



José María Pozuelo Yvancos

La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén

1. Unidad de poesía y crítica

Y ora frente a los tizones, abandonándose a la divagación; ora frente al bufete, refrenándola con la pluma, se va despeñando por la sima del silencio, del profundo silencio que se inmoviliza en el despacho. Es que está conteniendo con sus representaciones, dejándose asaltar por ellas, para después rechazarlas... Todo el Arte, para el artista que lo es con vocablos, es un pormenor de idioma ¡Peliagudo pormenor! Entre los innumerables que propone la humareda, forzoso es elegir uno, que excluirá a los otros, a todos los otros posibles...1

En el profundo silencio del despacho un artista forcejea con las palabras, construye su arte como pormenor de idioma. Quizá ningún retrato de artista convenga mejor que éste para el perfil fundamental de D. Jorge. Y es Guillén mismo quien habla. El artista retratado era esta vez Gustave Flaubert. Y sin embargo parece que Guillén hablara de sí mismo, de su tarea de elección y selección del vocablo justo, con peliagudo pormenor. Guillén se mira en el espejo de Flaubert, y seguramente se reconoce en ese bello homenaje que hace a la pluma del escritor que tuvo la responsabilidad de arrancar al instrumento de la palabra la exactitud querida, el tono deseado y necesario a la inspiración, por momentos congoja y finalmente felicidad del estilo.

El primer rasgo que advierte el lector de la obra crítica de Jorge Guillén es su profunda capacidad reflexiva. Su crítica, al tiempo que se proyecta sobre la obra de muchos escritores, poetas y prosistas de la literatura europea, es también un reflejo de su modo de concebir y realizar la tarea

de la creación. En muy pocos poetas que sean a la vez críticos hay tan grande coherencia y proximidad entre las dos actividades.

Sin duda alguna la posibilidad de establecer vías de comunicación entre la actividad crítica de un poeta y su propia poesía se da siempre. Lo recordaba el gran lírico Gil de Biedma, citando unas palabras del crítico poeta 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 haciendo². 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 angloamericanas, 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 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»³, juicio semejante al formulado por su compañero generacional J. Bergamín, cuando hizo una 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»⁴. Ese orden de la poética implícita en la obra creativa no será atendido aquí. Sin duda alguna se puede construir una poética de Cántico, de Clamor (¿coincidirían?), pero excede de mis posibilidades y propósitos actuales. El otro orden es la poética explícita y aquella que cabe deducir en sus escritos de crítica literaria, que será el objeto de nuestra atención. Pero ocurre, y ése es el primer rasgo definitorio del Guillén crítico, que resulta casi imposible no referirse a la poética del poeta, porque ambos órdenes 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 líneas 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 variarla⁵.

Ello convierte a Guillén en «el lírico contemporáneo de ideal más definido y constante»⁶.

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»⁷. 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 líneas 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 emocionante⁸.

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:

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.⁹

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. Lázaro¹⁰, 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.¹¹

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 vocablos como «construcción» o «arquitectura», que para nada se encuentran reñidos en su sistema estético con los de inspiración o genio, antes al contrario. Guillén 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 minucioso 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»¹². 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»¹³. 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 edición¹⁴ la atención que D. Jorge prestó siempre a la visión espacial y a las distribuciones simétricas y acordadas de cada poema de su *Cántico*.

Sí. El gongorismo de Guillén fue mucho más hondo que una eventual y ya tópica participación en el homenaje sevillano. Tampoco es un gongorismo entregado sólo a la predicada en los manuales condición de modernidad de las imágenes y metáforas del poeta cordobés. Afecta a algo mucho más profundo: al reconocimiento en Góngora de una maestría en el modo de

laborar el poema y la estrofa, de un cuidado en la conexión más insospechada, de una entrega a la composición poética como «meta de perfección» y como «escrupuloso quehacer». Añade Guillén:

Góngora se propone y nos propone -sin apelar a teoría que, propugnada, le ruborizase- una meta de perfección, o más estrictamente, la asequible a un escrupuloso quehacer. «... Don Luis de quien se cuenta que se estaba en remirar un verso muchos días, imitando a Virgilio.» (Andrés Cuesta lo rememora). El poeta ha de seguir su vía de perfeccionamiento, que no es camino de perfección. No era una modalidad rara entre sus coetáneos, que solían inscribir sus inspiraciones con la mejor escritura al alcance de sus recursos. Góngora los supera a todos, maestro exigente como lo fue Velázquez en la pintura. Recordemos a estos grandes españoles enamorados de «la perfección», de la obra cuidadosamente trabajada, para corregir ese tópico vulgarísimo sobre los dones geniales, sí, pero sólo espontáneos y desbordados de la personalidad española.¹⁵

Guillén aprendía de Góngora mucho antes de 1927. Poco se ha recordado que años antes de la conmemoración del centenario ya estaba Guillén estudiando a Góngora para su tesis doctoral que, dedicada al Polifemo, leyó en la Universidad de Madrid el año 1923¹⁶ y que comenzaría a preparar con anterioridad. Fue pionero, pues, en la recuperación crítica del gran poeta, pues los primeros estudios de Dámaso Alonso datan de 1927¹⁷. Y no se fijaba únicamente el poeta vallisoletano en las trabadas arquitecturas de D. Luis, también ponderaba el prodigioso mundo de los objetos, las cosas concretas que Góngora esparce por doquier en sus poemas. Dice Guillén:

Pero el objeto lo domina todo, y a la objetividad del tema, concepción y método corresponde el más adecuado estilo, de una resplandeciente materialidad suntuosa. Imágenes y metáforas proceden, sobre todo, del mundo concreto. En la poesía gongorina habrá siempre muchas más cosas -ideas de cosas- que ideas abstractas... Góngora se apasiona por la hermosura del mundo, o lo describe convertido en hermosura... Tan absorbente es el culto a la belleza que no se ve al adorador: ella sola triunfa. Todo glorifica al objeto. Del sujeto mismo no conocemos sino lo que nos cuente el objeto glorificado.¹⁸

Un mundo absoluto, de cosas, de maravillas concretas, que enseñarían sin duda al joven Guillén vías de realización de una estética de la glorificación del objeto que penetra todo su Cántico. Y constituye una de las radicales notas de su estilo. Como lo es la que marca él mismo para Góngora: la unión de inteligencia y sensorialidad, de lo abstracto y lo concreto en una contigüidad fundamental:

Mientras tanto es la inteligencia con los sentidos quien tiende una red de relaciones entre los objetos. Relaciones de carácter muy

racional entre los objetos sensibles: ahí está el quid de la poesía gongorina.19

Pero Guillén sabe, como todo poeta, como Gabriel Miró; que La «conciencia de las cosas» se nos da «bajo la palabra»... El sonido inteligible es descubrimiento a la vez que forma: descubrimiento de mundo a través de forma verbal. En el lenguaje de nuestro lírico «la profundidad máxima». Y cuanto más concreto sea, más profundo será...20

Sí. La lectura del gran ensayo dedicado a Gabriel Miró, a mi juicio el mejor que el prosista levantino pudo recibir, dice mucho del mundo de Miró, de la sensorialidad de sus objetos y de las palabras que los evocan y los crean. Pero dice mucho también de la estética literaria de Guillén, la que afecta a su modo de concebir la creación y en consecuencia a las líneas básicas de su propio estilo de poeta. Cuando asistimos al emocionado encuentro del crítico con un mundo de sonidos que se paladean en palabras de la prosa lírica de Miró, asistimos al mismo tiempo a la crítica hecha por un poeta, para quien esa forma de revelación luminosa por la palabra de la cualidad rotunda de las cosas fue aliento constante para su propia poesía. Y de ese emocionado encuentro arranca Guillén frases de crítico que parecen, son, versos de poeta, como los que siguen:

Ahí están una campiña a la hora de la siesta, un pájaro, y de pronto, a través de esa calma el canto del pájaro. ¿Qué más? Un hombre siente y funde entre sus ojos y su alma campiña, siesta y pájaro. Esa intuición no alcanzaría plenitud sin una palabra: «Claridad». «Claridad» es algo también realísimo: foco de idea y sugestión. Y todo se encauza, se ilumina. Esos tres golpes, «Cla-ri-dad», resueltos en un solo resplandor, «Claridad», enriquecen un instante de cruce: el del espíritu con el mundo -y son forma. Y la forma, revelación del contenido, es algo más que revelación. La forma descubre y rehace, crea... La expresión constituye, pues, una conquista espiritual, que en último término será creación estética. Vida con espíritu más forma dentro de una sola unidad indivisible: ¿no será eso la poesía?21

Fijémonos ahora nosotros en la palabra de Guillén. Luminosa palabra de crítico, pero también de poeta. «Y todo se encauza, se ilumina». Un endecasílabo perfecto, propio de su verso, en la prosa crítica. E inmediatamente otro: «La forma descubre y rehace, crea». La creación como luminoso hacer, quehacer, encauzado. Toda una estética fragua aquí, pero revela también un lenguaje que hemos conocido antes, que suena a Cántico. En el vitalismo que recorre en Miró, en su tacto invasor de una realidad que enaltece, que siente palpar y estremecerse, vivir en las palabras

del paisajista que ha asumido la existencia en todos sus grados. Sólo un poeta podría haber recreado de modo tan bello, y a la vez preciso, el mundo artístico de Miró.

Hacia muchos años que había conseguido Guillén la madurez artística en su prosa crítico-literaria. Sin salir de su constante admiración a Miró podemos verlo en unos artículos dedicados al escritor levantino ya en 1931. Escojo un fragmento de uno de ellos:

Gabriel Miró se define como un conjunto de vocablos concretos. ¡Qué bien se destacan sus tres dimensiones: audibles, visibles y tangibles! Vocablos de aristas, anchuras y profundidades modeladas en terrón compactísimo. El terrón se esponja, sin embargo, como tierra bien sembrada, resonante de feracidad. Refinamiento no significa aquí molicie estéril. Todo es fecundo en este universo de palabras: todas nos dan su flor y su fruto.

No está compuesta la frase de volúmenes inmóviles. De volúmenes, sí; ¡qué precisión, qué claridad cuajada! Pero merced a su virtud irradiante, los volúmenes penetran en esa zona que los geógrafos llaman atmósfera, y los psicólogos, alma. Lo espiritual brota como un esplendor de lo sensible...

Ésta es otra de las condiciones de la crítica guilleniana. Sobresale por su excelente prosa, que reúne al mismo tiempo precisión y belleza. La segunda no oculta la primera, ni la distrae. Es Guillén parco en el desarrollo de los párrafos, escueto en las afirmaciones, pero su economía no se aplica a la profunda vivificación de los textos a los que se glosa y explica con calidades prosísticas de un gran escritor. Vierte en su prosa crítica excelentes calidades de dominio verbal. Y sólo en el registro excelso que le motiva Miró. Otras veces su vena discurre por la ironía inteligente o la viñeta sarcástica. Varios son los registros que Guillén domina cuando se trata de su obra crítica. Atendamos a los principales. Ya en su primer ensayo *El hombre y la obra* nos beneficiamos de una personalidad y estilo crítico que va más allá de los usos habituales del género. En ese primer ensayo es por momentos visible su carácter juvenil y también el contenido y límites de lo que es: una tesina, trabajo académico, si bien donde Guillén despliega ya gran capacidad de lector informado e instinto para saber elucidar dónde se encuentra el fondo fundamental de cada problema. Volveremos luego sobre las ideas ahí desplegadas. En lo que nos afecta ahora, la calidad de su estilo crítico, que revela cualidades del escritor que ya era, retengamos un ejemplo. Se está oponiendo al biografismo y ha expuesto en el capítulo VI del trabajo lo que ha sido el triunfo del tópico en el XIX, el siglo donde triunfó la crítica como biografía y la comunicación constante de literatura y vida del autor. El capítulo finaliza con una coda «Bouvard e Pécuchet, biógrafos» donde Guillén coge un fragmento de la novela inconclusa de Flaubert y hace la sátira del biografismo crítico, a partir de una viñeta en que ha recreado a los personajes de Flaubert, como historiadores de la Literatura.

Esa ironía inteligente, rara en los moldes de una tesina, será la que

gobierne buena parte del estilo de los artículos de prensa que configuran las series «Desde París» y «Correo Literario», recogidas en Hacia «Cántico». Es natural que la grandeza de Cántico haga que todo lo escrito por Guillén se mire hacia esa cima o desde esa cima. También la coherencia de su quehacer lo favorece y la constancia de sus ideas que perviven en sus diferentes épocas, intensificándose. Sin embargo considero injusto no valorar por sí mismos y desde su propio valor estos artículos de los años veinte, singularmente los escritos desde París. Por su perfecta y cuidada construcción, a veces en forma de diálogo socrático, otras en forma monologal, están cuidando un estilo de exposición en la que una idea es contrastada con sus contrarias en una ágil dialéctica que en los primeros artículos ve la presencia repetida de dos personajes: Alec y el señor Manrique, juvenil uno y maduro y reflexivo el otro. Otras veces repite el personaje don Esteban. Hay en esos cuadros verdaderas viñetas satíricas de costumbres, arrebatadas a la actualidad del momento, por un suceso que se comenta entre los personajes, pero siempre con un hálito de trascendencia y con cuidado estilo.

Destilan casi siempre un registro irónico de una sutil y madura inteligencia. cuando no muestran una viveza en los tipos y aun en el lenguaje directo reproducido con talento. Son, por tanto, al margen de las ideas crítico-literarias, auténticas piezas de interés literario, por sí mismas, como construcción de un estilo periodístico. Claro es que muchos de ellos, como el que cité dedicado a Flaubert, nos informa mucho de la estética del autor de Cántico, claro está que los más pueden referir al autor de Clamor, pero insisto en el valor que tienen, en su género periodístico y por sí mismos considerados, por la viveza e interés de los temas considerados, por la sabiduría en la dosificación de la idea, por la agilidad de su estructura de viñeta o estampa, por la sutil ironía que despliegan, por la valentía de su sátira (como el dedicado al Embajador de España en París). Hay mucho más que crítica literaria en estos artículos: hay literatura bien hecha en el género del artículo periodístico. Buena literatura que merecería un estudio aparte y una atención que me es imposible en este momento. Muestran además una faceta de Guillén, la del moralista y el satírico preocupado por los temas sociales de la civilización contemporánea que era desconocida hasta Clamor y que sin embargo fue preocupación muy temprana, que se acentuaría con los años. El mismo D. Jorge lo manifiesta en una carta a su gran amigo Pedro Salinas cuando observa la paralela acentuación en éste de la veta de moralista y escribe, anotando que él va por igual camino:

El prefacio muestra lo que para mí es cada día más evidente: que has llegado (¿acaso yo también vaya por ahí?) a la época del moralista satírico. Se te ve (así) en el verso, y en la prosa de los ensayos y las comedias. Tienes que escribir tus Sueños, tu Hora de todos, tienes que desarrollar cada día más profundamente ese sentido irónico, sarcástico, cómico (tragicómico) del Bien y del Mal -y sobre todo del Error- o más concretamente de la Tontería Humana.²²

En el hermoso y rico diálogo epistolar de los dos amigos poetas, ofrecen

ambos testimonios de idéntica preocupación social, que les hace comentar los horrores de la guerra, los mil problemas surgidos por una civilización que no se encuentra a sí misma y que se depaupera. Es emblemática, y buen ejemplo de otras muchas, la carta n.º 177, extensa reflexión de Guillén sobre el hombre de su tiempo y la civilización norteamericana que les rodea²³.

Hay continuidad en esta veta, más irónica en los años veinte, mucho más teñida de honda reflexión moral en las cartas al amigo fiel. Aunque sin olvidar aquellos muchos momentos del epistolario en que la vena mordaz y sarcástica se vierte contundente sobre algunos colegas miopes del hispanismo o frente a la mediocridad de una atmósfera falsa. No sabían los Peers o las profesoras del Departamento entregadas a rutinarias reuniones que eran observados por mirada tan inteligente. Los artículos escritos desde París están llenos de esta veta sarcástica que aborrece sobre cualquier cosa la vulgaridad y superficialidad de lo consabido y aceptado sin más compromiso. Ofrezco tan sólo un ejemplo, de 1924. Se ha publicado en París una edición traducida del Oráculo Manual de Gracián. Lo celebra Guillén. Pero advierte de inmediato que Gracián viene envuelto en una no deseable atmósfera de «hombre a la moda». El París hace una lectura de salón de un Gracián mucho más hondo que la imagen grácil y descomprometida que de él da el editor. Y anota Guillén esta reflexión, que selecciono entre otras:

Siempre habíamos sospechado que para algunos temperamentos lánguidos, más o menos guatemaltecos, el secreto de la exquisitez se reducía a, en el trance de afrontar las cosas, saber eludirlas. De espaldas al universo, interpretarle según las gracias de una bailarina: es una filosofía acaso endeble, que puede quebrar como filosofía: pero no arruina. No arruina, antes sostiene la crónica de París, por ello mismo tan flexible, tan ondulante.²⁴

El registro irónico y satírico alterna con otro a lo largo de sus escritos de crítica literaria: la del creador que vive los textos y como escritor que sabe diagnosticar de inmediato dónde se encuentra su novedad o su aportación fundamental. Un ejemplo, espigado entre muchos, de esta sensibilidad: su saludo a la renovación radical que Valle-Inclán ha impuesto a la lengua literaria. Entusiasta, comenta en 1924 «Cara de Plata». Pero hay mucho más que entusiasmo. Hay la sagacidad de adelantar juicios y valores que la historia de la recepción de los textos confirmaría luego. Por ejemplo, que Benavente estaba ya del lado conservador en cuanto a estética literaria, que Azorín estaba perdiendo a los lectores jóvenes, que éstos estaban con Valle-Inclán, autor dramático y prosista que llevaba la lengua literaria al futuro renovado.

Otro rasgo puede pulsarse en este mismo artículo: la calidad de escritor le hace arrancar a su prosa crítico-literaria certeros perfiles en el dibujo de un estilo, hechos con frase de creador. Como cuando da cima de este modo a un párrafo sobre Valle:

E irán desfilando hidalgos y pordioseros, feriantes y chalanes, sacristanes y jaques, y todas las cuentas negras del rosario gallego

Esa misma calidad de escritor que ve el desfile de personajes como las cuentas de un negro rosario gallego se cubre de distinta tonalidad cuando se trata de glosar la emocionante renuncia de D. Quijote y su aceptación final de Alonso Quijano a ser él mismo. En efecto, el ensayo de 1952 que nació como conferencia titulado «Vida y muerte de Alonso Quijano» es fundamental para pulsar esa excelente tonalidad de crítico-escritor esta vez en la madurez de su actividad y de su vida. Por la sensibilidad para percibir la importancia de los últimos capítulos del Quijote en el diseño total de la obra y en su estructura significativa, pero también para pulsar en ellos el gran tema de la muerte y de la renuncia. Perspicacia y madurez une Guillén al hondo sentido poético, que le lleva a páginas magistrales, que captan como pocas el mismo profundo sentido poético de la muerte de Alonso Quijano-Quijote, en ese momento donde el desenlace es ya «último acto heroico de quien no puede hacer suya una vida sin heroísmo... Se murió el gran caballero a la altura que le correspondía, en puntual concordancia con su propio ser...».²⁶

Hasta aquí hemos visto unos apuntes sobre la unidad fundamental del escritor y el crítico, que tan singular hace su labor crítico-literaria. En lo que sigue intentaremos situar esa crítica en el contexto de su tiempo: ¿Qué incorpora o asume la crítica literaria de Guillén? ¿Dónde situarla, en el complejo horizonte intelectual de su tiempo?

2. Jano intelectual: ¿clasicismo vs. vanguardia?

Cuando en la conferencia que cierra su serie de las ofrecidas en la cátedra Norton de la Universidad de Harvard y bajo el título «Lenguaje de poema, una generación», Jorge Guillén 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 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)²⁷.

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 nuevo²⁸. 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 Caligari²⁹... Y en el mundo literario es inequívoca su admiración por Mallarmé, Baudelaire, Apollinaire. Por ello se situó 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 Molière. 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.³⁰

Por idéntico motivo llega a celebrar una versión no muy ortodoxa del Misántropo de Molière que se sale valientemente de los consabidos tópicos de las representaciones acartonadas de la Comédie Française³¹. La estética 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»³². Por extremosidad de éste abjura del surrealismo, y siempre el adjetivo clásico, 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 junto 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.³³

El conjunto del retrato de Apollinaire es positivo; se ve en Guillén un lector que sabe extraer lección de lo novedoso y vanguardista, pero es visible en estas líneas un desapego respecto a los extremos 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 conservadorista 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 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 quizás 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 Apollinaire. No veamos en esto paradojas. Responde a un sistema estético personal de buen gusto clasista, abierto sin embargo al genio allá 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 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 éste vierte imágenes o tópicos consabidos.

Un lugar fundamental de ese relativismo individualista en su crítica literaria es el sentido de élite intelectual con dimensión europeísta y universalizadora. Hay una 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. 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 Salinas³⁵, 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 y que no voy a repetir aquí. 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 artículo-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 temible 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.³⁶

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»³⁷.

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 democrático³⁸, 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.

3. Antirromanticismo y antipositivismo. Influencias

Al trazar arriba las que he entendido líneas básicas del perfil intelectual que dibuja la crítica literaria de Guillén nos hemos encontrado repetidas veces con su crítica al Romanticismo, casi siempre vinculada a otros dos conceptos: el de realismo documental y el de sentimentalismo. Conviene recorrer el antirromanticismo de Guillén, pues constituye una posición neta de renovación en el proceso histórico de las corrientes crítico-literarias, de la que Guillén fue consciente. Y desde muy temprano. La tesina depositada en la Biblioteca del Seminario de la Sorbona es una monografía tendente a criticar la orientación biografista de la crítica posromántica y la pirámide de datos documentales del positivismo que impedían ver la obra del autor aunque dijeran mucho sobre las circunstancias externas de éste. En un contexto epistemológico de gran influencia de Croce, la crítica de Guillén al biografismo de la tradición romántica y positivista le lleva a afirmaciones radicales en su juvenil rechazo del tipo «Ningún dato biográfico ha ayudado nunca a la mejor comprensión de una obra»³⁹. Ese radicalismo sólo es explicable en un contexto en que interesaba a Guillén, y ésa es la estructura argumentativa de todo el trabajo, contrapesar los excesos de la imagen de héroe-escritor como protagonista de una historia en la cual lo mucho dedicado al héroe-autor empalidecía o dejaba fuera lo muy poco dedicado al análisis de la obra misma:

Y muchas veces, luego que tanta curiosa noticia se ha reunido en torno al texto literario, no se llega a penetrar directamente en éste... Y después de que se ha reconstruido sólida y minuciosamente la época y vida del poeta, el crítico da fin a su labor sin decir nada de la propia lírica. La narración biográfica es generalmente el subterfugio del que se vale el crítico para comentar un texto cuando es incapaz de interrogarle directamente... Todo crítico que empieza desplegando una gran batería de datos y documentos biográficos anuncia casi siempre una suma pobreza ideológica.⁴⁰

Por los mismos años uno de los fundadores de la renovación de la Poética moderna, el formalista ruso Roman Jakobson había de saldar con parecidos diagnósticos ese documentalismo de la crítica positivista, denunciando que los estudios literarios con todo lo que tenían de documentos psicológicos o sociológicos se habían convertido en una «tierra de nadie», por ser tierra de todos, y lo que era la obra en sí (sintagma que todos deben a la poética de Valéry) quedaba postergada⁴¹.

Guillén sabe que ha sido la tradición romántica la que ha quebrado el orden de prioridades y la responsable última del documentalismo, precisamente por la tendencia a expresar en términos de realismo documental, de vida y no de representación, el contenido de las obras literarias. Dedicó todo el trabajo *El hombre y la obra* a un recorrido por la vertiente historicista posromántica.

Hay que subrayar, empero, que en los medios académicos españoles y también franceses a los que va dirigido este trabajo, tal posicionamiento, a la altura de 1919, no era marchar a favor de la corriente, pues predominaban

los críticos positivistas del dato y la concepción de la obra como documento. Subrayo este hecho porque en esa misma obra se refiere ya Guillén a Coleridge, siguiendo una argumentación de Baldensperger, según muestra muy bien K. Sibbald. Baldensperger, al que otro Guillén, Claudio, ha llamado uno de los fundadores de la «hora francesa de la Literatura Comparada»⁴². El joven Guillén apostaba, pues, por la modernidad antirromántica y antipositivista. Y no lo hacía por moda juvenil o por ímpetu iconoclasta. Afirmó entonces una constante que conviene tener en cuenta y que será ya uno de los pilares de su ideología crítica: el fenómeno de la obra como lenguaje, y una cierta autonomía de éste respecto a su creador, precisamente porque el creador, las más de las veces, así lo ha querido.

Llamo la atención sobre las muchas veces en que Guillén a lo largo de su obra crítica ha hablado del disfraz del autor. Ya en este primer trabajo habla del «disfraz retórico», se refiere a Coleridge, consciente de que esa «distancia irónica» -aloofness- «ruptura de contacto, reserva distanciada» es frecuente en los escritores⁴³, que a veces construyen su obra con el propósito de «cambiar o disfrazar el yo real auténtico en un retrato conscientemente ficticio»⁴⁴. Vuelve a recordarlo, a propósito de la ocultación que Góngora hace de su yo, en el ensayo incluido en Lenguaje y poesía, y en ese mismo libro advierte contra la genetic fallacy en la interpretación de San Juan de la Cruz⁴⁵. Genetic fallacy, como se sabe, era un sintagma introducido en la crítica literaria norteamericana por los representantes del new criticism para criticar los excesos de las interpretaciones documentalistas de la crítica positivista y está muy en consonancia con la tradición crítica de la «retórica de la ironía» que autores como Eliot, Empson, Brooks y otros muchos críticos norteamericanos comprometidos con una renovación del método crítico-literario quisieron reivindicar.

Guillén censura sobre todo el documentalismo contenidista que llevaba a interpretar las obras como documentos que referían a la vida del autor, o creer que un poema es una carta que se escribe al público. Afirma «Distingamos, distingamos: de un lado la Obra -con Mayúscula- y fuera del Arte, extramuros de la Obra, los documentos personales... Precisamente el Romanticismo consiste en embrollarlo todo y considerar como literatura lo que es aún sólo vida... Es tal la confusión traída al espíritu por un siglo de romanticismo, que ya resulta difícil y pedante querer distinguir términos tan claramente opuestos»⁴⁶.

De ahí la crítica a ese sentimentalismo contenidista y «entrañable» de Vasos de arcilla de Villaespesa. Interesan a Guillén los vasos, los versos de un poeta y no si éste vierte o no sus entrañas en ellos⁴⁷.

Participa, pues, Guillén de un impulso de renovación de los estudios literarios que, con distintos acentos, estaban reivindicando por esas fechas los formalistas rusos o el new criticism americano. Ese impulso le llevará a afirmaciones como las siguientes:

La poesía no requiere ningún especial lenguaje poético. Ninguna palabra está de antemano excluida; cualquier giro puede configurar la frase. Todo depende, en resumen, del contexto. Sólo importa la situación de cada componente dentro del conjunto y este valor funcional es el decisivo... Bastaría el uso poético, porque sólo es

poético el uso, o sea, la acción efectiva de la palabra dentro del poema: único organismo real. No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto.⁴⁸

Si de esa cita he subrayado el adjetivo funcional es para que se vea mejor el paralelo con las teorías de Tynjanov sobre el valor del contexto y el uso en la determinación de la eficacia estética de cualquier elemento⁴⁹. No quiero con ello hacer una extrapolación históricamente no acertada, porque será bastante lo que separe a Guillén del cientificismo formalista. Pero las diferencias, que enseguida veremos, tampoco ocultan semejanzas en el proyecto de una nueva crítica y en la consideración de la obra y sus constituyentes, entendidos como conjunto autónomo e interdependiente, como principal objeto de la nueva crítica literaria, frente al romanticismo y al positivismo.

Es muy evidente que el primer Guillén bebe en Croce su juvenil aliento antirromántico. Lo hace explícito en la última parte de *El hombre* y la obra, preñada de citas del filósofo italiano. Pero muy pronto serán otras las influencias en su lenguaje y estética crítico-literaria.

Fundamentalmente tres: la estética de Paul Valéry, la actividad crítica de T. S. Eliot y una influencia indirecta de la filosofía fenomenológica. Las atenderemos brevemente.

Muy poco se refiere a sí mismo Guillén en su ensayo «Lenguaje de poema, una generación», pero cuando lo hace es para subrayar lo mucho que aprendió del autor del *Cementerio marino*: «Valéry -dice- leído y releído con gran devoción por el poeta castellano, era un modelo de ejemplar altura en el asunto y de ejemplar rigor en el estilo a la luz de una conciencia poética»⁵⁰.

«A la luz de una conciencia poética». Fue esa conciencia de creador preocupado por encauzar su inspiración, por domeñar la palabra, fueron las glosas de la propia poética de Valéry las que influyeron en Guillén. En una de las cartas a Pedro Salinas vuelve a ponderar las prosas breves de Valéry. Sobre ellas dio en 1946 una conferencia⁵¹. F. Lázaro ha analizado los límites y el sentido de la influencia de Valéry en la poética de Guillén, lo que nos exime de insistir en este extremo, para lo que remitimos a ese estudio fundamental⁵².

La cita anterior tomada de *Lenguaje y poesía* hacía explícita la influencia de Valéry. Pues bien esa cita terminaba con unas palabras de T. S. Eliot. Dice Guillén «"Crear", término del orgullo, "componer", sobrio término profesional, no implican fabricación. Valéry fue ante todo un poeta inspirado. Quien lo es tiene siempre cosas que decir. T. S. Eliot, gran crítico ya en los años 20, lo ha dilucidado más tarde con su habitual sensatez: "Poets have others interests beside poetry -otherwise their poetry would be very empty: they are poets because their dominant interest has been in turning their experience and their thought... into poetry". El formalismo hueco o casi hueco es un monstruo inventado por el lector incompetente o sólo se aplica a escritores incompetentes».

K. Sibbald se ha referido a los paralelismos en las trayectorias académicas de T. S. Eliot y Jorge Guillén⁵³, quienes compartían otras

muchas características de talante profesional y estilo crítico. Son varias las veces en que Guillén cita reflexiones de Eliot sobre la creación literaria en momentos claves de su argumentación. Por ejemplo, cuando habla de Miró y después de hacer un análisis de lectura atenta y minuciosa de una descripción del paisaje levantino añade:

[...] Por eso es creación. Lo elucida T. S. Eliot: «When a poem has been made, something new has happened, something that cannot be wholly explained by anything that went before. That, I believe, is what we mean by creation». La creación instituye una totalidad que no estaba en la experiencia, cuyos materiales se transforman, superados. Entiéndase mejor la frase [de Miró] «Quizá por la palabra se me diese la plenitud de la contemplación». Contemplación creadora.⁵⁴

El paralelismo con la crítica de Eliot es muy grande y también el respeto que Guillén tiene a las formulaciones teóricas del crítico norteamericano. Pero por encima de detalles concretos predomina en ese paralelo un estilo, un modo de hacer crítica que conecta con la modernidad, pero que les hace huir a ambos simultáneamente del formalismo entendido en su versión más científicista. Guillén se ha empeñado en la misma empresa que otros, como los formalistas. Pero difiere de ellos en el modo de plantear su crítica concreta. Son frecuentísimas las observaciones que Guillén hace, compartiéndolas con Salinas en su Epistolario, al formalismo de los críticos universitarios y a una cierta consagración a ultranza del método de la ciencia llevado a los estudios literarios. Incluso por este motivo se separa de la crítica de la escuela de filología que representa Amado Alonso. Cuando recibe el libro Poesía y estilo de Pablo Neruda, escribe a Salinas ponderando con entusiasmo la suerte que ha tenido el chileno con tener ese gran crítico, pero lamenta que la crítica poética de Amado «no esté situada en un plano de Literatura general, y que arrastre ese vocabulario y ese aire científicos, técnicos»⁵⁵. Vuelve a ese reproche años más tarde:

A pesar de todo Amado está más del lado «positivista» de lo que él se figura. En este punto nosotros somos incorregibles y yo hago mío cuanto me dices sobre la scholarship que anda por ahí. Lo del método científico en Literatura me horripila desde mi más tierna infancia. Hasta tal punto que no empleo jamás la idea o la palabra de «técnica»: metáfora de origen científico cuyo error me denunció Croce hace muchos años.⁵⁶

Guillén quiere situarse en un punto equidistante del positivismo y del científicismo, que ve hermanos. En un momento de sus primeras críticas, en 1924, tenía ya D. Jorge muy claras las alternativas que se encontraban frente a él para los estudios literarios:

El punto céntrico, nuestro Menéndez y Pelayo, está vacante. Acércansele, aunque ya en posición desviada, las escuelas de

filología, que cultivan la historia literaria como una disciplina científica. Comienzan por la lingüística; y tras el estudio del habla, acometen el de nuestros hablistas. La literatura aparece entonces como lo que realmente es: como la flor y nata del lenguaje. Todo ello está muy bien. Pero no es todavía la síntesis superior: el texto re-creado, el texto que vuelve a nacer al ser comprendido. Más lejos trabajan los investigadores de copiosa labor y dato suelto. Beneméritos, dignos de aprecio y, en algunos casos, de admiración: ¡acarreadores! Traen los cartapacios atiborrados; y a nuestra vista van y ¡zas!, los descargan...⁵⁷

Filólogos, de los que le separa el afán científicista de ellos, eruditos que salen peor parados. Y Guillén concibe, en el centro y como posible, una crítica recreadora del texto, una crítica que lo ilumine al margen de las notas y que explícitamente relaciona con la de T. S. Eliot o con la practicada por su amigo Pedro Salinas, con quien se identifica también en esto. Sobre el debate entre erudición y crítica y sobre la ausencia de notas de aparato crítico en el libro de Salinas sobre Rubén Darío advierte: «Ese pleito de las notas es ridículo: ¡Señor! si ha habido siempre dos modos: el histórico y el crítico. La Hispanic Review y T. S. Eliot. Acabo de releer tu Rubén Darío... ¡Admirable!»⁵⁸.

Eliot, Salinas, Guillén: un tipo de crítica que es fundamentalmente un estilo que combina el rigor y la sensibilidad, la de unos poetas críticos que aborrecen la erudición o el científicismo, pero que no escatiman por ello nada necesario a la comprensión del texto. Apuestan por la renovación, pero huyen del científicismo del momento.

Además de Valéry y Eliot me he referido a otra influencia en la crítica literaria de Guillén: la del poso que pudo dejar en él la triunfante escuela de filosofía conocida como fenomenología. Esta última influencia es más difícil de ponderar porque, a diferencia de la de Valéry o T. S. Eliot, que Guillén celebra, no se refiere explícitamente a ella. Pueden facilitarla sin embargo algunos datos externos: en primer lugar los estudios de filosofía que, según dice Sibbald⁵⁹, fueron primera inquietud del joven Guillén, antes de decidirse por la carrera académica en literatura. Para un joven del momento mínimamente interesado en la filosofía las triunfantes tesis de la fenomenología podrían no ser desconocidas. Andrés Soria ha hecho ver, por otra parte, cómo la fenomenología informó buena parte del pensamiento estético y filosófico de la Revista de Occidente, en la que estos jóvenes se miraban y participaban⁶⁰. Está todavía por hacer la historia de la influencia de la Fenomenología en la crítica literaria de Amado Alonso y de Alfonso Reyes, dos críticos contemporáneos de Guillén que se mostraron muy sensibles a esa corriente y así lo traducen sus conceptos y orientación crítico-literaria⁶¹. Es más, Amado Alonso, quien hace una de las primeras reseñas de Cántico, relaciona en esa reseña a Guillén y su poesía, que titula de «esencial», con la apuesta fenomenológica. Aunque añade Alonso que la esencia y unidad intuitas por el artista serán de otra especie que las alcanzadas por la filosofía y por la ciencia, reconoce en las apuestas

de todos ellos un cierto aire de familia a todas las manifestaciones de la más alta cultura. En cualquier caso la característica de Guillén como poeta esencial ha suscitado relaciones con la filosofía. E. Frutos lo refiere a Heidegger⁶². La conciencia del ser como origen y término de la poesía de Guillén ha sido muy comentada por la crítica más autorizada. ¿Se podría hacer una relación semejante con la labor crítico-literaria? Al menos creo que sí en su primera etapa. Léase lo siguiente de El hombre y la obra:

El anhelo más fuerte de las nuevas corrientes estéticas ha sido precisamente señalar con sutil claridad el abismo enorme que separa el objeto real del objeto estético... El álamo es bello porque el espíritu ha puesto en ese dato sensible -la visión del álamo- un halo espiritual que le transforma en realidad estética. Esta realidad está pues constituida por un contenido esencialmente psíquico. Estético es mi modo de ver, mi visión personal. La belleza reside en el pensamiento que es estético en lo que tiene de espiritual, no en lo que contienen de real. La cosa «álamo» es mero accidente. El arte empieza donde el álamo real termina. El álamo estético es una novísima y original creación, producto de la actividad estética, de la mente del artista y en ningún modo traslado, copia, imitación de la cosa objetiva... Los materiales verdaderamente estéticos se encuentran únicamente en el espíritu del artista, y los materiales objetivos, desde el punto de vista estrictamente artístico, son solamente accidentales.⁶³

Este texto está penetrado de lenguaje e ideas de la fenomenología cuando ha descrito la actividad estética. Es muy peculiar de esta corriente también su gradación expositiva. La contraposición objeto real vs objeto estético se ha dado en Husserl y la recoge Ingarden, la insistencia en la conciencia del artista como punto de partida y auténtica dimensión de realidad del objeto estético. Todo eso es programa fenomenológico, no sabemos si consciente, pero en cualquier caso hay una impregnación de ideas muy difundidas entre los años 15 y 20 de este siglo por esa escuela filosófica, que tanta importancia tuvo en el desarrollo de la nueva Estética y Lingüística.

4. Conclusión: Poética del poema

Los diferentes perfiles hasta ahora analizados, singularmente su dimensión de poeta-crítico y su esfuerzo antiromántico, desembocan en la más definitoria de sus ideas: la defensa de una poética del poema. Octavio Paz nos recuerda que «en Prólogo a la antología angloamericana de Cántico

Guillén define con una frase el propósito que lo animaba: «Era indispensable identificar, en el grado máximo, poema y poesía»⁶⁴. Tal identificación poesía-poema, que Guillén ha hecho figurar al frente de una antología de su poesía, es también el arranque de su fundamental libro de crítica literaria: *Lenguaje y poesía*, que inicia con estas palabras:

No partamos de «poesía», término indefinible. Digamos «poema» como diríamos «cuadro», «estatua». Todos ellos poseen una cualidad que comienza por tranquilizarnos: son objetos, y objetos que están aquí y ahora, ante nuestras manos, nuestros oídos, nuestros ojos. En realidad todo es espíritu aunque indivisible de su cuerpo. Y así, poema es lenguaje. No nos convencería esta proposición al revés. Si el valor estético es inherente a todo lenguaje, no siempre el lenguaje se organiza como poema. ¿Qué hará el artista para convenir palabras de nuestras conversaciones en un material tan propio y genuino como lo es el hierro o el mármol a su escultor?⁶⁵

Y continúa Guillén haciendo ver que cada artista hará una cosa diferente con el lenguaje. Para unos, bien por experiencia mística (San Juan) o por visionarios (Bécquer), el lenguaje será insuficiente, otros lo tendrán como su mejor amigo y aliado (Góngora, Miró). Habrá incluso quienes no querrán distanciarlo mucho de la lengua de la conversación (Berceo). Y añade Guillén: «¿No sería tal vez más justo aspirar a un "lenguaje de poema", sólo efectivo en el ámbito de un contexto, suma de virtudes irreductibles a un especial vocabulario?»⁶⁶.

Guillén también se muestra antirromántico en esto: quiere eludir la vaguedad del término poesía. Quiere contraponer a esa abstracción la concreción del poema como lenguaje construido de un modo, no común a todos los poetas, sino particular a cada construcción y a cada contexto. No hay más poesía que la de los poemas logrados.

En el curso posterior de esta argumentación (su libro *Lenguaje y poesía* está construido también como un cañamazo argumentativo muy notable. No son sólo una serie de conferencias, hay una urdimbre trazada con singular cuidado entre ellas) vuelve repetidas veces sobre la idea de una poética del poema, como en el texto siguiente:

La poesía no requiere ningún especial lenguaje poético. Ninguna palabra está de antemano excluida; cualquier giro puede configurar la frase... A priori, fuera de la página, no puede adscribirse índole poética a un nombre, a un adjetivo, a un gerundio. Es probable que administración no haya gozado aún de resonancia lírica. Pero mañana por la mañana podría ser proferido poéticamente, con reverencia, con ternura, con ira, con desdén. ¡Administración!... Bastaría el uso poético, porque sólo es poético el uso, o sea, la acción efectiva de la palabra dentro del poema: único organismo real... No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto... Lenguaje poético, no. Pero sí lenguaje de poema.⁶⁷

Lázaro Carreter ha comentado ampliamente, en su ensayo «El poema como lenguaje»⁶⁸, esta tesis de Jorge Guillén. Y lo ha hecho subrayando cómo esta tesis se eleva poderosa en un amplio contexto de discusión de la poética contemporánea, dedicada en buena parte a elucidar las relaciones entre el lenguaje y la poesía, un lenguaje poético como entidad o conjunto diferenciable en muchas formas, también frente a los que sostuvieron la idea de sistema como código necesitado de una especial competencia... Frente a todos ellos y al lado de novedosas y poco conocidas intervenciones de Bally, o de Vinogradov, la tesis de Guillén interviene aclarando, situando la cuestión en una profunda y provechosa veta de renovación de la poética contemporánea.

Y es en el contexto de esta poética del poema donde cobran unidad los diferentes análisis críticos de Guillén, pero también su constante reiteración de la construcción del poema, del quehacer compositivo, de la noble artesanía que es versificar para Berceo, de la poderosa arquitectura de la creación gongorina, o la palabra creadora de Miró quien logra con ella la plenitud de la contemplación. De ahí la importancia que en sus análisis confiere a la métrica de los poetas, a cómo la emoción o el sentimiento se ordena, se encauza y solamente es en el lenguaje del poema. Analizando a Manuel Machado llega a decir «en el interior del verso no hay nada, el verso no es recipiente»⁶⁹. Esa profunda unidad del verso, de la palabra poética, nace de tal poética. En su análisis de San Juan de la Cruz lo recuerda:

No es necesario insistir en la más obvia condición de la palabra poética: su unidad de sentido y sonido. El uno no existe sin el otro. Distintos por abstracción se nos ofrecen como una sola energía, a la vez alma y cuerpo... Es ya popular aquella frase de Mallarmé, «On ne fait pas de vers avec idées mais avec des mots». ¡Exacto!, y cualquier interpretación formalista... sería errónea.⁷⁰

Basta con leer la poesía de Guillén para advertirlo. Una poderosa convicción anima su poesía y su poética: que la palabra crea. En Jorge Guillén su «más exigente avidez corresponde a su don supremo: la palabra. "Quizá por la palabra se me diese la plenitud de la contemplación". Y de la creación. Y de la existencia. ¡Gloria a la palabra!»⁷¹.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo