

JORGE GUILLEN, «AMIGO DE MIRAR»: BREVE PREHISTORIA DE UNA IDEA CRITICA

A pesar de los lúcidos ensayos de Amado Alonso y Ramón Xirau y los libros de Joaquín Casaldueiro, Jaime Gil de Biedma y Joaquín González Muela, no me parece imposible que un buen día Jorge Guillén nos pida el libro de reclamaciones a todos los que hemos tratado su obra. De alguna manera ya lo ha hecho—con su acostumbrada humildad e ironía—en *El argumento de la obra*. Y con qué razón. Porque, ¿no es una verdad de todos admisible que desde 1929—cuando Amado Alonso publicó el ensayo leído en el banquete-homenaje a la primera edición de *Cántico*—hasta el momento apenas si se ha dicho nada realmente nuevo y relevante sobre la obra poética de Guillén? Ha sido, por tanto, todo menos una ventaja el hecho de que, como puntualiza Ramón Xirau en su ensayo, la poesía guilleniana fuese «tan rápidamente clasificada y definida» (1). Porque, no cabe duda, la perspicacia y la felicidad descriptivas de Amado Alonso, al hablar de lo novedoso de la poesía de Guillén como un descubrimiento de «esencias», ha dejado como deslumbrados a todos los críticos posteriores. Por lo menos no creo equivocarme al calificar a toda la crítica posterior sobre Guillén—con muy contadas excepciones—de variaciones sobre este mismo tema.

Aún así, y mirado más de cerca el asunto, tampoco es que hayan sido siempre muy fieles estas variaciones. Porque si el crítico argentino hace ver que Guillén, como poeta—y cito—,

No quiero encubrir (la realidad); descubrir, desvestir el objeto de sus propiedades transitorias—existenciales, diría un fenomenólogo—para sorprender su secreto sentido, su alma escondida: su estructura, su esencia (2).

esta lucidez de pensamiento y este primor expresivo sufren un paulatino, pero muy notable, desmoronamiento en las distintas ver-

(1) Ramón Xirau: «Lecturas a *Cántico*», *Jorge Guillén*, Ed. de Biruté Ciplijauskaitė (Madrid. Taurus Ediciones, 1975), p. 129.

(2) *Jorge Guillén*, p. 118.

siones de algunos críticos posteriores. Si bien Dámaso Alonso, en un famoso ensayo, habla con perspicacia de realidades concretas y de abstracciones en la poesía de Guillén—y de la rapidez con que el poeta pasa de las primeras a las segundas—, otro crítico, Andrew P. Debicki, se ha referido recientemente, con bastante menos precisión, a una «combinación de lo concreto y de lo universal» y a una «unión de lo particular y lo universal» (3). Para este crítico lo que Amado Alonso ofreció como descripción genérica de la poesía de Guillén sería uno de los temas más importantes de la misma. Como aclara Debicki, «una y otra vez la poesía (de Guillén) se presenta como manera de penetrar en la realidad y de captar sus esencias» (4). Ahora bien, ¿cómo explicar este desafortunado esfumarse de una idea crítica tan genial?

Lo que sucede, sin lugar a dudas, es que en el trasvase de esta idea se extravió en seguida la importante—fundamental—alusión a la fenomenología. Y, faltándoles el apoyo de lo que es el eje de la noción original, críticos posteriores a Amado Alonso parecen ya no comprender del todo el verdadero sentido del tópico que se disponían a manejar. Por lo menos éste es el caso de Debicki. Porque decir, como él dice, que muchos poemas de todas las épocas de *Aire nuestro* se distinguen porque revelan «simultáneamente un gran sentido de lo concreto y de lo inmediato, y la presencia de visiones más absolutas y universales» (5), es emitir un juicio tan impreciso que difícilmente puede concebirse un poema de cualquier poeta al que estas palabras no sean por igual aplicables.

Pero si la crítica posterior a Amado Alonso ha perdido la pista, tampoco parece muy claro que él mismo hubiese pensado a fondo todo lo que complica su alusión a una aparente semejanza entre la manera de proceder de Guillén como poeta y esa piedra filosofal de la fenomenología husserliana, la intuición eidética. Porque en el párrafo siguiente del citado ensayo, el crítico y filólogo argentino no duda en incorporar a este Jorge Guillén, protofenomenólogo, a la gran aventura del *Modernism* anglo europeo, junto con Mallarmé y Proust, en beneficio de un supuesto deseo común de «salvar lo perdurable y esencial del seguro naufragio que es el azaroso existir temporal» (6). Y ¿cómo podemos aceptar que se reduzca la obra de Guillén—y no digamos de Mallarmé— a algo así como una simple puesta al día del viejo tópico de *collige, virgo, rosas*? No; no pode-

(3) Véase *La poesía de Jorge Guillén* (Madrid: Gredos, 1973), pp. 20-21.

(4) *Ibid.*, p. 51.

(5) *Ibid.*, p. 20.

(6) *Jorge Guillén*, p. 119.

mos aceptar ligerezas de este tipo. Me temo que, con dar todo el fruto que ha dado, los críticos posteriores a Amado Alonso no hayan podido sacar más partido de la estupenda noción de fenomenología y poesía de Guillén, porque en manos del mismo Amado Alonso la idea no pasa de ser una genial intuición que dejó sin el suficiente desarrollo como para que sus lectores pudiesen enterarse de su verdadero alcance. Que yo sepa, al menos nadie, hasta la fecha, se ha tomado la molestia de investigar debidamente esta intuición.

Así enfocada la cuestión, quizá no esté demás, a manera de homenaje, contar en estas páginas la prehistoria de esta idea o noción de la poesía de Jorge Guillén. Desde luego, la idea en sí lo merece por ser una de las pocas referencias de interés acerca de esta poesía, a la vez difícil y cordial. Y no se trata de restar originalidad—cosa imposible— a Amado Alonso, aun cuando viéramos cómo él parte de un fondo común de conocimientos muy de la época. Al contrario; la justificación última de este ensayo se encuentra, aun cuando resulte cierta una evidente relación entre fenomenología y poesía en el primer Guillén, en la pretensión de que se reconozca de una vez cuán perjudicial resulta para la comprensión del *Cántico* de hoy, completo, el seguir delegando autoridad explicativa en una noción que tendría vigencia sólo para el *Cántico* de 1928.

I

«... un livre qui prend sa valeur d'autres livres, qui est original s'il ne leur ressemble pas, qui est compris parce qu'il est leur reflet.»

Maurice Blanchot: La Part du Feu.

Sólo ahora comenzamos a entender lo que es la auténtica historia literaria y a ver la distancia absoluta que media entre una verdadera hermenéutica literaria y la antigua historia literaria que, como suele decirse actualmente, ni es historia, ni es literatura. Y no se trata, por supuesto, de reemplazar a la caduca historia literaria positivista con un neocapitalismo de la llamada intertextualidad de la crítica semiótica. Aunque, si de esto se trata, es sólo a medias. Porque una de las pretensiones de la semiótica es suprimir esa subjetividad trascendental que es constitutiva de toda literatura. No; una auténtica historia literaria—que sería al mismo tiempo auténtica hermenéutica—debe dejarse de ilusiones científicistas y reconocer que la literatura es un tejido de lenguaje y subjetividad. Y reconocer asimismo que tanto en el caso del escritor como en el del

crítico, entre la obra y la obra-respuesta, siempre media la subjetividad de la lectura. Lo cual permite afirmar que la interpretación misma no es más que la posibilidad de error (7). Porque, igual para el escritor que para el crítico, ser es discrepar.

¿Cuál es el camino más idóneo, más corto, para llegar a la comprensión de un autor? Rehuir cualquier biografismo y esforzarse en el análisis de la diferencia que representa el autor novel para con la tradición inmediatamente anterior. Por su dosis de aberración—no psicológica, por supuesto—lo reconocerás. Y, naturalmente, el estudio de las llamadas fuentes e influencias en el joven autor, desde esta perspectiva, no sólo sería impropio, sino que, además, resultará metodológicamente imposible, por lo que invita a un retroceso lógicamente sin fin.

Por lo demás, todo autor descubre, a propósito o no, sus propias fuentes importantes, es decir, sus contrincantes de peso, aunque nunca debe sorprendernos que el mismo autor diga, como Dámaso Alonso, que «nuestra generación no se alza contra nadie». Afirmación, después de todo, inútil, porque, como es claro, de no haberse alzado contra alguien, todos habrían pasado a la no-historia sin pena ni gloria. Y hartos sabemos que las cosas no han resultado así. Con justicia o sin ella, se habla de los de la generación del 27 como una generación pléyade de muy rara brillantez. Y se habla en tales términos porque primero Salinas y Guillén y luego el resto de la generación del 27 eran lo bastante parricidas como para distinguir nítidamente de la tradición o, mejor dicho, las tradiciones que campaban en el poder. Entre 1923 y 1928 Salinas y Guillén sobre todo—pero otros también—hicieron que una nueva concepción de la poesía echase raíces, logrando de esta manera imponer la idea de que si una poesía no fuese «moderna» a su manera difícilmente se le concedería el nombre de poesía. [Véase la reseña de F. A. (Francisco Ayala), creacionista, al primer libro de Cernuda.]

Entonces para Guillén (y Salinas) ¿cuál sería su punto de inserción en la tradición poética? Puesto que ni Rubén Darío, ni Antonio Machado, ni la presencia más voluble de todas, Juan Ramón Jiménez, ofrecieron un flanco vulnerable, decidieron entrar por la trastienda del último simbolismo francés; mas, acogiéndose al amparo de la generación del 14, es decir, a la sombra de Ortega.

De manera que lo descrito como el período de ascendiente de la generación de 1914 (en la república de las letras hasta el comienzo de la República) es en realidad el fondo contra el que debemos

(7) Paul de Man: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (New York, Oxford University Press, 1971), p. 141.

proyectar cualquier exposición históricamente exacta de la llegada a la madurez de Guillén y Salinas. Mucho, aunque no lo suficiente, se ha escrito sobre sus contactos con la literatura francesa, concretamente con Valéry y Proust, pero se ha prestado poca atención a su primera formación intelectual en España, aparte de señalar, en el caso de Salinas, los resultados de sus lecturas de Machado, Unamuno y Juan Ramón en su primer libro de poemas, *Presagios* (1923) (8). Pero Salinas era también, en igual medida, producto del Ateneo durante los años en que Ortega, Azaña y otros echaban los cimientos de la República y al mismo tiempo un joven erudito, discípulo de Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos. Aunque su amistad con Enrique Díez Canedo, coeditor de una importante recopilación, *La poesía francesa moderna* (1913), así como sus primeros poemas publicados en *Prometeo*, en 1911, y sus lazos con el grupo de Ricardo Baeza, sugieren la imagen de un joven esteta (9), es seguro que el realismo político del Ateneo hizo mella en Salinas. Un artículo publicado en el *ABC* del 24 de marzo de 1914 sobre la Liga de Educación Política incluye a Salinas entre los firmantes del manifiesto, junto con Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Enrique de Mesa, García Martí, García Morente, Viñuales, Díez-Canedo, Federico de Onís, Azaña y Pittaluga. Y el año siguiente, siendo lector de español en la Sorbona, Salinas dedicó un tiempo considerable a la traducción al español de tres libros de propaganda antigermánica (10). Estos ejemplos sugieren, con razón, que Salinas se movía con holgura en la orientación política de la generación de 1914 y que compartía sus preocupaciones nacionales e internacionales, tanto en lo académico y artístico como en lo político.

Dejando aparte cuestiones de temperamento, hay una marcada diferencia en la manera como Guillén se ubica en la corriente principal de la tradición elegida. Sólo dos años menor que su mentor y amigo Salinas, su contacto con Francia—sucedió a Salinas en 1917 como lector de español en la Sorbona—tocó más de cerca el centro de su creatividad y le sirvió de arma de defensa para conjurar la temprana atracción de Juan Ramón Jiménez. Salinas empezó a publicar poemas en 1911, mientras que Guillén, según ha declarado él mismo, comenzó a *escribir* poesía en 1919, cuando estaba enseñando en Francia. Su aclimatación fue tan completa y constituyó una parte tan fundamental del hecho mismo de empezar a escribir poesía, que

(8) Angel del Río: «El poeta Pedro Salinas: vida y obra», *Estudios sobre literatura española contemporánea* (Madrid, Gredos, 1966), pp. 181-83.

(9) Juan Marichal: *Tres voces de Pedro Salinas* (Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1976), pp. 30-31.

(10) A. del Río: *Estudios*, p. 186.