

Guillén, Eliot, Valéry, Ortega y la deshumanización de la poesía

Margarita Garbisu Buesa

ORCID: 0000-0003-2025-713X

Resumen

El objetivo del presente artículo es analizar el cambio en el pensamiento poético de Jorge Guillén entre los años veinte y los cincuenta, a partir de las alusiones que incluye en su obra crítica a tres nombres de la cultura: José Ortega y Gasset, Paul Valéry y T. S. Eliot. De acuerdo con la evolución de sus ideas, el punto de vista con respecto a cada uno de ellos varía entre sus escritos de los años veinte y *Lenguaje y poesía*, ensayo que recoge las conferencias pronunciadas desde la Cátedra Eliot Norton de la Universidad de Harvard durante el curso 1957-58.

Palabras clave

Guillén, Ortega y Gasset, Valery, Eliot, deshumanización, poesía pura, tradición, crítica literaria

Abstract

The aim of this article is to analyse the change in the poetic thought of Jorge Guillén between the 1920s and the 1950s, based on the references in his literary criticism of three relevant authors: José Ortega y Gasset, Paul Valéry y T. S. Eliot. According to the evolution of his ideology, Guillén's point of view about those authors changes as shown in his writings of the 1920s and in his *Language and Poetry*, the essay that compiles the lectures he gave from the Charles Eliot Norton Professorship in Harvard University in the academic year 1957-58.

Keywords

Guillén, Ortega y Gasset, Valéry, Eliot, dehumanisation, pure poetry, tradition, literary criticism

Durante el curso académico 1957-58, el poeta Jorge Guillén impartió una serie de conferencias desde la cátedra de Poesía Charles Eliot Norton, cátedra que la Universidad de Harvard ofrecía anualmente a un hombre de letras de renombre internacional. Guillén eligió como argumento de sus intervenciones la visión y el pensamiento poético de diversos escritores de la literatura española a lo largo de los siglos. Aunque se centra en teorías ajenas, va esbozando asimismo sus propias ideas, que finalmente expone de forma clara en la última de las charlas, la dedicada a su grupo poético, titulada "Apéndice: lenguaje de poema, una generación". Todas las conferencias fueron recogidas en el volumen *Lenguaje y poesía*, el que se ha convertido en el mejor ensayo sobre el pensamiento lírico de Jorge Guillén.

Para ese año, poéticamente hablando, el autor había sacado a la luz cuatro ediciones diversas de *Cántico. Fe de vida*, cada una de ellas ampliada con nuevos

Cómo citar este artículo:

Garbisu Buesa, M. (2006). Guillén, Eliot, Valéry, Ortega y la deshumanización de la poesía. *Revista de Estudios Orteguianos*, (12/13), 113-129.
<https://doi.org/10.63487/reo.633>

Revista de
Estudios Orteguianos
Nº 12/13. 2006
mayo y noviembre



poemas¹, y en el mismo 57, “Maremágnum”, la primera parte de *Clamor*; su segunda obra. Desde la primera edición de *Cántico* en 1928 hasta la aparición de *Maremágnum*, en el 57, es indudable que se produce una evolución en la creación guilleniana. En un principio la suya es una poesía escueta, que elude todo elemento vinculado con una realidad específica y que, desde la desnudez y pureza en la forma, pretende lanzar un grito de gratitud al mundo. A partir de la tercera edición, la de 1945, aparece por primera vez el subtítulo “Fe de vida”, que, según Joaquín Casaldüero, significa “certificado de existencia”²; es decir, el poeta está introduciendo creaciones más humanas y temporales, lo que provoca la presencia de lo negativo –camuflada antes por la vena optimista general– como un aspecto más del entorno que le rodea. Esta tendencia continúa *in crescendo* en *Clamor*.

Esta breve digresión sobre la trayectoria lírica de Guillén viene a colación del objetivo que se persigue con el presente trabajo. Porque la evolución en su obra creativa puede deducirse en las conferencias de la Charles Eliot Norton con tan sólo analizar las alusiones que en ellas introduce a tres nombres de la cultura europea; Guillén menciona, al margen de a los escritores elegidos como argumento, a José Ortega y Gasset, al francés Paul Valéry y al estadounidense nacionalizado inglés T. S. Eliot, tres escritores con pensamientos estéticos cercanos -aun con discrepancias en determinados aspectos-, a los que admiró y que indudablemente marcaron su trayectoria y pensamiento. Sin embargo, el tono de alusión es diverso dependiendo de cada cual: ante los dos primeros muestra cierta animadversión; ante el último, por el contrario, la admiración es palpable. Ortega y Valéry habían sido en cambio centro de interés en sus primeros escritos en prosa de los años veinte, mientras que Eliot no fue nunca mentado en aquellos momentos. Ahora, tres décadas después, Guillén acude a Eliot como referente en el que soportar sus opiniones; en concreto, a su ensayo *On Poetry and Poets*, publicado el mismo año 57, del que introduce más de una cita textual.

La intención de este artículo es tratar de explicar el porqué de la divergencia de parecer por parte de Guillén con respecto a ellos, según evoluciona su obra poética: ¿Dónde se encuentra el punto de inflexión que provoca el cambio? Partimos de una hipótesis fácilmente deducible: la discrepancia que aleja a

¹ La primera edición de *Cántico* sale a la luz en 1928 en la editorial de la *Revista de Occidente*; la obra contaba con setenta y cinco poemas. En 1936, se publica la segunda edición, también en Madrid, con la editorial *Cruz y Raya*; Guillén añade a la obra cincuenta nuevas creaciones. En el 45 la editorial mexicana *Litoral* publica la tercera edición, con un total de doscientos setenta poemas. En 1950, la editorial *Sudamericana* lanza la edición definitiva de *Cántico. Fe de vida*, con trescientas treinta y cuatro composiciones.

² Joaquín CASALDUERO, “*Cántico*” de Jorge Guillén y “*Aire nuestro*”. Madrid: Gredos, 1974, p. 10.

Guillén de Valéry y Ortega se dio igualmente en el pensamiento de Eliot, y tal discrepancia no es otra que el rechazo a la poesía pura y a la deshumanización del arte por parte de ambos. En sus inicios, Guillén se acercó a estas ideas, pero en seguida se despegó de ellas valiéndose, con los años, del apoyo del poeta inglés. Todo esto se deja ver en las conferencias, nuestro punto final, pero para comprender el sentido de la meta es preciso recorrer el camino y detenerse, por un lado, en los principios de los que Guillén partió y, por otro, en la evolución de esos principios a lo largo de los tiempos, a través de sus escritos en prosa: desde la época del primer *Cántico* hasta el primer *Clamor*; esto es desde la década de los veinte hasta 1957, el año de “Maremagnum” y la Charles Eliot Norton. Para ello, acudiremos a dos fuentes fundamentales, que definen los dos momentos: por un lado, los artículos publicados en diversos medios periodísticos entre 1921 y 1929, recogidos por K. M. Sibbald en *Hacia Cántico. Escritos de los años veinte*, y por otro, como ya se habrá deducido, el ensayo *Lenguaje y poesía*, que fue publicado por primera vez en inglés en 1961 y al año siguiente en español en la editorial de la *Revista de Occidente*, respetando, como el propio Guillén indica en la introducción, el texto de las conferencias. De este modo se recorre el camino de un pensamiento que, según avanza, se desdice de sus orígenes para adquirir su perfil definitivo, sin dudas y vacilaciones, en la madurez de la vida.

Años veinte: cosmopolitismo intelectual y antirromanticismo

Durante la década de los veinte, rica en principios estéticos, intelectuales de diferentes países europeos creyeron en la idea de un cosmopolitismo cultural capaz de sacar al mundo de su postración: Paul Valéry, T. S. Eliot y José Ortega y Gasset son precisamente algunos de ellos. No hablaban de una cultura local o nacional, sino de una cultura europea o incluso universal, ignorante de fronteras, que dejara atrás los nacionalismos del XIX.

En “The Spiritual Crisis”, artículo publicado en la revista inglesa *The Athenaeum* en 1919, Paul Valéry se lamenta ante una Europa de fantasmas intelectuales, incapaces de dar una salida a la agonía mundial. En un momento en que la Europa cultivada “has experienced the rapid resuscitation of its innumerable thoughts: dogmas, philosophies, heterogeneous ideals”⁵, el mundo ha caído en una inevitable crisis de valores, provocada precisamente por esa esquiva he-

⁵ “ha experimentado el rápido renacer de sus innumerables pensamientos: dogmas, filosofías, ideales heterogéneos”. (Traducción de la autora). Paul VALÉRY, “Letters from France. The Spiritual Crisis”, *The Athenaeum*, 4641 (1919), p. 183.

terogeneidad. El pesimismo del poeta es patente, pero la idea está ahí: Valéry cree en una “mente de Europa” capaz de regenerar la sociedad.

Ya en los años veinte, en términos muy similares a los de Valéry aunque alejados del hondo pesimismo de su colega, Ortega y Gasset y T. S. Eliot hablan de un “cosmopolitismo intelectual” y de una “idea de Europa”, en sendos artículos publicados en 1924 y 1927, que llevan por título “Parerga: Cosmopolitismo” y “A Commentary. The European Idea” respectivamente. Con tres años de diferencia, los dos autores formulan un mismo pensamiento: en contra del nacionalismo del siglo anterior, en el periodo de entreguerras se está afortunadamente tendiendo a una internacionalización del saber que implica alentar una cultura europea en manos de mentes preparadas, capaces de educar después a la sociedad. Dice Ortega:

Es, por lo pronto, un signo orientador advertir que esos intelectuales cosmopolitas no son todos los intelectuales de cada nación, sino únicamente los mejores de la generación vigente, los que forman hoy las avanzadas creadoras. Son, en suma, la minoría más selecta⁴.

Y añade Eliot:

It is a hopeful sign that a small number of intelligent persons are aware of the necessity to harmonize the interests, and therefore to harmonize first the ideas, of the civilized countries of Western Europe⁵.

Ortega eligió como medio para dar a conocer su punto de vista las páginas de la *Revista de Occidente*, y Eliot las de *The Criterion*, es decir, las publicaciones que ellos mismos crearon y dirigieron durante los veinte y los treinta; no fue en absoluto casual, pues ambos concibieron sus revistas pensando en esta mente de Europa y con el objetivo de convertirlas en medio de entrada de las letras extranjeras en sus respectivos países.

En su artículo, Eliot deja ver un término al que recurre a menudo en su crítica literaria: el concepto de “tradición”, expuesto por primera vez en 1919 en “Tradition and the Individual Talent”⁶. Eliot considera que la tradición no de-

⁴ José ORTEGA Y GASSET, “Parerga: cosmopolitismo”, *Revista de Occidente*, 18 (1924), p. 347.

⁵ “Es esperanzador el hecho de que un pequeño número de personas inteligentes es consciente de la necesidad de armonizar los intereses y, por tanto, de armonizar primero las ideas de los países civilizados de Europa Occidental”. (Traducción de la autora). T. S. ELIOT, “A Commentary. The European Idea”, *The Monthly Criterion*, 6 (1927), p. 98.

⁶ El ensayo fue publicado en 1919 en la revista *The Egoist* y al año siguiente en el volumen de ensayos *The Sacred Word*. Desde 1932 se incluye dentro de *Selected Essays*.

be entenderse como continuación de un pasado, sino como medio de unión de la temporalidad y atemporalidad de la literatura, del pasado y presente de la cultura:

y el sentido histórico implica una percepción, no solo de lo que en el pasado es pasado, sino de su presencia; el sentido histórico empuja al hombre a escribir no simplemente con su propia generación en la sangre, sino con un sentimiento de que el conjunto de la literatura de Europa desde Homero, y dentro de ella el conjunto de la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo⁷.

Todo poeta, antes de enfrentarse a la página en blanco, debe haber asumido esta tradición y haber adquirido un llamémosle canon literario (lo que él denomina “clasicismo”) que le capacite como escritor.

En estrecha vinculación con esta idea, Eliot aboga asimismo por un arte elaborado e impersonal, que debe tener su vida en el poema y no en la historia del poeta; el arte, continúa explicando, parte sin duda de unos sentimientos que surgen de experiencias personales o emociones cotidianas del propio creador, pero al entrar éstos en contacto con la magia de la palabra lírica y el proceso de génesis poética, tienen que desvincularse del yo del autor. Con estas premisas está arremetiendo, sin mencionarlo expresamente, contra la literatura y cultura románticas, lo que supone asimismo rechazar el impulso creativo y la cultura de masas, y concebir el poema como una cuidada creación, a la que el poeta, un “simple” transmisor, concede vida propia y plena autonomía. Después, el poema, libre e independiente, encontrará a su adecuado lector en un ser inteligente y sensible, en nada semejante al receptor romántico universal. Este último aspecto no queda mentado en *Tradition and Individual Talent*, pero sí en otros escenarios del mismo año 19: “The only better thing is to address the one hypothetical Intelligent Man who does not exist and who is the audience of the Artist.”, dice en un artículo publicado en *The Atheneum*⁸.

José Ortega y Gasset esgrime ideas muy similares unos años después en su ensayo *La deshumanización del arte*, que aparece primero publicado en el periódico *El Sol* en 1924 –no en su totalidad– y, como volumen, un año después en la biblioteca de la *Revista de Occidente*. El español, al contrario que el inglés, se

⁷ *Selected Essays* fue traducido al español en 1944 bajo el título *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. T. S. ELIOT, *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Traducción de Sara Rubinstein, Buenos Aires: Emecé, 1944, p.13.

⁸ “Lo mejor es dirigirse a ese hipotético hombre inteligente que no existe y que es la audiencia del artista”. (Traducción de la autora). T. S. ELIOT, “Kipling Redivivus”, *The Atheneum*, 4645 (1919), p. 298.

refiere directamente al arte del XIX, y define Romanticismo y Naturalismo como dos movimientos excesivamente personales y dirigidos a una inmensa mayoría. Habla de un arte nuevo en el XX, más puro y estilizado por ser menos personal, que tiende a la “eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos”⁹, y, por ello, hermético y difícil al lector medio; un arte, en suma, dirigido a seres sensiblemente preparados, a aquellos que forman parte del elitismo intelectual capaz de educar a la masa social.

Como Eliot, no elude la existencia de emociones en la obra creada, pero específica diciendo: “Estas pasiones y sentimientos pertenecen a una flora psíquica muy distinta de la que cubre los paisajes de nuestra vida primaria y humana [...] Son sentimientos específicamente estéticos”¹⁰; nunca, por tanto, específicamente personales o cotidianos; ni siquiera –y en esto se aleja del inglés– en su origen; de ahí la deshumanización del arte.

Las ideas de Ortega traen inmediatamente a la memoria la poesía pura de Paul Valéry; una poesía antimimética, impersonal y desnuda que ha de reducir al mínimo el número de palabras; una poesía vacía de ornato innecesario que evidencie la presencia del autor; una poesía capaz de existir por sí misma y de adquirir su propia autonomía; una poesía que anhela un lector inteligente y laborioso, dispuesto a enfrentarse ante cierta dificultad; una poesía, finalmente, según la cual el contenido emocional de la palabra no es más que un recurso más al servicio de la creación estética en el poema:

El “fondo” no es ya *causa* de la forma, sino uno de sus efectos. Cada verso es una entidad, que tiene sus razones físicas de existencia. Es un descubrimiento, una especie de “verdad” intrínseca, arrebatada al azar¹¹.

Valéry, de este modo, intenta como Ortega deshumanizar plenamente el arte, olvidándose de la emoción primera que le dio vida. Esta es la diferencia entre Eliot y sus coetáneos: el inglés no habla, como el español, de “sentimientos estéticos” o, como el francés, de desintegración absoluta entre fondo y forma. Eliot, como Ortega y Valéry, cree en el poeta-artífice que concede autonomía a su creación, pero nunca olvida que el poema surge de una primera experiencia que, en la mayoría de los casos, será personal, viva y humana; Eliot niega de este modo la absoluta deshumanización de la cultura, idea que en el ensayo del 19 queda ya apuntada; la formulará de modo explícito años después desde diversos escenarios.

⁹ José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 2003, p. 55.

¹⁰ José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, ob. cit., p. 64.

¹¹ Paul VALÉRY, “Mallarmé”, en *Estudios literarios*. Madrid: Visor, 1995, p. 277.

Guillén en los veinte: Valéry y Ortega como referentes

Cuando se publica *La deshumanización del arte*, Jorge Guillén acaba de llegar a España de París, donde había vivido entre 1917 y 1923. Los años parisinos son, sin duda, decisivos en su vida pues allí se define el poeta-profesor: en París escribe su primer poema e idea *Cántico*, trabaja como lector de español en la Sorbona y, además, se inicia como corresponsal en el diario *La libertad*. Entre 1923 y 1924 escribe también en *El Norte de Castilla*, y desde entonces hasta 1929 sigue colaborando con ambos periódicos pero ya de forma irregular. Durante esta década envía asimismo escritos ocasionales a otros medios.

En estos artículos Guillén va mostrando, con la precisión que le caracteriza pero con la frescura a que obliga el lenguaje periodístico, sus ideas sobre el arte y la literatura en general, sobre movimientos y autores en particular, y sobre diversos aspectos de la vida que le rodea. En ellos habla de poetas franceses y españoles, de vanguardias, de música, de cine y de los tiempos que corren: de las prisas de la vida moderna, de la industria del libro, de la publicidad... Y entre toda la verborrea asoman las similitudes con los principios estéticos del momento, esto es, con Eliot, Ortega y Valéry: Guillén alude a la tradición y al clasicismo, se opone a los nacionalismos, cree en una cultura europea, rechaza el romanticismo, y ensalza la poesía pura. Repasemos brevemente algunas de estas referencias.

Por ejemplo, en un artículo de 1924 en el que habla de Góngora, menciona “lo clásico” con un tono irónico que, sin embargo, deja asomar el perfil eliotiano del término:

Ese que abomina de esta poesía clásica porque no es “sincera”, ni “vívida”, ni “entrañable”; como si lo clásico, de cualquier linaje, tuviese algo que ver con las “entrañas”...¹²

O en 1923, a propósito de Valle Inclán, se lamenta de “España” acercándose a las tesis europeas de los tres autores:

¡Oh, aquel terrible nacionalismo a retropelo de aquellos demolidores del 98! Basta, basta. Necesito ser *real* como un europeo cualquiera. No me place, hipotético, sentirme perdido, egregiamente perdido en la irrealidad de una España demasiado planteada como problema. ¡El problema de España! ¡Qué cansancio, qué fastidio!¹³

¹² Jorge GUILLÉN, “El centenario de Ronsard”, en *Obra en prosa*. Barcelona: Tusquets, 1999, pp. 167-168.

¹³ Jorge GUILLÉN, “Valle-Inclán y el 98”, en *Obra en prosa*, ob. cit., p. 225.

Pero es el rechazo al Romanticismo una de sus críticas más frecuentes. Guillén reacciona contra el lenguaje desordenado y excesivamente personal de los últimos románticos, tal y como se ve en “Cartas de Mallarmé”, publicado en enero de 1924 en *El Norte de Castilla*:

Precisamente, el romanticismo consiste en embrollarlo todo, y considerar como literatura lo que es aún solo vida, y considerar la literatura sobre todo en función de la vida. O dicho de otro modo: creer que un poema es una carta que se escribe al público, y una carta es un poema dirigido a la familia. Es tal la confusión traída al espíritu por un siglo de romanticismo, que ya resulta difícil y pedante querer distinguir términos tan claramente opuestos¹⁴.

En marzo de ese mismo año en su artículo “Zarzuela”, arremete contra la obra *Vasos de arcilla* de Francisco Villaespesa por excesivamente personal:

El verso postrero nos descubre la intención confidencial que preside a esta poesía. Poesía personal, poesía de circunstancias sentimentales, poesía biográfica, poesía de historia. “Sentido histórico, calidad esencial de un romanticismo cualquiera”, presumía ayer Ors. Y anteayer, Ortega, a propósito de Barrés: “Como buen romántico, vivió de las vidas ajenas, del pretérito, de lo ya hecho, «le pas dans le pas». Romántico es todo aquel para quien la Historia existe”. Y, en primer lugar, la propia Historia. Hay una manera clásica de decir “yo”. Hay otra, que es ésta, la biográfica, la del romántico¹⁵.

Obsérvese que para corroborar su punto de vista, alude al antirromanticismo de Ortega, a quien nuevamente menta en un escrito del 19 de abril de 1924:

Lo más gracioso de ese bulevar en que se exhibe Paul Morand –terrazza de bar a la hora del aperitivo, y después en el interior, a la salida de los teatros– reside en sus elementos decorativos. El arte con que está engalanada *Lewis et Irène*, humano, sugestivo, ¿no procede de las fórmulas y manera más extremadas del arte que Ortega llama “deshumanizado”? El estilo de esta novela, ¿no es, en rigor, estilo de poesía?¹⁶

La cita en esta ocasión se refiere a la deshumanización, lo que muestra que Guillén había leído en las páginas de *El Sol* de ese año (o quizá por algún otro

¹⁴ Jorge GUILLÉN, “Cartas de Mallarmé”, en *Obra en prosa*, ob. cit., p.160.

¹⁵ Jorge GUILLÉN, “Zarzuela”, en *Obra en prosa*, ob. cit., p. 240.

¹⁶ Jorge GUILLÉN, “La novela de moda”, en *Obra en prosa*, ob. cit., p. 170.

medio) la primera versión de lo que en 1925 se publicaría como ensayo en la editorial de la *Revista de Occidente*. Guillén, en la crítica de la novela de Morand, está igualando su lenguaje narrativo con un lenguaje lírico, que no pretende imitar la realidad; de ahí que, en aquiescencia con Ortega, lo defina como deshumanizado.

Hablar de antirromanticismo y deshumanización es, como sabemos, hablar de arte puro y de Paul Valéry. Por tanto, no van a faltar en las crónicas de Guillén las alusiones al poeta, más teniéndose en cuenta que en París lo conoce y lo trata en persona: “El autor de estas líneas conoció a Valéry hacia 1921 ó 22 [...]. El visitante acudía a la casa del poeta, 40 rue de Villejust. (Hoy rue Paul Valéry)”¹⁷.

La admiración de Guillén por el francés, aunque se prolonga durante toda su vida, se centra fundamentalmente en los años parisinos. En estos momentos el joven escritor, deslumbrado por la poesía del maestro, se convierte en su más fiel seguidor y su concepción poética, esto es la poesía pura, será su punto de partida. Por ello, en el mismo año 21 le dedica un entusiasta artículo con motivo de la publicación de *Album de vers anciens*:

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 juego, antes lo avivan. Quien considere inconciliable la pasión con el orden, ignora el meollo mismo del arte poético. Esta pasión infusa en cifras separa el vate del mero aficionado bruto, y constituye el fondo genuino de aquél en todas sus edades y condiciones. Pero hay una edad singularmente propicia a la perfección del poema, si se le percibe en su sesgo matemático: la edad en que prevalece el hechizo disciplinante¹⁸.

Elogio de la creación lírica como universo exclusivamente poético, del cuidado extremo en la composición, del freno en la pasión, de la mesura en los sentidos, del poeta artífice: “Artista: artífice. Arte: artificio. No hay escape”¹⁹, dirá en otra ocasión; elogio, en suma, de la poesía pura. En 1923, con motivo de la publicación de *Eupalinos o el arquitecto*, obra en prosa de Valéry, Guillén lo expresa directamente:

De muy buena tinta saben que nada iguala hoy, en rigor y en fuerza, al verso de Valéry, que nadie discurre hoy sobre el problema de la Poesía con tanta profundidad como Valéry. [...] “Poesía Pura”: maravilloso hallazgo²⁰.

¹⁷ Jorge GUILLÉN, “Valéry en el recuerdo”, en *Obra en prosa*, ob. cit., p. 492.

¹⁸ Jorge GUILLÉN, “Una jugada emocionante”, en *Obra en prosa*, ob. cit., p. 49.

¹⁹ Jorge GUILLÉN, “Curiosidades”, en *Obra en prosa*, ob. cit., p. 197.

²⁰ Jorge GUILLÉN, “Un caso escandaloso”, en *Obra en prosa*, ob. cit., pp. 152-153.

Hasta aquí las referencias; todas ellas se encuadran en el lustro 1921-1924; restan cuatro años para que salga a la luz *Cántico*, y el entonces aún poeta en ciernes Jorge Guillén, como teórico, se decanta aparentemente por la defensa de un arte puro deshumanizado. El marco desde el que lanza sus afirmaciones no es ni la cátedra ni el ensayo, sino la columna periodística, con lo que ello implica; los maestros en los que apoya su punto de vistas, el “deshumanizado” Ortega y el “puro” Valéry. ¿Y Eliot? Como adelantamos, en ninguna ocasión es aludido: ¿cómo se explica la ausencia? La respuesta fácil es pensar que por puro desconocimiento, pues para esos años la obra crítica de Eliot no había sido traducida al español y el inglés de Guillén era aún bastante elemental; sin embargo, la razón de peso es sencillamente la cercanía del poeta a unas ideas que se han nutrido en París, a la sombra de Valéry. Como bien recuerda Lázaro Carreter, Guillén aprende de él “que la poesía es un juego, sin objeto determinado fuera de ella misma, y que, por tanto, debe ser bien jugado”²¹; y la regla del juego es entonces la pureza, reforzada con la deshumanización de Ortega. Al amparo de dos nombres latinos, el poeta expone sus principios y pone las bases –quebradizas bases, como veremos– de su primera lírica. Una muestra de unión definitiva de las tres figuras será la traducción guilleniana de *Le cimetière marin*, publicada en 1929 por la *Revista de Occidente*. Aunque para entonces ya había nacido la primera edición de *Cántico* y el pensamiento del poeta había evolucionado.

Jorge Guillén a partir de los treinta: el contacto anglosajón

Precisamente en 1929 Guillén abandona la cátedra de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad de Murcia a la que había accedido en 1926, el mismo año en el que remite a Fernando Vela la carta que es considerada una de sus manifestaciones críticas más importantes. En ella, de acuerdo con el pensamiento puro esgrimido en los veinte, dice:

El mismo Valéry me lo repetía, una vez más, cierta mañana en la *rue de Villejust*. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. *Pura* es igual a *simple*, químicamente.

Sin embargo, añade a continuación:

Como a lo *puro* lo llamo *simple*, me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una “poesía bastante pura” *ma non troppo*²².

²¹ Fernando LÁZARO CARRETER, *De poética y poética*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 195.

²² Jorge GUILLÉN, “Carta a Fernando Vela”, en *Obra en prosa*, ob. cit., pp. 741-742.

La cita habla por sí sola: la deshumanización y la pureza se están rebajando pues Guillén no puede olvidar las “cosas humanas” o huella personal con que cuenta todo poema desde el momento que sale de la pluma del creador. En *Tradition and Individual Talent*, Eliot, en uno de los aspectos en los que se oponía a Ortega y Valéry, dejaba asomar una idea similar; el inglés, aun creyendo en un arte impersonal, no podía aceptar la deshumanización plena, y Guillén se está acercando a su punto de vista.

Así es aunque aún no ha comenzado el lazo con la cultura anglosajona al que el español va a estar atado durante décadas; un primer contacto llega el mismo 1929 cuando, tras el cierre de la Universidad de Murcia, acepta una plaza de profesor de español en la Universidad de Oxford; allí permanece hasta 1931.

En aquel momento uno de los protagonistas de la cultura inglesa es precisamente Thomas Stearns Eliot; el poeta estadounidense había llegado a la capital inglesa en 1914, en plena Guerra Mundial, aburrido del ambiente cerril de la sociedad en la que se había educado. La vida europea pronto le seduce y, junto con Ezra Pound, se convierte en uno de los muñidores de la renovación de la lírica inglesa y del ambiente cultural del Londres de entreguerras. En 1927 Eliot se hace ciudadano inglés y se convierte al anglocatolicismo, y bajo esta nueva condición, Guillén lo conoce personalmente en sus años de Oxford: “Una vez fui a Londres a conocer a T. S. Eliot, un señor que venía con una cartera, con un aire de ser empleado de banco... Estuvimos hablando dulcemente en francés”²³, nos recuerda el poeta.

La labor crítica de Eliot, que no se había interrumpido en los veinte tras *Tradition and Individual Talent*, continúa sin pausa a lo largo de toda su vida. Guillén, sin embargo, la detiene durante los treinta. Las colaboraciones fijas con diferentes periódicos han cesado y su vida está centrada en la escritura y la docencia: como poeta, está gestando la segunda edición de *Cántico*, que aparecerá en 1936 con cincuenta poemas más que en la primera entrega; como profesor, a su vuelta de Oxford en el 31, ocupa la cátedra de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Sevilla hasta 1938. Por consiguiente, a excepción del Prólogo al *Cantar de los cantares*, de Fray Luis de León (1936), apenas dedica una línea a la prosa ni desde la prensa ni desde el ensayo.

Esta situación cambia con la nueva década. En 1938, ante una España caótica, Guillén parte hacia Estados Unidos en un exilio voluntario que durará cuarenta años, para enseñar en diversas universidades²⁴; el vínculo anglosajón

²³ Jorge GUILLÉN, “Más allá del soliloquio (selección, montaje de textos y nota previa de Antonio Piedra)”, *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 17 (1983), p. 12.

²⁴ Guillén regresa a España en 1977, una vez muerto Franco y asentada la democracia. Desde entonces hasta su fallecimiento en 1984 vive en Málaga.

es, por tanto, de nuevo una realidad, y, con él, la labor crítica del poeta reem-
prende su andadura. Así lo explica Díaz de Castro cuando afirma:

Hasta pasadas las turbulencias de los años de la guerra civil y ya en el exilio,
Jorge Guillén no volvería a la prosa con una dedicación regular. Y esa prosa
ya era otra. No la del periódico, la de la crónica o la de la reseña, sino la del
estudio en profundidad de los componentes artísticos de las obras admiradas²⁵.

Esto es, en los cuarenta nace el ensayista Jorge Guillén que, con un código
diverso al de la columna periodística, centra ahora sus esfuerzos en “las obras
admiradas” de autores españoles. Durante los veinte, el periodismo le obliga-
ba a abarcar un amplio abanico de temas no culturales y culturales, y entre los
últimos, la literatura europea argumentaba a menudo sus artículos; sin embar-
go, desde los cuarenta se inspira en su propio país y dedica su prosa a Cer-
vantes, Góngora o Berceo, aunque también a Miró, Machado o Lorca. Guillén
vuelve su vista al pasado pero sin olvidar el presente, y de ahí que K. M. Sib-
bald apunte al concepto de tradición como cimiento de la labor crítica del po-
eta²⁶: Guillén cree en la tradición como unión intertemporal de las distintas
épocas culturales: por eso acude al pasado, para vincularlo con el presente li-
terario.

La idea no es nueva: la expuso Eliot en, una vez más, *Tradition and Individual
Talent*, y Guillén ya la dejó ver en los artículos de los veinte; entonces este con-
cepto compartía espacio con la pureza, el antirromanticismo, la deshumaniza-
ción y el cúmulo de conocimientos esbozados en crónicas y reseñas; ahora lo
toma de nuevo no ya como asunto sino como método en el que sustentar su crí-
tica literaria. La tradición es la idea que se está imponiendo sobre cualquier
otra en su prosa –incluidas, por supuesto, pureza y deshumanización–, aunque
su expresión definitiva llegará con *Lenguaje y poesía*, el ensayo de las conferen-
cias de la Cátedra Charles Eliot Norton; en él por primera vez arremete sin de-
masiados miramientos contra Valéry y Ortega, y rinde su incondicional
homenaje a la tradición, al unir en un todo –en un volumen coherentemente es-
tructurado– la historia literaria de España a lo largo de lo siglos. Eliot había
hecho lo mismo en el 32-33, cuando como Guillén, recaló en Harvard también
como profesor de la prestigiosa cátedra; sus conferencias fueron recogidas en
el volumen *The Use of Poetry and the Use of Criticism*.

²⁵ Francisco J. DÍAZ DE CASTRO, “Introducción. La prosa de Jorge Guillén”, en Jorge GUI-
LLÉN, *Obra en prosa*. Barcelona: Tusquets, 1999, p. 15

²⁶ K. M. SIBBALD, “Prólogo”, en Jorge GUILLÉN, *Hacia “Cántico”*. *Escritos de los años veinte*. Bar-
celona: Ariel, 1920, p. 16.

1957-1958: La cátedra Charles E. Norton. Eliot como referente

Guillén y Eliot conciben la Charles Eliot Norton, aun con un cuarto de siglo de diferencia, bajo un esquema similar. Los dos realizan un recorrido por la literatura de sus respectivos países, deteniéndose en creadores de diversas épocas para analizar su visión poética y crítica en vinculación con el momento que está viviendo. Eliot se retrotrae al siglo XVI, al círculo de poetas y dramaturgos de la época isabelina, mientras que Guillén retrocede más en el tiempo ya que inicia su recorrido en el XIII de Berceo; ambos coinciden en la meta final: el siglo XX. Al mismo tiempo, y sin que este fuera su objetivo primordial, ambos muestran sus propias ideas sobre la poesía en general y el momento de creación poética, en particular. En este sentido, tanto Eliot como Guillén continúan fieles a muchos aspectos de sus primeros escritos de los veinte, que coincidían con las ideas de Valéry y Ortega: el afán por la depuración lírica, la importancia de la creación, la autonomía del poema, el distanciamiento entre arte y sentir humano. Sin embargo, en un punto concreto divergen de ellos: Eliot y Guillén expresan tajantemente su oposición a la poesía pura y deshumanizada, idea que ya habían mostrado –aunque sin la claridad actual– en *Tradition and Individual Talent* y en la carta a Fernando Vela, Guillén lo reitera en más de una ocasión. En su conferencia sobre Góngora afirma: “Tanta distinción entre poesía y prosa implica algo muy grave: la pureza. Porque la pureza es cruel”²⁷. Y más tarde, al hablar de su generación, explica:

¿Poesía pura? [...] Entre nosotros nadie soñó con tal pureza, nadie la deseó, ni siquiera el autor de *Cántico*, libro que negativamente se define como un anti-*Charmes*. Valéry, 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. Acorde al linaje de Poe, Valéry no creía o creía apenas en la inspiración –con la que siempre contaban estos poetas españoles: *musa* para unos, *ángel* para otros, *duende* para Lorca. [...] A Valéry le gustaba con placer un poco perverso discurrir sobre la “fabricación de la poesía”. Esas palabras habrían sonado en los oídos de aquellos españoles como lo que son: como una blasfemia. “Crear”, término del orgullo, “componer” sobrio término profesional, no implican fabricación²⁸.

La diferencia con la cita anterior es la inclusión del nombre de Valéry, ante quien Guillén expresa su cautela: sigue admirando, como en sus inicios, su ri-

²⁷ Jorge GUILLÉN, *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza, 1992, p. 70.

²⁸ Jorge GUILLÉN, *Lenguaje y poesía*, ob. cit., p. 190.

gor poético, pero ahora le reprocha el escepticismo y la frialdad del asunto al que puede llevar tal rigor, y la elusión de la experiencia vital de la que considera se debe nutrir toda composición. Lejos han quedado sus primeras ideas líricas, y para verificar el cambio en su punto de vista, sustenta sus palabras con el peso, como ya adelantamos, de las de T. S. Eliot. Corrobora ambas citas con fragmentos extraídos no como pudiera pensarse de *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, sino del ensayo que Eliot publicó en el mismo año 57 titulado *On Poetry and Poets*. Las dos alusiones son las siguientes:

Góngora no nos habría jamás concedido que “in a poem of any length there must be transitions between passages of greater and less intensity”, como afirma T. S. Eliot²⁹.

T. S. Eliot [...] lo ha dilucidado más tarde con su habitual sensatez: “Poets have other 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”³⁰.

Guillén se apoya en las teorías eliotianas del 57 por ser las más cercanas en el tiempo; sin embargo, si se hubiera retrotraído veinticinco años, el poeta habría encontrado palabras muy similares en el ensayo de la cátedra de Harvard; allí Eliot afirmó: “A mi juicio, la ‘pura’ apreciación estética es un ideal, si no una fábula, y así ha de ser mientras la apreciación de las artes sea cosa de seres humanos efímeros y limitados que existen en el espacio y en el tiempo. Tanto el artista como su público son limitados”³¹. Eliot, en contra de Valéry y Ortega, está evidenciando la imposibilidad del arte puro desde el momento en que el artista es hombre; y sin saberlo, está parafraseando una de las ideas más repetidas por Guillén hasta el final de su trayectoria. Dice en *Lenguaje y poesía*:

Si hay poesía, tendrá que ser humana. ¿Y cómo podría no serlo? Poesía inhumana o sobrehumana quizás ha existido. Pero un poema “deshumano” constituye una imposibilidad física y metafísica.

²⁹ “[...] cualquiera que sea la extensión del poema, tiene que haber transiciones entre fragmentos de mayor y menor intensidad.” (Traducción de la autora). Jorge GUILLÉN, *Lenguaje y poesía*, ob. cit., p. 70.

³⁰ “Los poetas tienen otros intereses aparte de la lírica; de otro modo su poesía resultaría muy vacía. Son poetas porque su interés principal ha sido convertir su experiencia y sus pensamientos en poesía.” (Traducción de la autora). Jorge GUILLÉN, *Lenguaje y poesía*, ob. cit., p. 190.

³¹ T. S. ELIOT, *Función de la poesía y función de la crítica*. Traducción de Jaime Gil de Biedma, Barcelona: Tusquets, 1999, pp. 147-148.

Y añade a continuación:

y la fórmula “deshumanización del arte”, acuñada por nuestro gran pensador Ortega y Gasset, sonó equívoca. “Deshumanización” es concepto inadmisibile, y los poetas de los años veinte podrían haberse querellado ante los Tribunales de Justicia a causa de los daños y perjuicios que el uso y abuso de aquel novedoso vocablo les infirió como supuesta clave para interpretar aquella poesía. Clave o llave que no abría ninguna obra. Habiendo analizado y reflejado nuestro tiempo con tanta profundidad, no convenció esta vez Ortega³².

Como antes con Valéry, ahora Guillén se desdice de sus inicios criticando abiertamente el concepto de Ortega. Como a Valéry, nunca dejó de apreciarlo como persona, como filósofo y como teórico, pero desde 1957 quiere dejar constancia impresa de su personal batalla contra la deshumanización del arte. Tanto es así que no se cansa de repetir su rechazo al término siempre que tiene ocasión: en un encuentro con Claude Couffon en 1962:

Jamás hemos pretendido que la poesía hubiese de ser sólo un ejercicio intelectual del que estuviese excluido el corazón. Ésta es también la razón de que yo proteste con todas mis fuerzas contra la fórmula aconsejada por Ortega y Gasset: *deshumanización del arte*. La poesía como tal es forzosamente humana. ¿Cómo no habría de serlo? Quizás hayan existido la poesía inhumana o la poesía sobrehumana; pero un poema “deshumano” constituye una imposibilidad física y metafísica³³.

A su vuelta a España en los 70, en diversas entrevistas a la prensa:

Para mí Ortega, extraordinario Ortega, cometió un error grave: que habló de la deshumanización del Arte. Absurdo. Un desacierto que es raro en él que tenía cosas estupendas. El arte abstracto, la geometría, las matemáticas, ¿es eso deshumano? El hombre inventa esas combinaciones adjuntas... ¡Eso es humano!³⁴

Y lo mismo ocurrió con la pureza: el desdén hacia la idea orteguiana venía siempre acompañado de un desdén similar por el principio de Valery. Si la poesía se torna pureza absoluta, si el poema se construye con un código ple-

³² Jorge GUILLÉN, *Lenguaje y poesía*, ob. cit., p. 191.

³³ Claude COUFFON, *Dos encuentros con Jorge Guillén*. París: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1962, pp. 10-11.

³⁴ Jorge GUILLÉN, “Más allá del soliloquio”, ob. cit., p. 20.

namente alejado de la realidad humana, ¿dónde queda entonces esa huella de experiencia primera que da vida a la creación? Es decir, si Guillén no cree en la poesía pura de Valéry ni en el arte deshumanizado de Ortega, es porque tampoco confía en la existencia de una estética totalmente desvinculada de la vida. Y Eliot, su ahora punto de apoyo, coincide plenamente con su criterio ¿Dónde han quedado Valéry y Ortega como referentes? En los escritos de los años veinte, exclusivamente.

A pesar de todo, con la publicación de *Cántico*, Guillén se convirtió ante algunos críticos hispanos en el mejor ejemplo de poeta puro español y fue comparado —como él mismo afirma en *Lenguaje y poesía*— con el propio Valéry³⁵. La intención, en principio, no fue mala pero Guillén en seguida comprendió lo erróneo del apelativo, y reaccionó ante él con su reiterado rechazo y su empeño en proclamarse “poeta humano”. Porque de hecho, tras la primera edición de *Cántico*, su lírica se fue tiñendo de un fuerte arraigo a la realidad; Guillén nunca abandonó el criterio formal del francés, nunca dejó de ser un poeta-artesano que, como Valéry, elaboraba una y otra vez sus creaciones de palabras escasas y evocadoras (por eso, el suyo era un arte difícil, para minorías, como defendía Ortega), pero, alejándose de la pureza, sus poemas se fueron paulatinamente humanizando con los años; y en esa carrera hacia lo humano, en la tercera edición (ya lo dijimos), la presencia del mal se acentúa, en vista de la realidad mundial; y la tendencia sigue en ascenso en la primera parte de *Clamor*; “Maremágnum”, del 57, el año de Harvard, tal y como el propio Guillén explica:

He emprendido un nuevo libro, *Clamor*, cuyas proporciones serán análogas a las de *Cántico*. En este último ya había aludido yo a ciertas fuerzas que considero negativas para el estado de plenitud en la vida. Se trata del mal, del desorden, del azar, del paso destructor del tiempo, de la muerte. En *Clamor* quisiera desarrollar estos temas, pero no ya de una forma general, como en *Cántico*, sino de una manera concreta, vinculada a la vida contemporánea y a la historia³⁶.

³⁵ Sin ir más lejos, éste fue el punto de vista de su compañero de generación Luis CERNUDA en su ensayo *Estudios sobre poesía española contemporánea*, de 1957. Dice Cernuda: “Los orígenes literarios de Guillén son claros: Paul Valéry y el movimiento francés de cuya denominación fue causa el abate Brémond al hablar de «poesía pura»”. Y añade después, refiriéndose a las sucesivas ediciones de *Cántico*: “[...] no es Guillén poeta cuya obra haya sufrido mutación en dicho lapso; ha crecido, pero no ha cambiado”. (*Obra completa*. Edición de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid: Siruela, 1994, vol. II, p. 201).

³⁶ Claude COUFFON, *Dos encuentros con Jorge Guillén*, ob. cit., p. 17.

Nuevas voces críticas en seguida comprendieron el rumbo guilleniano y, como bien señala Luis F. Costa³⁷, los estudios de Dámaso Alonso, Concha Zardoya, Claude Vigée, Pierre Darmangeat y Biruté Cipliauskaitė, elenco al que cabe añadir la voz de Macrí, Bergamín y tantos otros, intentaron mostrar el error inicial en el que se había caído vinculando a Guillén con la estela pura³⁸.

Y lo cierto es que aunque la crítica le ayudó en el intento, fue el propio autor quien trató de desprenderse, a partir de *Lenguaje y poesía*, del molesto cliché; y para ello buscó su apoyo en Eliot, y en él encontró la palabra en la que cobijar su pensamiento poético. Pero el intento de todos fue vano porque hoy día Guillén sigue siendo estudiado por las sucesivas generaciones de alumnos que se acercan a nuestra literatura, como el poeta puro y deshumanizado que, a pesar de sus primeras manifestaciones críticas, nunca llegó a ser. ●

³⁷ Luis F. COSTA, "La expresión vital: Jorge Guillén y José Ortega y Gasset", en Salvador JIMÉNEZ FAJARDO y John C. WILCOX (eds.): *At Home and Beyond: New Essays of Spanish Poets of the Twenties*. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, p. 38.

³⁸ Por ejemplo, Joaquín CASALDUERO considera que tanto *Cántico* como *Clamor* parten de la realidad, aunque, en ocasiones, en la primera la influencia simbolista obliga al autor "a alejarse de la experiencia primera, punto de arranque del poema" ("*Cántico*" de Jorge Guillén y "*Aire nuevo*", ob. cit., p. 254). Concha ZARDOYA coincide con Casaldueiro en la existencia de una continuidad motivada por la presencia de la realidad, aunque matiza: "La diferencia radica en que, en *Clamor*, las realidades [...] son otras, y, al ser otras, exigen –por lo menos, algunas veces– otros cánones estrófico, otros recursos expresivos" ("*Maremágnun*: peculiaridades estilísticas", en Biruté Cipliauskaitė (ed.): *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1975, p. 387).