundidad afirma : "No hay más poesía que la realizada en el poema y de ningún modo puede oponerse al poema un " estado inefable" que se corrompe al realizarse y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático" (p. 403). Y es su resistencia al neorromanticismo sentimental de lo inefable místico el que le lleva a su conocida homología del poema con la matemática y la química como esferas de la depuración del sentimentalismo y afirmación de una esencialidad . Explícitamente se refiere Guillén a un nuevo estilo que quiere sea el de "los jóvenes", en la estela inaugurada por Poe y seguida por Valéry . El joven Guillen deudatario de la atmósfera renovadora respirada en París , interesado en una nueve estética del poema como realización verbal, convive mal con la mayor parte de los defensores de una inefabilidad definida desde el estado de gracia, alojados muchos de ellos en esta misma Antología.

En identico empeño se se sitúa también Gerardo Diego, cuando en sus aforismos condensa su poética nueva. Lacónico pero profundo viene a contrapesar el sentimentalismo de otros muchos compañeros de generación afirmando valiente que la poesía está en la palabra del poema y no en esa metafísica de supercherías del falso dios de la Literatura. No el dios inaccesible sino el demonio que se explica a sí mismo en el poema. Defiende también Gerardo Diego la inteligencia y concuerda con Guillén: si el vallisoletano decía química y matemática, defiende el santanderino la aritmética, la contabilidad, como imágenes de la poesía (p. 460) metonimias de esa actitud moderna, renuente a la estética sentimental, si bien la define mejor en los primeros siete definiciones que en las dos últimas musas, si cabe contradictorias con lo dicho antes.

En el mismo grupo de jóvenes amigos del 27 conviven estos dos vectores. Salinas, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre muestran más bien herederos de un espiritualismo idealista que J.C. Mainer sitúa en la estela del idealismo lingüístico de las entreguerras , y que para Pedro Salinas cifré en el núcleo idealista de Vossler y en particular en la lectura del libro del discípulo de éste Julius Stenzel editado en Revista de Occidente con el título de Filosofía del lenguaje. Pero conviene advertir que igualmente se defiende desde ese idealismo que la poesía es cuestión que radica en la expresividad lingüística y su fundamental creatividad que llega a sostenerse, como Dámaso en su contribución de 1932, que es un fervor y una claridad, fuerte unión con la gran entraña del mundo y su causa primera ": allega así la experiencia poética a la religiosa (p. 424) .Vicente Aleixandre , en esta misma tradición idealista, se opone a quienes por entonces cifraban la nueva poética en la realización verbal, (como hemos visto que hacían Guillén y Diego), y advierte contra la divinización de la palabra:

"Frente a la divinización de la palabra, frente a esa casi obscena delectación de la maestría o dominio verbal del artífice que trabaja la talla, confundiendo el destello del vidrio que tiene en las manos con la profunda luz creadora, hay que afirmar, hay que exclamar con verdad : No, la poesía no es cuestión de palabras" (p. 558).

La estética de Aleixandre, en su contribución de 1934, muy distinta a la de 1932, se acentúa una separación entre el destello que representa la palabra y la luz creadora que reside más allá del lenguaje. Y su empeño es precisamente el que refleja un neoplatonismo unitivo con la fuerza cósmica , aspiración a la unidad o fusión del hombre con todo lo creado. En su vocabulario, pero también en su argumentación, tal neoplatonismo que reduce la voz, la palabra, a destello, y la forma a insuficiencia queda clara la afirmación de una estética en las antípodas de la guilleniana y la de Gerardo Diego. Creo que esta estética que fraguaría después en el libro Sombra del Paraíso y que representa bien el poema "El poeta" que lo inicia, supone un elemento de indudable interés, porque retrata excelentemente la filiación neoplatónica de ciertas prácticas nacidas en el ambiente surrealista, vindicador de una experiencia más allá del lenguaje, de modo que la vanguardia vino en parte a conectar con una tradición idealista y a fraguar ideológicamente una conexión, seguramente no deseada por ellos con el neorromanticismo de lo inefable místico. Curiosa paradoja que venimos encontrando por doquier en el conjunto de las poéticas de la Antología, pero que en el caso de una de sus contribuciones más interesantes, la de Vicente Aleixandre de 1934, viene a vertebrarla por completo.

Aunque las poéticas de la Antología no destacan salvo excepciones un pensamiento singularmente rico, su estudio está lleno de interés y proporciona valiosas informaciones como venimos viendo sobre puntos concretos de éste o de aquél autor.De entre estas informaciones concretas sobre la obra de sus autores seleccionaré, en este rápido diagnóstico dos intervenciones concretas: la de Dámaso Alonso y la de Luis Cernuda.

a) La contribución de Dámaso Alonso tiene interés porque puede ser referida a su obra posterior, ya que es el único que ha desarrollado luego, en su Poesía Española , una poética extensa y propiamente dicha. La poética enviada en 1932 es muy diferente a la posterior de Dámaso. Es mucho menos formalista, y está más penetrada de un idealismo neoplatónico que comparte con Aleixandre y que pudo verse influido como advierte J.C. Mainer por Choce, Vossler y consideramos nosotros que quizá por el libro de Stenzel, recién publicado en Alemania y que vería su luz en la traducción española, promovida por el Centro de Estudios Históricos, en 1935.

Fervor, claridad, unión de la poesía con la gran entraña del mundo y su causa primera y una explícita mención al carácter análogo al religioso del impulso poético , muestran un Dámaso idealista.

Sin embargo, hay otro detalle de interés para la genealogía de sus conceptos de poética vertidos luego en Poesía Española. Apunta que la "Poesía es un nexo entre dos misterios: el del poeta y el del lector " (p. 424) y más adelante ensaya un primer acercamiento al mecanismo de la producción poética y su intuición creadora cuya virtualidad "consiste en producir en el lector una conmoción de elementos de conciencia profunda igual o semejante a la que fue el punto de partida de la creación" (p.425). No sólo la temprana consideración del lector en el proceso de configuración de la comunicación poética, que sin duda Dámaso debía a una influencia de ambiente de la fenomenología, movimiento entonces triunfante y de hondo calado en la tradición estilística y en la escuela española . También tiene importancia esta breve poética por acertar en ella un esquema de conexión intuitiva autor -lector, que será luego uno de los vectores que organizan su libro Poesía Española y una de las especificidades de su obra teórica.

b) La contribución de Luis Cernuda es también singular. En primer lugar porque es uno de los pocos que modifican el contenido de su poética en la versión de 1934 , respecto a la entregada en 1932. Ya comenté la transformación de Aleixandre, en conexión quizá con su propia creación. También Cernuda modifica su poética. En 1932 su contribución es de tal negatividad y de tal desarraigo que Gerardo Diego se ve en la obligación quizá de mitigar el exabrupto cernudiano de poeta maldito por dos procedimientos. Primeramente introduciendo así el texto cernudiano : "Amablemente me ha enviado la siguiente nota, que define su posición espiritual ante la vida y la poesía" . Y es que la nota, que se refiere más a la vida que a la poesía contiene lo que sigue:

" No valía la pena de ir poco a poco olvidando la realidad para que ahora fuese a recordarla y ante qué gentes. La detesto como detesto todo lo que a ella pertenece: mi familia, mis amigos, mi país.
No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres" (p. 752)

Tan desgarrado texto, en un Cernuda de 30 años, tiene que mitigarlo Gerardo Diego. A la apostilla que le da entrada sigue lo siguiente, con la buena intención del antólogo de referir a algo de la poesía dicho por el joven Cernuda:

"Véase, además, lo que a propósito de Paul Eluard publicó en <<Litoral>> , 1929 ", que reproduce. Y añade luego un fragmento de un artículo de Cernuda en "El Sol" dedicado a Moreno Villa.

Quizá por todo esto y porque Cernuda fuese consciente de haberse dejado llevar por un arrebato plantea una modificación sustancial en 1934, y hace un gesto de distancia respecto al muchacho que escribió aquel alegato. Escribe en 1934:

"En 1932, solicitado, obligado casi, por el colector de esta ANTOLOGIA, escribí las siguientes líneas:" y reproduce íntegra la lamentación (por supuesto no la poética de Eluard y Moreno Villa que se notan añadidos mitigadores de Gerardo Diego). Y continúa Cernuda, con una leve autocrítica y autodistanciamiento respecto al muchacho que escribió aquello, dos años antes.

" Ahora, en 1934, el muchacho que yo fui, ¿qué relación tiene con el hombre que yo soy ?. No sé por qué intento justificar esta diversidad de un espíritu, que sigue a lo largo de los días su destino vital. Tal vez piense, al escribir esto en alguien que no conozco. Y entonces el origen de estas nuevas líneas sería una tentativa para acercar el deseo, mi deseo, a la realidad. Pero , puedo decirlo, en nadie creo" (p.581)

El resto de la intervención también tiene interés porque ofrece un motivo central en la obra cernudiana, ligado a los poetas que nombra: Byron, Shelley, Keats, Goethe, Hölderlin. Luego de nombrarlos, como una especie de filiación vuelve a la idea de la identidad : " ¿Soy yo el mismo que escribió aquéllas antiguas líneas que antes trasladé?. Tal vez no, mas siento dentro de mí, imperioso el mismo impulso que me llevó a trazarlas".(p.

581). Ya andaba acariciando Cernuda el concepto de máscara de sí mismo, ironía, que será central en su obra poética posterior y que arranca de la tradición inglesa, como muy bien ha glosado, y realizado él mismo también, Jaime Gil de Biedma.

En las poéticas de la Antología de Diego, que acabamos de ver a grandes trazos, se apunta ya la idea que aquí quisiera dejar bien clara: contra lo que se ha pensado, el grupo del 27 en modo alguno rompe con la tradición poética anterior en lo que a pensamiento literario se refiere. Lo veremos más claro aún que en estas poéticas, en las otras dos calas que desarrollaré de la poética del 27: las de quienes fueron quizá, aparte de Dámaso Alonso, los dos poetas con una crítica literaria más consciente y desarrollada: Pedro Salinas y Jorge Guillén, cuya poética implícita recorreré de inmediato.

2. La poética de Pedro Salinas

No sólo en su crítica literaria, sino también en el conjunto de su perfil intelectual, el caso de Pedro Salinas es muy peculiar, pues su pensamiento literario es quizá el gozne más consciente que liga la tradición poética de los jóvenes, por ejemplo de Cernuda, quien lo tuvo como maestro, con la tradición que venía de atrás. Más importante que la biografía, que lo sitúa por edad y circunstancia vital muy por encima de los jóvenes poetas del 27, resulta todavía el conjunto de ideas que revelan un pensamiento afín con los institucionistas, la generación del 14 y que en modo alguno supone una fractura o solución de continuidad respecto a ciertos motivos centrales de la generación del 98. La autorizada voz de Juan Marichal , autor de distintos ensayos sobre este momento español y muy directo conocedor de la personalidad y obra de Pedro Salinas, sostuvo en su fundamental ensayo "Pedro Salinas y los valores humanos de la literatura hispánica"[5] que hay una linea de fuerza que ayuda a entender la labor crítica del poeta: su entrega a la defensa y pedagogía de los valores humanos. Y conecta ese eje vertebrador con las personalidades críticas de Unamuno, Azorín y Menéndez Pidal.*"Por eso Salinas-escribe Marichal- aspiró siempre a elaborar un nuevo tipo de crítica que combinara la precisión informativa y el rigor universitario de Menéndez Pidal y de su escuela filológica, con la proyección trascendente de Unamuno y con la sensibilidad recreadora de Azorín."* (p.237)

Contextualizar el pensamiento crítico-literario de Pedro Salinas obliga a repensar en la unidad fundamental de un proyecto intelectual habido en la España de los primeros treinta años del siglo y que ya hemos visto en las poéticas recogidas por Gerardo Diego, mucho menos fragmentado y más cohesionado de lo que la historiografía literaria, prendida a los flujos de generaciones que se suceden cada quince años, plantea hoy . Por poner un ejemplo, el ensayo de Pedro Salinas titulado "La literatura española moderna"(1943) es representativo de la concepción de una unidad básica de los impulsos novencentistas, que Salinas afirma explícitamente: "Así tomada, la generación del novecientos trasciende del simple carácter de una escuela literaria y se nos presenta con mayores proporciones. Es en realidad una nueva actitud del artista y del intelectual español ante los problemas espirituales que con tanta urgencia le acosaron en esta fecha histórica" (E.C.,III, p.170)[6] . Posteriormente al hablar de los miembros de la generación del 98 incluye en ella, amen de todos los que incluimos hoy, a Ortega y Gasset y también a Pérez de Ayala, de quienes dice "prolongan fielmente el espíritu esencial del 98 , que llega hasta nuestros mismos días, traído por algunos de los últimos escritores."(ibidem, p.170). Claro está que hoy la bibliografía ha sido capaz de establecer distinciones entre el regeneracionismo y nacionalismo casticista del 98 y el espíritu de la generación de Ortega, pero conviene no perder de vista que a los ojos de Salinas las fronteras que hoy marcaríamos-y que él mismo no marca- serían en todo caso interiores de un "complejo histórico" de mayores y más amplias proporciones que la literaria: la renovación cultural que la minoría intelectual española estaba llamada a realizar y dentro del cual comparten una misma estructura espiritual (así la llama Salinas) que la guerra civil truncó. Cuando Salinas habla de Unamuno, de Ortega, de Menéndez Pidal , de Américo Castro, no se siente diferente a ellos y no los plantea como un pasado que

---

[5] Recogido en La voluntad de estilo. Madrid, Revista de Occidente, 1971. por donde citaré.

[6] Todas las citas de Pedro Salinas las haré en el texto según la edición de sus Ensayos Completos I,II y III. Edición de Soledad Salinas de Marichal. Madrid, Taurus,1983. En el texto, al final d ela cita, indicaré entre paréntesis E.C y el volumen y página de esta edición.

trascender sino como un presente que reivindicar. La falta de distancia suficiente para con estas generaciones ha motivado, creo, un defecto de óptica que tiende-al contrario que Salinas hace- a subrayar más las diferencias entre ellos que las las comunes coincidencias. Si nos fijamos, por poner otro ejemplo, en los rasgos fundamentales que Salinas destaca, en el estudio que vengo glosando, para el pensamiento de la generación del 98 , a saber ,entre otros, el europeísmo , el profundo amor a lo popular puro y el predominio del ensayo veteado de vitalismo y tonalidad lírica (E.C.,III, pp.173-174), todos ellos son rasgos que el propio ensayo literario de Salinas comparte y cumple. Es más, al final de esa introducción a la literatura española moderna preparada para el Columbia Dictionary of European Literature y en el epígrafe "Los últimos años" dice Salinas: "A los veinte años de iniciado el afanoso esfuerzo renovador por escritores novecentistas se ve campear claramente su cosecha." Y con la mención explícita a Menéndez Pidal y a toda su escuela pasa de inmediato a hablar de la renovación del lenguaje lírico en los poetas modernos , que hoy llamamos del 27, estableciendo sin embargo en un primer grupo a Guillén y García Lorca (por razones obvias no se nombra él mismo) y en el otro al resto de poetas como Aleixandre, Cernuda, Prados y Altolaguirre. Quiero señalar con esto que para Salinas hay un mapa unitario que se fundamenta en dos constantes: el ensayismo veteado de carácter lírico y la conciencia de la responsabilidad educadora del intelectual vocacionado a una misión indeclinable. Dice en otro momento : "En España ,pues, la agitación de las capas intelectuales es mayor en amplitud y hondura , no se limita al propósito de reformar el modo de escribir poesía o el modo de escribir en general, sino que aspira a conmover hasta sus cimientos la conciencia nacional, llegando a las mismas raíces de la vida espiritual" (E.C.,III, p.208-209) y más adelante, en su ensayo titulado "El romanticismo y el siglo XX" añade :*"El ensayo, además, por venir cargado de anhelos restauradores, de bienhechor propósito para toda España ,se convierte en la más viva y amplia zona de contacto entre la aristocracia espiritual de una nación y un buen golpe de su pueblo. No es usual en otros países ver a escritores del rango de un Unamuno ,un Azorín, un Ortega y Gasset , discutidos en la mesa del café, leídos por el vecino del tranvía..."*etc. (E.C.III, p.227)

Una aristocracia intelectual, la minoría pensante y leyente ,entregada a un propósito cultural de gran envergadura y a la búsqueda de un lector -oidor que sea gran público, al que conectar con sus propias raíces espirituales. He aquí un programa que, además de explicar la mayor parte de los ensayos de poética y crítica de Pedro Salinas, puede sancionar su hermanamiento generacional con el espíritu que animó a las generaciones del 98 y del 14 de Ortega y Gasset que son su constante y más directa referencia. También por aristocracia intelectual con voluntad pedagógica un sentido individualista que sin embargo más que llevar al egotismo propicia la extensión de un yo circunstanciado con el entorno, del que sin embargo para nada se siente solidario ,por su trivialización creciente. En este sentido es recurrente en los ensayos de Salinas la afirmación del "mal del siglo", su constante rechazo a los efectos de la civilización contemporánea y su demoledora destrucción del ámbito que permite la luz espiritual y el afloramiento de las más positivas tendencias del individuo espiritual. La perspectiva de Salinas sobre la época que le tocó vivir, su horror a la masificación, sus ataques a los vicios comunicativos, a la prisa o la chapuza del progreso mal entendido, creo que son convergentes con el espíritu de época , no sólo por el elitismo que hemos señalado, sino por directa inspiración de Juan Ramón y de Ortega, y se explican como deducidos de su afán restaurador de un individualismo minoritario que la frenética civilización moderna acaba arrinconando (vid.E.C.II, p.310 y E.C.III, p.19). No sólo los ensayos de El Defensor actúan aquí de ejemplos. A mitad de un ensayo sobre el Quijote se adentra en un subcapítulo que titula "El imperio de las cosas" y traza un sombrío panorama de su tiempo, una época que no presta ya atención a las realidades interiores y se ha entregado al deslumbramiento de la gran fiesta de las cosas (E.C.,III, p.77). La técnica, la modernidad y sobre todo la prisa le hacen añorar implícita y a veces explícitamente, épocas pasadas. Lo contrario que ocurriera con el ensayismo vanguardista. En lo que afecta a la poética y crítica literaria echa de menos a los grandes críticos del XIX ,aunque no es óbice para que destaque de entre los actuales a sus compañeros del Centro de Estudios Históricos y no por razones sentimentales, eso sí, sino por objetivo reconocimiento del gran impulso renovador que esta escuela imprimió a los estudios literarios (E.C.,III, p.300) .En el contexto que vengo trazando se puede situar asimismo su interés por escritores de la literatura del siglo XVIII. Juan Marichal hizo ver cómo su atención a las figuras de Feijoo y Meléndez Valdés se inscribe en la vindicación del intelectual reformador conectado con el mismo proyecto modernizador de la cultura española y con semejante ímpetu de apertura a las corrientes europeas . Feijoo luchaba, dice Salinas, "contra lo español de entonces, con lo extranjero de entonces, para el vulgo y contra el vulgo, para su patria pero fuera de su patria... para añadir "A ratos nos parece que está cerca

de nosotros. El era un intelectual."(E.C.,I, p.58) e inmediatamente subraya su semejanza, en el desengaño , con el eje del pensamiento del 98. Aunque, claro está, marca también diferencias, sin embargo traza un paralelismo de actitud y de propósito con ese proyecto unitario al que el mismo Salinas no se siente ajeno.

En directa concordancia con cuanto llevo dicho, conviene volver con algo más de reposo a la pertenencia de Salinas al Centro de Estudios Históricos que dirigía Menéndez Pidal y que fue creado en 1910 por la Junta de Ampliación de Estudios. En los últimos años la bibliografía española viene concediendo merecida atención a esta iniciativa cultural, y no sólo ya desde las autorizadas voces de sus miembros o discípulos directos como R. Lapesa, Muñoz Cortés o Diego Catalán, sino incluso de investigadores más jóvenes como J. Portolés o F. Abad Nebot. Todas estas entradas y la reciente biografía de Menéndez Pidal por Pérez Villanueva van aumentando el conocimiento que se tiene de la vida externa y de la obra del Centro y me dispensan de otra tarea que no sea la de subyar cómo esta pertenencia influyó en la crítica literaria de Pedro Salinas. Su concepto de tradición frente al de Eliot lo creo directamente influido por la escuela de Menéndez Pidal y constituye una clara muestra de la huella de tal discipulaje en su crítica. Pero no se limita a un concepto, por importante que este sea en su concepción crítico-literaria ,ni tampoco a la muy clara filiación con el idealismo lingüístico en la tradición de Vossler patente en su discurso "Defensa del lenguaje", analizado por mi en otro lugar. La pertenencia de Salinas al Centro de Estudios Históricos ,donde desde 1928 dirigía la sección de Literatura Contemporánea, que editaba la revista Indice Literario y donde dirigió asimismo los cursos para extranjeros (1928-1931), creo que supuso, antes que otra cosa, su decidida participación en el proyecto de renovación de la cultura literaria española ,en concordancia con con el espíritu generacional arriba comentado. La crítica literaria de Pedro Salinas, aparte del concepto de tradición refleja la huella del Centro de Estudios Históricos de tres maneras: a) primeramente su diagnóstico, compartido por Dámaso Alonso, otro miembro del grupo del 27 y también del Centro, y discípulo directo de Menéndez Pidal, sobre la necesidad de un cambio de rumbo en los estudios literarios sometidos según Salinas a falta de rigor y apresados por el positivismo más ciego, lo que Dámaso había calificado de muerte de las vastas necrópolis de datos que eran las historias literarias al uso. Cuando Salinas reseña el libro de Casalduero sobre Cántico, precede a su favorable crítica un alegato contra las fáciles divagaciones sin compromiso de responsabilidad de las críticas históricas y la gradual desaparición de la crítica fundamentada en saberes, entregada como está en esos momentos a la manía historicista por las fuentes e influencias (E.C.,III, pp.297-298) y añade que Casalduero "pertenece a esa corriente de críticos modernos en los que figuran señeramente Amado Alonso, Dámaso Alonso, José F. Montesinos, que suman sus esfuerzos a la labor de maestros como Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Américo Castro, para ir aclarando la tan necesitada de luces historia de nuestras letras"(ibídem ,p.300). Todos los mencionados, salvo Menéndez Pelayo, claro está, pertenecen al Centro de Estudios Históricos;

b)en segundo lugar sus manifestaciones de constante reconocimiento a la labor de Menéndez Pidal, a quien llama "mi querido maestro" y de quien pondera y abraza su crítica y labor filológica sobre el poema del Mio Cid.(E.C.,I, p.193 y E.C.,III, p.12). Tal filiación le lleva al interés por desterminados temas como el de la pervivencia de la forma romance, a la que dedica el ensayo publicado postumamente "El romanticismo y el siglo XX" y en el que los críticos citados son Menéndez Pidal, Vossler ,Leo Spitzer, Americo Castro , Hatzfeld, José Manuel Blecua y Dámaso y Amado Alonso.

c) En tercer lugar como he tenido ocasión de mostrar en otro estudio ,las veces que Salinas se refiere a problemas de lenguaje y a la relación de lenguaje y poesía, coincide con lo fundamental de la escuela idealista de Vossler ,que , como se sabe influyó notablemente sobre la Estilística de la escuela española, además de que le permite ,ya en 1944 , referirse a De Saussure, desconocido lingüista para casi todos , pero no para los miembros del Centro, que tanta responsabilidad tuvieron en la difusión de las ideas del ginebrino, pues Amado Alonso tradujo el Cours y años después Dámaso Alonso lo discutió. El ensayo "Defensa de la minoría literaria"cita a Bally y rezuma por doquier comunicación con las fuentes de la Estilística.

3. Poética y crítica de Jorge Guillén.

Si de la mano de Pedro Salinas he querido mostrar una unidad fundamental de su ensayismo poético y crítico literario con el proyecto de renovación intelectual de amplio alcance planteado por la llamada generación del 14, de la mano de Jorge Guillén, que será nuestra tercera cala, quiero ilustrar otra idea, que es la que más claramente se ve en su poética: la de la unidad de reflexión y creación, la de la constancia en unas ideas e ideales que penetran por igual su actividad de crítico y su actividad de poeta.

En efecto, el primer rasgo definitorio del Guillén crítico es que resulta casi imposible no referirse a la poética del poeta, porque ambos ordenes se unen en su caso con una frecuencia e intensidad notabilísimas. La crítica literaria de Guillén está informada por una poética que coincide en sus lineas maestras, y cuando se trata de concepción de la actividad creativa en todas sus líneas, con la deducible de su propia obra de poeta. Esa unidad fundamental de propósito y concepción que vincula la crítica y la poesía de Guillén, es hija de una determinación muy consciente, de una pertinaz afirmación de principios que, como ha analizado F. Lázaro Carreter, Guillén tenía conseguidos ya en los años veinte y que fue profundizando a lo largo de su vida con una resolución y lucidez superior a cualquier otro poeta de su tiempo. Afirma Lázaro Carreter que Guillén esperó a publicar:

" hasta que perfila una poética diferenciada, de tal modo que sus impulsos artísticos queden perfectamente encuadrados en un claro sistema estético. Es eso lo que distingue a Guillén entre la mayor parte de los líricos de su momento; la perfecta lucidez en la determinación de qué hacer y cómo hacerlo . Y su firmeza en no cambiar de resolución durante gran parte de su vida, en fortalecerla sin variarla. " [7]

Ello convierte a Guillén en "el lírico contemporáneo de ideal más definido y constante "[8] .

Llamo la atención sobre el hecho, muy bien seguido por K. Sibbald, de que Guillén publicara en la primera mitad de los años veinte mucha más crítica que poesía y que sus muchas colaboraciones periodísticas, recogidas en Hacia "Cántico", revelan ya al poeta que va moldeando su propio lugar en la poesía moderna"[9] . La coherencia es pues doble: la que se da entre la poesía y la crítica del gran poeta, pero también la que se da entre el crítico joven y el poeta posterior, coherencia y continuidad que convierten su crítica literaria en la historia de una afirmación, en la intensificación de un sistema estético conseguido en sus lineas fundamentales en la estancia parisina de los años veinte y que fraguó en su primer Cántico (1928). Para conseguir esa madura coherencia Guillén espera a publicar. Y es tan consciente de ello que en 1921 hace una reseña de los primeros versos de Valéry .Titula la reseña "Una jugada emocionante" y la finaliza así :

" Firme, seguro, sosegado, ha sabido esperar la hora de la poesía sin juventud. Espera muy difícil. Multitud de riesgos la erizan. Sumo riesgo: carecer de obra. ¿No es casi milagroso salvar tantos peligros ? Paul Valéry se ha jugado la juventud a ese "casi" y ha ganado. Jugada emocionante. " [10]

No cabe duda de que Guillén está en ese momento apostando en la misma jugada. Y de que esa emoción es la suya, la emoción del riesgo a esperar, a madurar la obra . Habla de Valéry y lo descubrimos a él. También en el contenido de lo que afirma .A esa misma reseña pertenecen estas palabras de Guillén :

---

[7] F. Lázaro Carreter : De poética y poéticas . Madrid, Cátedra, 1990 p.181

[8] Ibídem, p.10

[9] K. M. Sibbald : "Prologo" a su edición de Hacia Cántico ,cit. p. 8 y 13.

[10] J.Guillén: Hacia Cántico ... cit.p.104

" Hay una poesía que es todo sapiencia y rigor consciente. Hay una disciplina de la imaginación . Hay una matemática de la imagen y el ritmo. Hay, en suma, la medida y el número, que no entorpecen el fuego, antes lo avivan. Quien considere inconciliables la pasión con el orden ignora el meollo mismo del arte poética" [11]

A los veintiocho años y en una fugaz reseña periodística encontramos netamente formulado el principio horaciano que guiará toda su poética durante su larga vida de creador y que, como subrayó F. Lázaro[12] debe mucho a las ideas estéticas de Valéry, anudadas con las clásicas.

Cuarenta años más tarde de sus glosas críticas a Flaubert o Valéry y esta vez en su conferencia sobre Góngora, que constituiría una de las conferencias dadas en la cátedra Charles. E. Norton de la Universidad de Harvard, que formaron su libro Lenguaje y poesía (1961) escribió:

"Poesía, por lo tanto, como <<lenguaje construido>>.Si toda inspiración se resuelve en una construcción, y eso es siempre el arte, lo típico de Góngora es la abundancia y la sutileza de las conexiones que fijan su frase, su estrofa. Nunca poeta alguno ha sido más arquitecto. Nadie ha levantado con más implacable voluntad un edificio de palabras." [13]

Cuando leemos estas frases y ya conocemos sus artículos sobre los citados escritores franceses o el dedicado a "Cara de Plata" de Valle Inclán reconocemos la importancia positiva que Guillén otorga en su metalenguaje crítico a voces como "construcción" o "arquitectura", que para nada se encuentran reñidos en su sistema estético con los de inspiración o genio, antes al contrario. Guillen prodiga a Góngora su mejor elogio: el arte es construcción y el poeta cordobés el mayor arquitecto de palabras. Vincula inmediatamente esta habilidad constructora con el genio."Genio verbal por excelencia" llama a Góngora. "Genio " y "construcción", contiguas y solidarias propiedades del arte poética. La una lleva a la otra. Por ello mismo las mejores páginas de su ensayo sobre Góngora son las que dedica al minuciosos recorrido por el entramado de sutiles conexiones en el arte estrófico del autor del Polifemo. Tales conexiones fijan una inteligencia verbal netamente espacial. Para Guillén "Góngora suscita sin cesar una metáfora de espacio" [14] . Cualquier lector de la poesía de Guillén reconoce también en éste, así lo ha hecho la crítica con frecuencia, esa misma cualidad de visión espacial . "Sobre el espacio de la página - añade Guillén para Góngora - van desarrollándose de continuo simetrías que requieren una visión simultánea" [15] . Recordamos nosotros entonces la importancia que Guillén daba a la ordenación de la página en las ediciones de su Cántico, lo mucho que le importaba la visión del lector de la página como espacio y límite que favorece la sensación y el conocimiento -que son uno- del poema. Francisco J. Díaz de Castro ha recordado y convertido en autoexigencia para su excelente edición[16] la atención que D. Jorge prestó siempre a la visión espacial y a la distribuciones simétricas y acordadas de cada poema de su Cántico ..

Cuando en la conferencia que cierra su serie de las ofrecidas en la cátedra Norton y bajo el título "Lenguaje de poema, una generación", Jorge Guillen sitúa la estética del grupo de poetas que hemos conocido como generación del 27, advierte que éstos, entendemos nosotros que él mismo, no rompieron radicalmente con la poesía anterior. La ruptura con el pasado, dice, fue mucho mayor en las generaciones contemporáneas de otros países, que se vieron más sacudidas por los distintos <<ismos>>. Con todo, Guillén sí advierte un "aire de época", que si bien no configura, según él mismo previene, un estilo de grupo, sí supone un lenguaje bien conectado con la época que les tocó vivir. Reacciona Guillén contra la etiqueta orteguiana de "Deshumanización", si por ella

---

[11] Ibídem p. 103

[12] De Poética y poéticas ... p.194.

[13] J.Guillén : Lenguaje y poesía ...cit.p.38

[14] Ibídem p.39

[15] Ibídem p.40

[16] F. J. Díaz de Castro " Introducción " a su edición de J.Guillén :Aire Nuestro .Cántico . Anaya & Mario Muchnik, 1993 pp. xxix-xxxvii.

se entiende un formalismo hueco, pero sí admite que hubo una reacción antisentimentalista y antirrealista (esa ruptura con el realismo es precisamente la que detectaba Ortega en su conocido ensayo de 1925).[17]

En realidad la situación del Guillén crítico respecto a la tradición y la vanguardia muestra un perfil bifronte. Bien convendrían a él las palabras que dedica a la música de Stravinsky, cuando celebra en el gran músico su profunda asimilación de la tradición clásica, latente en sus pentagramas. La consagración de la primavera muestra bajo sus heterodoxias un linaje clásico perfectamente acordado, es el lujo de una archicivilización cultural, con el nervio moderno y la búsqueda de un lenguaje nuevo.[18]

Pero , al igual que Stravinsky, haber asimilado la gran tradición clásica no equivale a continuidad sin fisuras. Guillén no deja de sentirse nunca hijo de su tiempo, en lo que este sentimiento tenga de saludo a la renovación estética y a la responsabilidad de ensayar nuevos caminos en la estética respecto a los trillados en el XIX. Si hay algo que caracteriza su perfil intelectual es la lucha contra las distintas manifestaciones sentimentalistas y biografistas que la tradición del realismo había acentuado del arranque romántico. Una lucha constante con lo consabido y con lo manido y trillado, que le lleva a saludar con alborozo las inequívocas manifestaciones de modernidad que se daban en el París de los años veinte. En Hacia " Cántico " encontramos artículos y reseñas que le llevan a ponderar ímpetus de modernidad en todas las manifestaciones culturales, sea la teoría de la relatividad de Einstein, sea la música de Stravinsky, sea el cine expresionista alemán en El gabinete del Doctor Caligari [19] ..Y en el mundo literario es inequívoca su admiración por Mallarmé, Baudelaire, Apollinaire. Por ello se sitúo siempre más cerca de Valle Inclán que de Unamuno.

Pero al mismo tiempo, de ahí el carácter bifronte, de verdadero Jano intelectual, cuánto admira y celebra a Proust, a Flaubert, a Moliere. Hay un artículo muy significativo para calibrar ese carácter bifronte: el que lleva por título "Museo de Novedades"(1921).Está dedicado a comentar la presencia en el Louvre del cuadro de Manet "El pífano", cuadro que fue rechazado en la Exposición de 1863, circunstancia que lleva a Guillén a una de sus ideas más queridas : cómo el arte y la democracia son términos que se repelen con frecuencia y escribe:

"Mas ¿no convendría que el clásico, para llegar a serlo de veras en el futuro, comenzase por penetrar con irreverencia en la Exposición ?.Sí. Para ser un buen clásico el día de mañana, hay que comenzar en el día de hoy por ser un buen bárbaro.

¡Ay de los que nacen clásicos, como recién nacidos ya barbudos ¡.Sí, sí. Primero, algarabía en las Exposiciones. Y después, en el museo, santa conversación por los siglos de los siglos " [20]

Por idéntico motivo llega a celebrar una versión no muy ortodoxa del Misántropo de Moliere que se sale valientemente de los consabidos tópicos de las representaciones acartonadas de la Comédie Française[21]. La estética y la poética de Guillén se deja apresar mal por cualquiera de los dos lados, el del clasicismo o el de la modernidad, considerados en sí mismos y por separado. Si he dicho que es Jano bifronte intelectual es por esta propiedad de celebrar lo moderno, pero al mismo tiempo denunciar en el cubismo un cierto dogmatismo o denigrar contra las gansadas y los arabescos de cierto arte con estética asimilada a la música negra. F. LÁZARO ha podido comentar el gusto clasicista de Guillén precisamente a propósito de la ridiculización moral y estética que hace en sus artículos "Negritos" y "Más Negritos" a ciertos gestos de la actual vanguardia resueltos a la postre en "chocarrería bufa de guiñol" [22] Por extremosidad de éste abjura del surrealismo, y siempre el adjetivo clásico,

---

[17] Lenguaje y poesía ... cit. pp.190-195. Ortega y Gasset: La deshumanización del arte Madrid , Revista de Occidente,1925.

[18] Vid. Hacia "Cántico " p.101.

[19] Lo valora también K. Sibbald: "Prologo " a su edición de "Hacia "Cántico "...cit. p.16

[20] Hacia "Cántico"... p 154.

[21] Ibídem pp.247-249

[22] Ibídem pp.164-169.Vid. F. Lázaro: De Poética y poéticas... pp.188-189.

bien lo ha visto F. LÁZARO, es saludado con entusiasmo. No necesitamos insistir en el gran modelo de Flaubert, en la entrega a una composición medida y ajustada, a un pentagrama severo y autoexigente. Pero simultáneamente celebra a Apollinaire. Veamos el siguiente texto de 1924, donde tal carácter bifronte es palmario:

"La influencia de la vida y la obra de Apollinaire en todo el arte parisiense de vanguardia ha sido y es aún enorme. El cubismo y su dogmatismo; el "picasismo" y sus travesuras; la afición al arte negro; el humorismo en la calle, en la prosa, en el verso, con un particular desenfado que va de la trascendental ironía a la alacre "gansada"-ningún término más propio que éste-; la disolución romántica de la poesía en los últimos más allá del verso libre; un apetito furioso de vida y de realidad, y por lo tanto, un romanticismo y un realismo exasperados-que juntos a la exasperación del arte por el arte conducen a una vitalidad cruda, robusta y jocundísima, confiada, en paradójico mensaje, al arabesco-: todo eso que ha sido y es aún el Montparnasse bohemio de antes y de después de la guerra procede muy principalmente de Guillaume Apollinaire, vitalidad extrema y extremo arabesco" [23]

El conjunto del retrato de Apollinaire es positivo; se ve en Guillén un lector que sabe extraer lección de lo novedosos y vanguardista, pero es visible en estas lineas un desapego respecto a los extremosos juegos, que, por cierto relaciona Guillén no con lo moderno; los ve como brote final de un romanticismo y realismo vitalista exasperado; esto es: fuera de su tópica consideración de novedad, Guillén advierte en el fondo una estética sentimentalista y realista, de la que siempre abjuró.

Este equilibrio que le lleva a denigrar de las representaciones de un clasicismo consabido en la Comédie Française o a pulsar el fondo conservadurista de muchos <<ismos>> a la moda muestran una imagen de intelectual, bifronte respecto a la cuestión del eterno debate *clasicismo vs vanguardia*. Podríamos encontrar muchos testimonios de clasicismo, podríamos recoger igualmente muchos textos de admiración por autores vanguardistas, Mallarmé a la cabeza. Ninguno de los dos lados dibujarían un perfil intelectual completo de la estética de Guillén.

Pero no tenemos por qué renunciar a la búsqueda de un fondo unitario No es Guillén autor que vaya unas veces por un sitio y otras por el contrario. No. Hay una poderosa razón y sistema estéticos que pueden explicar ese carácter bifronte como deducido de un pensamiento unitario y en absoluto contradictorio. Esa razón es que el ni el clasicismo ni el abrazo a la modernidad lo da Guillén sin reservas reflexivas. A menudo prefiere la actualización inteligente aunque poco ortodoxa de un clásico que su simple repetición monocorde o aburrida. Y es que Guillén no confunde nunca lo clásico con lo ortodoxo, ni lo perenne con lo estático. El clasicismo estético de Guillén es complejo, por ello. Parece querer ir a la esencia final de lo clásico, a lo que le es fundamental :un sentido de verdad y de rigor, de exigencia que nada tiene que ver con los derroteros falsos de lo consabido y trillado. Lo consabido, lo trillado, el tópico fácil no es el clasicismo.

Del mismo modo prefiere saludar la modernidad, pero denunciar el gesto gratuito o el alarde malabarista. No le satisfacen los <<ismos>> no por lo que tienen de novedoso, sino por lo contrario, por lo que tienen de "escuela", de forzado esquema repetido, de nueva ortodoxia para un gusto generalizado y por tanto nada revolucionario en el fondo. Ese elitismo intelectual que le lleva a huir de lo consabido es quizá el perfil que mejor conviene a su estética y el que le da carácter unitario, pues se aplica igual contra lo clásico-conservador y contra lo moderno acrítico.

En efecto, hay un rasgo notabilísimo de su crítica literaria: el sentido de la distancia. Un equilibrio que muestra un desapego fundamental, nada visceral, ni en positivo ni en negativo. Podríamos verlo en muchos textos aplicados a la vanguardia. Reconoce el nervio febril del arabesco vanguardista como algo valioso y necesario. Pero tampoco le otorga un aplauso entusiasta y acrítico. Al tiempo que puede hablar del dogmatismo cubista, se muestra admirador del genio de Picasso, al tiempo que califica de gansada el verso experimental, celebra a

---

[23] Hacia "Cántico"... pp.278-279.

Apollinaire. No veamos en esto paradojas. Responde a un sistema estético personal de buen gusto clasicista abierto sin embargo al genio alla donde éste se manifieste. No asimila clasicismo con norma rígida o conservadurismo cómodo, como tampoco la modernidad con la negación de lo clásico. Bien lo ve en Stravinsky o en las interpretaciones novedosas de Wanda Landowska. Ello da a su crítica literaria y a la poética implícita en ella un sesgo bifronte, el balanceo típico de un intelectual que acoge la realidad con sus ojos y sus gustos -no podría ser de otro modo- pero que pone mucho cuidado en no elevar a categoría, ni a norma rígida, ni lo que más le gusta afirmar, ni lo que se esfuerza en negar. Si hubiese en Guillén tal elevación a categoría universal del personal histórico podríamos hablar de un Guillén contradictorio . Pero esa elevación no se da. No se contradice porque en él predomina un relativismo individualista , profundamente liberal que le hace huir de los dogmas, escuelas, lugares comunes y esquemas fijos allá donde se encuentren: en la tradición o en la modernidad. Por ello Guillén abraza no <<La vanguardia>>, sino manifestaciones vanguardistas particulares, dotadas de genio. Por ello alaba en la tradición literaria a quien se sale del gusto tradicional cuando este vierte imágenes o tópicos consabidos.

Un lugar fundamental de ese realitivismo individualista en su crítica literaria es el sentido de élite intelectual con dimensión europeísta y universalizadora. Hay otra constante en la crítica literaria de Guillén: su renuncia a cualquier manifestación del nacionalismo casticista, del que aborrece .Es bien sabido que toda la generación del 27 se benefició del magisterio de Ortega y Gasset. Ha sido ya analizado cómo el ímpetu de renovación regeneracionista que aportó Ortega a la cultura española puede pulsarse en lugares concretos de los autores del 27[24]. Fue muy grande esa influencia en el terreno estético y crítico literario, sobre todo en los autores mayores, más cercanos en edad y por su profesión y circunstancias vitales a los proyectos de Ortega, lo que es muy visible en ciertos motivos concretos de la personalidad intelectual de Pedro Salinas[25], tan cercano a Guillén en gustos y en actitudes, según se hace patente en el Epistolario entre ambos. A propósito de Salinas pude ya extenderme en el contexto intelectual que entiendo común a ambos. Esa minoría cualificada de intelectuales de la República que Guillén y Salinas representan aborrecía al mismo tiempo del sentimentalismo romántico y del realismo en que desembocó, como de las manifestaciones menos universalistas de los escritores del 98. En Guillén se acentúa esa lucha contra un localismo casticista. Su clasicismo lo entiende como enemigo de lo local y de lo particular hispánico. Celebra en Valle Inclán que no haya caído en el tópico nacionalista en que caen otros autores del 98, deplora el uso literario constante del "problema de España":

"Elogiando así a Valle Inclán -dice Guillén en un articulo-carta al profesor Cardona-reaccionaba contra los del 98, o sea, contra la concepción romántica de España: país anómalo-genialmente anómalo-al margen de la historia europea, es decir, contra "aquel terrible nacionalismo a contrapelo".De ahí el problema-en abstracto- de España ...

Ese destino así problemático daba al español una especie de irrealidad vaga irresoluta . Hamlet al borde de la Historia."Basta basta. Necesito ser tan real como un europeo cualquiera". Yo personalmente no me sentía fuera de aquel Viejo Mundo.En la estación de Valladolid contemplaba, niño, aquellos vagones de los Grands Express Européens.Y se me iban los ojos en pos de aquel tren que me llevaría a Europa con toda naturalidad." [26]

En una carta de 1948 a su amigo Salinas vuelve a referirse al "problema de España" como "más musarañas, más telarañas, más cochambre romántica, más postrimerías, más frustración...Y al final nada entre dos angustias " [27]

---

[24] Lo analizan Ph. Silver: "La estética de Ortega y la generación del 27",N.R.F.H (Mexico) XX(1971) pp. 445-460. A. Soria Olmedo: Vanguardismo y crítica literaria en España .Madrid ,Itsmo,1988 cap.V. Ricardo Senabre ha mostrado como esa influencia era tal que la lectura de Ortega llega a influir sobre frases e imágenes ideadas por Ortega que se trasvasan luego al lenguaje literario de los escritores del 27.Vid. Ricardo Senabre: "Ortega y Gasset y la generación del 27" ,Cuadernos Hispanoamericanos, nº514-15, (Abril-Mayo,1993) pp.197-207.

[25] Vid. J.M. Pozuelo Yvancos: "Pedro Salinas, crítico literario" en L.E.A. nºXIV,1992 pp.107-125

[26] Hacia "Cántico"...p.380.

[27] Pedro Salinas/Jorge Guillén: Correspondencia... p.459

Es muy importante contemplar juntos estos dos fenómenos: el de un intelectual universalista, europeo, que muy pronto se educa en Suiza, abraza entusiasmado el París de los años veinte, es profesor en Inglaterra etc., y al mismo tiempo manifiesta un sentido de profundo individualismo liberal que le lleva a combatir los tópicos consabidos, la inercia, los viejos moldes. Toda su crítica literaria viene informada por este talante renovador , pero no en el gesto externo o en el fácil arabesco técnico: renovador de la cultura y de la propia situación de una España centrífuga que mirando sobre sí misma cierra muchas veces los ojos y la inteligencia al arte y a los problemas del momento. Si Guillén aborrece tantas veces de la masa, de las proclamas de un arte democrático[28], es por esa misma exigencia universalista, universal del arte que le lleva a idéntica lucha contra los tópicos sociales y culturales; otra vez, contra lo consabido.

[28] Vid Hacia "Cántico " pp.284-285