

More orteguico: Jorge Guillén y la estética de la Revista de Occidente

*More orteguico: Jorge Guillén
and the Aesthetics of the Revista de Occidente*

Miguel Ángel García

Universidad de Granada, España
garciaa@ugr.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4185-6836>

RESUMEN

El presente artículo aprovecha el centenario de la fundación de la *Revista de Occidente* (1923) con el objeto de sostener que esta empresa editorial de Ortega y Gasset fue decisiva para la reforma de la cultura en España desde los intereses políticos de la ideología liberal. La revista y su director no solo defendieron una determinada estética que encauzó la vanguardia hacia un programa modernizador y minoritario, racionalista y constructivo tanto en lo artístico como en lo social, alejado por consiguiente de los ismos desestabilizadores, sino que además ofrecieron una epistemología para poetas. Así lo evidencia el Jorge Guillén del segundo *Cántico* (1936), cuya poesía pura, en contra de lo comúnmente admitido, también es tiempo de historia.

Palabras Clave: Jorge Guillén; Ortega y Gasset; *Revista de Occidente*; estética; poética.

ABSTRACT

This article takes advantage of the centennial of the founding of *Revista de Occidente* (1923) to state that this Ortega y Gasset publishing project was decisive for the cultural reform in Spain from the political interests of liberal ideology. The cultural journal and its director not only defended a certain aesthetic, which channeled, both artistically and socially, the next generation of a modernizing, minority, rationalist and constructive program away from the destabilizing -isms but also offered an epistemology for poets. This is evidenced by Jorge Guillén of the second *Cántico* (1936) whose pure poetry, although not often admitted, is also historical.

Keywords: Jorge Guillén; Ortega y Gasset; *Revista de Occidente*; Aesthetics; Poetics.

Recibido: 06-06-2023. Aceptado: 28-11-2023. Publicado: 13-03-2025.

Cómo citar este artículo / Citation: García, Miguel Ángel. 2024. «*More orteguico: Jorge Guillén y la estética de la Revista de Occidente*», *Revista de Literatura*, 86 (172): e39. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2024.02.039>

ORTEGA Y SU REVISTA EN LAS CARTAS

Se cumplen en este 2023 cien años de la fundación de la *Revista de Occidente*, un aparato cultural (Soria Olmedo 1988, 166) e incluso ideológico (Rodríguez 2001, 244) decisivo para la floración, hoy todavía asombrosa, de nuestra llamada Edad de Plata. Mi propósito es mostrar que esta empresa crucial de Ortega y Gasset no solo derramó en la atmósfera artística y literaria de entonces una determinada estética al asumir el cometido de nacionalizar la vanguardia en España, adaptándola a las necesidades reales del país (Soria Olmedo 1988, 18-23; García 2011 y 2018, 28-36), sino que incluso señaló el camino de una poética muy concreta a los integrantes de la «joven literatura». No suele repararse en que esta poética contribuyó al programa modernizador impulsado por el filósofo madrileño y admite por lo tanto una lectura política, ideológica. La de los años 20 y 30 no fue únicamente una gran poesía en sí misma; a la vez estuvo en diálogo con las exigencias de su tiempo y fue el producto de unas coordenadas sociales e históricas específicas, por mucho que cueste encontrarlas en unos poemas que se afincan en la autonomía del arte o se adhieren a conceptos problemáticos como los de pureza y deshumanización.

Trataré de evidenciar todos estos aspectos a partir de Jorge Guillén y su *Cántico* de 1936, quizás el más redondo de los cuatro, como varias veces se ha sostenido. Ese año marca además el final de la primera etapa de la *Revista de Occidente*, en cuyas páginas se estampan muchos poemas guillenianos (Barrero 2009). El *Cántico* de 1928, como el *Romancero gitano* de García Lorca o *Cal y canto* de Alberti, ve la luz precisamente en la editorial de la *Revista*, lo cual no deja de ser un dato inicialmente significativo; como lo es, asimismo, que sus prensas se comprometieran a editar los tomos del homenaje gongorino proyectados por estos jóvenes luego conocidos como «generación» o grupo del 27. Se publicaron muy pocos de esos tomos, pero basta pensar en las *Soledades*, cuya edición estuvo al cuidado de Dámaso Alonso, para comprobar que el gongorismo de los jóvenes remaba a favor de la poética de la *Revista de Occidente*, al margen de que Ortega, el capitán de la nave, les aconsejase moderación en su entusiasmo (García 2016, 162). Más abajo me referiré con pormenor a cómo Jorge Guillén había leído a Góngora, antes de 1927, en consonancia con los presupuestos estéticos de la pureza y de la vanguardia constructiva, racionalista, a los que se atiene la revista orteguiana.

Las cartas que el vallisoletano escribe a su mujer, Germaine Cahen, y que han sido editadas no hace mucho, nos permiten ir devanando la madeja. El 23 de noviembre de 1920 le habla de cómo ha estado leyendo a «Góngora, notre Mallarmé» (Guillén 2010, 161). Dámaso Alonso acabó desmantelando este supuesto paralelismo entre ambos poetas (Soria Olmedo 2007, 65; García 2016, 238-239), pero en su tesis sobre Góngora, que presenta en 1923, Guillén descubre en el autor del *Polifemo* todas las potencias sugeridoras dilectas de Mallarmé y de paso lo relaciona, sirviéndose de una cita de d'Ors, con Ravel y Debussy (Guillén 2002, 123). No se olvide que en *La deshumanización del arte* Ortega ve en Mallarmé el inicio de la nueva poesía (pura) y en Debussy el arranque de la nueva música, que también aspira a la purificación de sus elementos (Soria Olmedo 2007, 52). La propia *Revista* publica en 1923 un homenaje a Mallarmé en el que participan d'Ors, Ortega, Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes, Moreno Villa, José Bergamín y Antonio Marichalar, entre otros (Soria Olmedo 1988, 175). En nueva carta del 23 de julio de 1921 nuestro poeta comenta con regocijo a Germaine que Ortega ha hablado de sus artículos con mucha estima (Guillén 2010, 290). Me detendré después en varios de esos artículos tempranos, que ya revelan una coherencia sorprendente con la poética de *Cántico*. La carta del 25 de junio de 1924 cuenta su visita a Ortega, en las oficinas de la *Revista de Occidente*, junto a Salinas: «Nos pidió cosas: ustedes ... ¡goteantes, estalactitas poéticas!» (486). Pero el filósofo se ha referido a Valéry en un tono de estimación desdeñosa que,

confiesa Guillén, primero le ha desazonado y luego le ha enfurecido. No es de extrañar porque, como también indicaré a continuación, el vallisoletano ve en el francés un espejo de poesía pura en el que mirarse. Por la carta del 17 de febrero de 1925 sabemos que ha estado en la *Revista de Occidente* acompañado ahora de Marichalar y que allí se ha entrevistado con Fernando Vela y Antonio Espina, aparte de con Ortega, que le ha presentado a este último y ha llamado a ambos «los dos alfiles negros de la joven literatura» (508).

La consideración del maestro hacia Guillén debió de ser grande, puesto que en carta del 29 enero de 1926 comparte con Germaine que Ortega ha propuesto a Salinas y a él un manual de literatura en colaboración para ser publicado por la *Revista*, que además va a inaugurar «una colección de jóvenes españoles con las prosas de Salinas» (Guillén 2010, 535-536). Es una alusión a la colección *Nova Novorum*, en la que en efecto se publica ese mismo año *Vispera del gozo*. Si Salinas y Guillén, sin duda los más orteguianos de la «joven literatura», reciben en la *Revista de Occidente* esta propuesta, en el Centro de Estudios Históricos, lugar de trabajo del primero, surge la idea finalmente irrealizada de «una vasta y colectiva Historia de la Literatura Española» que se publicará asimismo en la *Revista*, como detalla a Germaine en carta del 21 de diciembre de 1926 (637). Menéndez Pidal se muestra encantado con este proyecto, sigue informando a la misma receptora en carta de un día después, donde también alude a una conferencia formidable con Dámaso Alonso sobre las *Soledades* que «ha sido como la *mise en branle* para mí» por haberle dado «la salida hacia mi Góngora» (637). Los dos convierten a Góngora en un poeta puro llevados por la estética del momento, de la que sin duda la *Revista de Occidente* es un baluarte. Periclitada esa estética con la rehumanización de posguerra, Alonso, lector de cámara de Guillén (Hernández 1993a, 20), confesará sus dudas al acercarse a *Cántico* (García 2020, 19-20).

La carta a Germaine del 17 de octubre de 1928 nos pone al tanto de cómo Salinas sugiere a Ortega la creación de una biblioteca poética en la editorial de la *Revista de Occidente* y de las gestiones con Vela y García Morente para publicar en ella *Cántico* (Guillén 2010, 730-731), cuestión esta de la que sigue dando noticias la carta del 23 de octubre (738). Por lo demás, de nuevo en las dependencias de la *Revista*, como precisa la carta del 9 de noviembre de ese año, Marichalar pide a nuestro poeta que publique en primer lugar su libro, pero que seguidamente traduzca *La jeune Parque* de Valéry (770). Mucho tiempo después recordará sus traducciones de *Les grenades*, *Le cimetière marin*, *Le sylphe* y *La dormeuse* (Guillén 1971a, 496). La carta del 19 de julio de 1929 también tiene interés porque detalla cómo unas notas suyas sobre el pensador madrileño, con especial énfasis en la idea «yo soy yo y mi circunstancia», han cosechado la felicitación de Emilio García Gómez y de Homero Serís (Guillén 2010, 806-807). Meses más tarde, el 16 de octubre, anuncia desde Oxford que va a «hacer un curso» sobre las *Meditaciones del Quijote* (855). La primera conferencia tiene lugar justo un año después (906). Saltando hacia más adelante, hay otro par de ocasiones en que se menciona a Ortega en esta correspondencia con Germaine y que me gustaría destacar, si bien no se refieren al filósofo o al director de la *Revista de Occidente* sino al político, cosa de impagable interés para mi propósito. El 28 de julio de 1932 Guillén escribe que ha estado en las Cortes y ha tenido la suerte de oír un discurso suyo: «Serio, preocupado, breve, impecable, magistral: en resumen, altura» (2010, 1002). El 9 de agosto de 1933, desde La Magdalena, habla a su destinataria de un seminario de Zubiri, a quien considera todavía un poco orteguiano de estilo, pero más sólido que su maestro, «lo que este hubiera sido, sin el Gasset, sin política, sin periodismo, sin oratoria, sin vida nacional» (1147).

La correspondencia de Salinas con Guillén también deja ver este disgusto por las incursiones del filósofo, sin duda un oráculo para los jóvenes, en la vida nacional y la política; o más que en la política, en sus menudencias y luchas diarias. Como bien apunta

Soria Olmedo (1992, 18), Salinas organiza en 1914 La Liga de Educación Política y se adhiere al manifiesto «Vieja y nueva política», la conferencia en la que Ortega presenta su programa generacional, por así llamarlo. Más adelante, en vísperas del 14 de abril de 1931, se inscribe e inscribe a Guillén en la Agrupación al Servicio de la República, fundada por Ortega, Marañón y Pérez de Ayala, aunque su ideal no sea otro que el de una «política pura» (20). El 20 de mayo de 1923 informa a su amigo de que don José «el preocupado» se dispone a lanzar «una revista de altura» con mucho dinero y colaboración extranjera: «La llamará *Occidente* o cosa así» (Salinas y Guillén 1992, 40). El 1 de diciembre de 1927 protesta sin embargo contra los «trenos de Ortega» en alusión a «un discurso que nos echó en la *Revista* la otra noche sobre la juventud de hoy –lo de siempre; jugueteo, primor, aficionadismo, frivolidad, puerilidad, falta de problema y actitud, etc.– comentando el artículo de Curtius» (78-79). Se refiere al artículo «Restauración de la razón», que ha visto la luz en la *Revista de Occidente* en ese mismo año 1927 y resulta muy ilustrativo de sus orientaciones estéticas e ideológicas: vuelta al orden tras la aventura vanguardista, racionalismo, construcción, aristocratismo de la cultura (Soria Olmedo 1988, 158-162). Con todo, el apunte de Salinas revela que el pensador madrileño trata de involucrar a la juventud en su programa político de vida nacional, sacándola del «jugueteo» y la «frivolidad» vanguardistas. Justo en esta misma carta Salinas da cuenta a Guillén de cómo Gerardo Diego, imbuido de esos aires lúdicos, piensa atacar en su revista *Lola* a «Ortega el máximo» con una letrilla titulada «El expectorador y la saliva», donde se burla de la filosofía de moda a lo Simmel y del folletón con *rimmel* en una rima endiablada (Salinas y Guillén 1992, 78).

Este tipo de escaramuzas divertidas no es incompatible con la adhesión de fondo, por parte de la «joven literatura», al programa orteguiano. Distinto es el caso del Alberti que, una vez apagadas las luces del festejo gongorino y a un paso de la crisis de la que va a brotar *Sobre los ángeles*, de la rebeldía surrealista, decide romper con ese vanguardismo racionalista y constructivo que ha alcanzado su cima en 1927. Lo hace con una conferencia en el Lyceum Club Femenino en la que arremete contra Ortega y Juan Ramón Jiménez, entre otros, y con la difusión clandestina de un vejamen contra la *Revista de Occidente*, un «Auto de fe» lleno de sarcasmos hacia el filósofo madrileño y su círculo (García 2018, 100-101). Ha comenzado así un proceso de disgregación debido al cual la *Revista* está dejando de ser esa plataforma en la que desde 1923 ha publicado prácticamente toda la «joven literatura» para reducirse a los fieles de Ortega, entre quienes solo se encuentran Vela y Benjamín Jarnés (Soria Olmedo 1995, 259). Consternado, Salinas da noticia a Guillén de una y otra acometida albertiana en las cartas del 20 de noviembre de 1929 y del 11 de abril de 1930 (Salinas y Guillén 1992, 101, 106). El 6 de junio de este último año, tras postular que la política es uno de los elementos perturbadores que deben rechazarse para que la vida espiritual no se vea afectada, lamenta que Ortega desdeñe los «temas menores» para ocuparse de aquella; no se puede hacer, sin embargo, «una política elegante y selecta, *more orteguico*» (114).

Esta expresión vuelve a aparecer en carta del 11 de enero de 1931, cuando Salinas informa a Guillén de cómo se está fraguando el manifiesto de la Agrupación al Servicio de la República: «dicen que será selecto, *more orteguico*» (Salinas y Guillén 1992, 122). Pese al inequívoco republicanismo de Salinas –«Estoy pues resuelto no a hacer política, eso nunca, pero sí a declararme republicano en cuanto haya un grupo, acaso este de Ortega, Ayala, al que pueda uno sumarse dignamente» (123)– no faltan las ironías. Así en carta del 1 de febrero de ese año: «Llamamiento a los intelectuales a ponerse al servicio de la república. Creo que va teniendo muchas adhesiones. ¡Mientras no le falte la de Ortega!» (127); o bien en carta del 20 de febrero, aludiendo al primer acto público de la Agrupación: «Leerías el acto de Segovia, transido de *esencias del 98*. Y te habrás figurado cómo está

España cuando se junta Ortega con los otros dos» (131). No es de extrañar entonces que Salinas resulte muy crítico con la sentencia orteguiana «El destino es política», como se lee en nueva carta a Guillén del 2 de abril de este 1931. La política se convierte en «el verdadero gas asfixiante de nuestros días», en un «terrorismo» que vuelve la vida imposible; implica el desprecio del «ejercicio poético» (de un ejercicio poético puro o espiritual) y supone la disgregación de la «joven literatura» (Salinas se refiere a los casos de Bergamín, de Melchor Fernández Almagro y del mismísimo Dámaso Alonso, que se ha declarado ferozmente antirrepublicano). La queja alcanza a Ortega: «Diga el papa lo que quiera siempre será más fácil escribir un artículo sobre Cambó que sobre Kant» (135); o bien: «Para mí Ortega, desde que se ha lanzado al artículo de fondo, ha perdido casi todo su fondo» (135).

El 2 de julio el madrileño hace saber al vallisoletano que ese «papa» anuncia la intensificación de lo sociológico y lo económico en la *Revista de Occidente*: «¡Bravo! ¡Abajo caretas! Jarnés debelado y Vela tendiendo su apellido a los robustos tiempos de la teoría política alemana» (Salinas y Guillén 1992, 140). Pese a la alarma y los aparentes signos de desencuentro, Salinas no hace sino ratificarse en el imposible de una política pura—«Solo es posible la política pura», había escrito a Guillén en la citada carta del 6 de junio de 1930 (113)— y, por consiguiente, de una política poética pura. Paradójicamente, así resulta fiel al programa de Ortega, quien en 1923 dice fundar la *Revista* de espaldas a toda política, porque esta nunca aspira a comprender las cosas. Por supuesto, la orteguiana era una política que decía no serlo. La carta del 6 de septiembre a Guillén, última de 1931, resulta definitiva: la «joven literatura» está más disgregada que nunca en el ambiente de «energumenismo» y «pedantería politicista» que está en el aire y que resume la frase orteguiana «Hoy el destino es política». El autor de *Seguro azar*—libro que también es publicado por la editorial de la *Revista*— lo ejemplifica ahora con los casos de Alberti, de Bergamín y Marichalar: «Pocos somos ya los infieles: Dámaso, tú y yo» (142). Incluso dice no pisar desde hace tres meses la *Revista de Occidente*: «De la metafísica (Ortega, Zubiri) a la física (Cabrera) y de la física a la política (Ortega siempre alfa y ortega)» (142). Y sin embargo, por encima de la pulla al maestro y del ingenioso juego de palabras, Ortega fue alfa y omega de la «joven literatura» durante una primera fase constructiva, la que abarca (digamos) desde su presentación en 1924, en la revista francesa *Intentions*, hasta el homenaje gongorino. Lo fue, sobre todo, para Salinas y Guillén. Más aún: a mi modo de ver, nuestro pensador esgrimió la metafísica o la filosofía como una política, a pesar del espanto de Salinas cuando esa política pura del programa liberal orteguiano comienza a verse superada desde finales de los años 20 y comienzos de los 30 por la izquierda y por la derecha, por el comunismo y el fascismo. El salto de la metafísica a la política no es tan grande como Salinas cree y no tuvo que pasar por la física del insigne Blas Cabrera.

TIEMPO DE HISTORIA

Tejiendo un «contexto histórico» para la poética del 27, Silver (1971, 361) ve a Salinas y Guillén como figuras de transición entre la «generación» del 14 y la del 27. El marbete «generación de la *Revista de Occidente*», que a veces se ha aplicado a todo el grupo, valdría sobre todo para ellos (364). La Liga de Educación Política, la conferencia «Vieja y nueva política», la publicación de las *Meditaciones del Quijote* en 1914 y del primer tomo de *El espectador* en 1916 no son, a juicio de este crítico, sino elementos de un programa para hacer entrar a España en el siglo XX (366). Los dos poetas amigos aprenden, con el Ortega de las *Meditaciones*, a superar el dilema de lo español y lo

europeo (369). La consigna es europeizar, lejos del problema de España que atosigó al 98. Salinas y Guillén frecuentan la atmósfera cosmopolita de la *Revista de Occidente*, lo que les dota de una posición privilegiada para observar de primera mano la evolución de la filosofía orteguiana (370). Ocupan esa posición durante el periodo que marca su ascendiente sobre los más jóvenes del 27, esto es, durante la época de la poesía pura y la deshumanización del arte (370). Pensemos, en efecto, en libros tan guillenianos como *Perfil del aire* (1927) de Cernuda y *Ámbito* (1928) de Aleixandre. El planteamiento de Silver resulta muy sugestivo para «contextualizar» o llevar a cabo una lectura política e ideológica de la poética del 27: la afinidad entre el programa filosófico –no solo filosófico, habría que matizar– de Ortega y el «periodo Salinas-Guillén de la doble generación del 27» (el desmantelamiento del método generacional es hoy un hecho, pero no resta validez al planteamiento de Silver; y con respecto a ese carácter «doble» del 27, el mismo Cernuda excluyó a Salinas y Guillén por considerarlos poetas anteriores); Salinas y Guillén como mentores del 27 propiamente dicho y como poetas cuya madurez tuvo lugar bajo la égida del 14 y en estrecho contacto con Ortega, en particular con el Ortega que trae de Alemania la fenomenología y que la emplea en sus ensayos sobre estética, hasta el punto de ofrecer en ellos una «epistemología para poetas» (371-372).

Más tarde, volviendo sobre sus pasos, Silver (1978, 15-17) destaca el acierto de Amado Alonso al poner en relación la poética de Guillén con la fenomenología y más en concreto con la reducción eidética practicada por Husserl: «No quiere encubrir; descubrir, desvestir el objeto de sus propiedades transitorias –existenciales, diría un fenomenólogo– para sorprender su secreto sentido, su alma escondida: su estructura, su esencia» (Alonso 1975, 118). Esta relación del autor de *Cántico* con la fenomenología no ha pasado inadvertida a la crítica (Siles 1993, 111; Pozuelo Yvancos 1995, 216; Soria Olmedo 1995, 274; Rodríguez 2002, 550; Díaz de Castro 2003, 43). De nuevo Silver (1978, 19-26) proyecta a Salinas y Guillén sobre el fondo del 14 y el programa político, filosófico y estético orteguiano. Los llama ahora «amigos de mirar», sirviéndose de un concepto platónico (*filotheamones*) empleado por Ortega en el aludido primer tomo de *El espectador* para convocar a poetas, pensadores y políticos desde una «voluntad de pura visión, de teoría» entendidas otra vez como reducto contra la política, si bien reconoce al mismo tiempo que la vida española nos obliga, queramos o no, a la política (27-30). Amado Alonso (1975 [1929], 117) ya habla de un «tesonero y concentrado mirar que va transiendo y esfumando la costra perecedera del objeto para llegar a la contemplación de su eterna esencia». Asimismo, Casaldueiro (1946, 35) señala que en *Cántico* la verdad de las cosas se hace evidente a quienes «saben mirar». Y Blecua (1949, 184-185) sentencia que la poesía guilleniana tiene su raíz en la mirada, en la deleitable contemplación de las cosas.

El propio Guillén escribe en *Aire-Aura*, un poema en prosa que se publicó en el número dos de la *Revista de Occidente* y del que la Librería El Guadalupe hizo una edición facsímil en 1983, con motivo del centenario del nacimiento de Ortega, lo siguiente: «El poder esencial lo ejerce la mirada» (Guillén 1983a, 4). A Blecua (1949, 185) no se le escapa esta afirmación, en la que también repara Gil de Biedma (1994, 148). La mirada se liga inexorablemente a las cosas, esas «cosas mismas» hacia las que se vuelve el fenomenólogo. Ortega habla de las «hermanas cosas» y de la antipatía del español hacia todo lo trascendente (Silver 1978, 26), de cómo las cosas nuevas se encuentran no más allá, sino más acá de lo ya conocido (29). Inmediatamente pensamos en «Más allá», el poema que abre la sección inicial del *Cántico* de 1936 y que, cómo no, se publica por primera vez en la *Revista de Occidente*. Ese más allá es el de los objetos, un más allá inmanente (Marichal 1984, 176), en realidad un «más acá» inmediato (Alvar 1976, 51; Marzal 2003, 121). Los objetos centran y delimitan al sujeto que mira las cosas. Como explica el propio poeta: «Ese hombre se conoce así, gracias al contacto con un más allá que no es él. Nada

sería el sujeto sin esa red de relaciones con el objeto, con los objetos» (1961, 747 y 1965, 776). De ahí estos versos definitivos de «Más allá»: «¡Oh, perfección: dependo / Del total más allá, / Dependo de las cosas!» (Guillén 1970a, 84).

A buena parte de la crítica no ha pasado inadvertida esta dependencia de las cosas (Casalduero 1946, 32, 34, 50; Blecua 1949, 151, 156, 187; González Muela 1962, 84-88; Chiarini 1975, 171; Gil de Biedma 1994, 78-85; Zimmermann 1995, 105-106; García de la Concha 1995, 132-133) que es comentada por el propio poeta (Guillén 1961, 748 y 1965, 777). Incluso corrige a Ortega cuando este dedica su primer libro a Moreno Villa por huir de las cosas con una gran esperanza: «¿Qué esperanza podría haber sin las cosas?» (Guillén 1986, 634). Y sin embargo esta atención a las cosas solo en ocasiones se ha relacionado con la fenomenología; una filosofía que, por supuesto, también impregna al Juan Ramón Jiménez que pide a la inteligencia «el nombre exacto de las cosas», con lo cual no se trata simplemente de un desplazamiento desde el yo exaltado en el romanticismo o el simbolismo a los objetos (García de la Concha 1995, 128). Pensemos en el poema «Los nombres»: «Están sobre la pátina / De las cosas» (Guillén 1970a, 118-119; Soria Olmedo 2007, 305). Del mismo modo, el distintivo existencialismo jubiloso del autor de *Cántico*, su fe de vida o su gozo casi animal de ser (Alonso 1952, 242; Blecua 1970, 25; Salinas 2001a, 193; Gil de Biedma 1994, 86-90), se traducen en una lírica ontológica (Cassou 1975) o una poética ontológicamente argumentada (Friedrich 1974, 244), una «gigantomaquia del Ser y la Nada» (Aranguren 1974, 30) que hace pensar en la razón vital orteguiana y no tanto en Heidegger, como alguna vez se ha hecho. Esta poesía propugna, aclara Guillén (1961, 769 y 1965, 779), el esfuerzo por ser, el combate contra el no ser. No es que se acepte el don de vivir, sino que, sobre todo –matiza en términos claramente nietzscheanos– «se practica la voluntad de vivir» (1961, 769 y 1965, 779). Los versos de *Cántico* lo ilustran de nuevo: «A ciegas acumulo / Destino: quiero ser. // Ser, nada más. Y basta. / Es la absoluta dicha» (Guillén 1970a, 80); «Surgir entre los siglos, / Alzarse con el ser» (80); «¡Alerta, alerta, alerta, / Yo seré, yo seré!» (119).

Sin mencionar la fenomenología, pero continuando el camino abierto por Silver, Havard (1983, 305-306) vuelve sobre las deudas del Salinas y Guillén «amigos de mirar» con el Ortega europeizante que convierte la *Revista de Occidente* en un espacio cosmopolita. Por lo que se refiere al autor de *Cántico* en estricto, pone de relieve la huella que en él dejan una serie de ideas orteguianas, sobre todo de las *Meditaciones del Quijote*: «yo soy yo y mi circunstancia» –la «gran frase de Ortega» que todavía recuerda Guillén en un poema de *Final*, «¿Quién seré?» (García de la Concha 1995, 126)–, la aparición de lo real al sujeto, la santificación de las cosas, la visión conceptual o la misión de claridad que el hombre tiene sobre la tierra (Havard 1983, 306-310). No es casual por lo tanto que, en un homenaje de la *Revista de Occidente* a su fundador, Guillén hable de la fascinación que despertaba: «Única en nuestra vida: aquella fascinación» (Guillén 1983b, 710). Por descontado, no se trata sin más de señalar fuentes o influencias filosóficas en el autor de *Cántico*, aunque en 1913 curiosamente estudió filosofía en Alemania –como el autor de las *Meditaciones*– antes de inclinarse por la poesía y por el mundo cultural francés (Sibbald 1990, 17 y 1995, 246), que ya sabemos provocaba reticencias en el pensador madrileño.

Con gran acierto a mi entender, Marichal (1975, 27) argumenta que la poesía de Guillén se sustenta desde el primer *Cántico* en «la actitud vital de su generación española», que también para este crítico sería más bien la del 14: «*Cántico* (tanto el de 1928 como el de 1936) *está* en la historia española contemporánea, *es*, en verdad, “tiempo de historia”». Naturalmente Marichal hace un doble juego de palabras: primero con el verso de «Más allá» que reza, en pura exaltación fenomenológica, «Soy, más: estoy. Respiro» (Guillén 1970a, 75); un verso revelador de la «ontología guilleniana del ser y el estar de *Cántico*» (Díaz de Castro 2003: 47), de una ontología laica del ser (Rodríguez 2002, 559).

Como explica el propio poeta: «“Estar” constituye la consumación de “ser”» (Guillén 1961, 752 y 1965, 778). En segundo lugar, *Tiempo de historia* es el subtítulo de *Clamor*, la réplica a *Cántico*. Pero, como advierte lúcidamente Marichal, *Cántico* también es tiempo de historia. Y ello a pesar de que nuestro poeta, sin duda teniendo muy presente la crítica que sufrió su famosa afirmación «El mundo está bien / Hecho» (Guillén 1970a, 180; Díaz de Castro 1999, 21; Soria Olmedo 2007, 310-311), puntualiza: «Nunca se confunden en *Cántico* Sociedad y Creación: no hay una sola frase adicta a un conglomerado pretérito o actual de Historia» (Guillén 1961, 770). De inmediato matiza, a decir verdad, que sería inconcebible una página literaria que de la Historia se escapase y que por lo tanto hay en ese libro historia individual y social, pero sin fechas, una «historia –por decirlo así– permanente» (771). Ahora bien, estoy tratando de subrayar que *Cántico* no se escapa de la historia, no ya permanente sino factual, de la historia que acontece en la España de los años 20 y 30. Para Marichal (1975, 27-28) este libro responde al dinamismo modernizador de la gran burguesía española de las tres primeras décadas del siglo XX. No es que la historia solo chirrié al final de *Cántico* (Aranguren 1974, 29), en el gozne entre la cuarta y última edición y *Clamor*. La historia siempre está en esta poesía y no solo cuando, como señala Aranguren sirviéndose del autoanálisis del vallisoletano, se pone el «pero circunstancial» al *Cántico* esencial. La historia no admite la división guilleniana entre lo permanente y lo caedizo, lo esencial y lo accidental (una división deudora todavía de la reducción trascendental fenomenológica).

Marichal colabora en el homenaje que la *Revista de Occidente* dedica a nuestro poeta con motivo del centenario de su nacimiento –como recuerda Mario Hernández (1993b, 10-11), la *Revista*, que estuvo siempre ligada, a través de sus distintas épocas, a la obra del vallisoletano, ya le había tributado otro homenaje, coordinado por Claudio Guillén y Jaime Salinas, en su ochenta aniversario–. En esta ocasión también sitúa la poesía de Guillén en la «historia intelectual de la España moderna» y la relaciona con la «conciencia terrenal» de la generación del 14, que es la suya y la de Ortega. Es más, esta poesía le parece, en sí misma, «un instrumento modernizador de España» (Marichal 1993, 59). En esta línea, García de la Concha (1995, 127) subraya el entronque de la poética del autor de *Cántico* con la «generación» del 14 y de Ortega en particular, a la vez que comparte con Marichal la idea de que toda su escritura poética es tiempo de historia. Por su parte, Soria Olmedo (1995, 265) ve en Guillén un tipo de intelectual que, tras pasar por la Residencia de Estudiantes y formarse en el extranjero, pertenece a esas minorías con las cuales cuentan Ortega y la *Revista de Occidente* para sincronizar España con Europa (López Campillo 1972). Este estudioso recapitula asimismo las afinidades de la poética guilleniana con la fenomenología en general y el «programa filosófico» orteguiano en particular: las cosas del vivir diario a las que ha de volverse el «amigo de mirar», como observamos en «Más allá» (Soria Olmedo 1995, 274), donde se las llama «maravillas concretas» (Guillén 1970a, 83). Por este mismo camino García Montero destaca la atención que presta Guillén en un momento preciso a la poesía pura de Valéry, la poesía desnuda de Juan Ramón Jiménez y el racionalismo vitalista orteguiano con un propósito que trasciende la mera creación literaria: «Esforzarse en ordenar intelectualmente la realidad cotidiana era un buen modo de apostar por la modernidad, el sueño de la literatura joven española de los años veinte» (García Montero 1995, 315).

Ortega legitima teóricamente la etapa constructiva y el horizonte formalista de la segunda mitad de los años 20 gracias a su magisterio sobre los mayores del 27, Salinas y Guillén, y a «su actividad como mentor de una serie de plataformas e instituciones culturales, desde las cuales la fracción más avanzada de la burguesía española trabaja por imponer su dominio ideológico» (Soria Olmedo 1988, 134). Su estética fenomenológica se extiende del «Ensayo de estética a manera de prólogo» (1914) a *La deshumanización*

del arte (1925) y es indisociable de un sentimiento aristocratizante que lo lleva a separar masa y minoría selecta, así como a formular su teoría de las generaciones (137). El aristocratismo político se injerta, así pues, en la estética de corte fenomenológico (138). La idea del arte como juego, como pura gratuidad en sentido kantiano, se integra a la perfección en el modelo orteguiano de un universo gobernado por los valores del raciovitalismo (141). No se puede sino estar de acuerdo con Soria Olmedo cuando añade que en *La deshumanización* Ortega efectúa una «manipulación cultural» al excluir los elementos de subversión que contenían los ismos –incluso el ultraísmo carece entre nosotros de la agresividad de otros movimientos europeos– e «intentar la paradójica aventura de una vanguardia constructiva en lo teórico y en lo social, puesto que va acompañada de un proceso de integración en los aparatos culturales de la burguesía» (142). La estética, por parafrasear el conocido título de Terry Eagleton (2006), funciona como ideología.

Los intelectuales encabezados por Ortega se proponen formar unas minorías en todos los campos de la cultura, incluida la poesía, a fin de llevar a cabo un proyecto de modernización del país entendido en un sentido liberal burgués (la revolución burguesa aún por culminar en España): «En última instancia, se trata de un proyecto político, que encuentra su realización material en la instauración de la Segunda República» (Soria Olmedo 1988, 157). La *Revista de Occidente* constituye, en este contexto, el órgano de expresión de una cultura burguesa firmemente asentada (158). Sus planteamientos estéticos son los establecidos por el cubismo y la fenomenología (Soria Olmedo 1988, 162-163 y 2007, 56). Pueden resumirse en autonomía del arte, incompatibilidad de las formas artísticas con las formas vivas, desinterés estético, formalismo puro y reformador de la realidad. De hecho, Fernando Vela se hace eco en 1926 del debate literario que tiene lugar en Francia sobre la poesía pura (Soria Olmedo 1988, 176), citando por cierto la carta que le dirige sobre este asunto Jorge Guillén y que ve la luz en la revista *Verso y Prosa*, en 1927, y luego en la primera antología de Diego, la célebre y polémica antología de 1932 (Díez de Revenga 1995, 107; Torres Nebrera 2009, 294). De igual modo, como sigue apuntando con oportunidad Soria Olmedo (1988, 181), Vela representa la postura negativa de la *Revista de Occidente* hacia el surrealismo al reseñar ya en 1924 el *Primer manifiesto* de Breton. El racionalismo de la *Revista* se desdobra en antirromanticismo; y no se olvide que Ortega caracteriza el arte nuevo por su tendencia a la depuración, a lo antirromántico y antipatéutico, haciendo residir aquí su carácter deshumanizado.

DE POÉTICA GUILLENIANA (1): LA FORMA PURA

Teniendo en cuenta todo lo anterior, creo conveniente subrayar que la poesía pura guilleniana, tan en línea con la estética de la *Revista de Occidente*, está en la historia y tiene implicaciones sociales, políticas e ideológicas. Recordemos los puntos fundamentales de la mencionada carta a Fernando Vela: no hay más poesía que la realizada en el poema, en contra de esa poesía en el poeta, de ese estado poético y místico del que habla Brémond; poesía pura es más bien matemática y química, como defiende Valéry; pura es igual a simple químicamente; pero, corrigiendo al Ortega de *La deshumanización del arte*, nuestro autor aboga por una «poesía bastante pura *ma non troppo*» –por «el poema con poesía y otras cosas humanas»– si se toma como elemento de comparación «el elemento simple en todo su inhumano o sobrehumano rigor posible, teórico» (Guillén 1927a, 741-742). La cosa no puede estar más clara, aunque con el tiempo Guillén deslegitimará los conceptos de pureza y deshumanización y la crítica afin –pensemos sin ir más lejos en Gullón (1949, 36-37, 45, 50)– se ocupará de desmentir que su poesía fuera alguna vez pura o deshumanizada.

A comienzos de los años 20 define la poesía de Valéry como toda sapiencia y rigor consciente, disciplina de la imaginación, matemática de la imagen y del ritmo, pasión con orden –pasión infusa en cifras– y hechizo disciplinante (Guillén 1921a, 49; Lázaro Carreter 1990a, 194; Pozuelo Yvancos 1995, 198; Díaz de Castro 1999, 15). «¡Oh pasión en orden!», exclama a propósito del segundo Juan Ramón Jiménez (Guillén 1924a, 267). Valéry es el poeta más puro de Francia, dice en otra ocasión (Guillén 1923a, 152); es esencialmente poeta y por lo tanto esencialmente intraducible; nadie discurre por entonces sobre la poesía con tanta profundidad: «Poesía pura: maravilloso hallazgo» (153). No es sino desde esta poética pura desde donde se lee a Góngora en 1927, aunque el vallisoletano ya adelanta esta lectura en una carta del 18 de mayo de 1923 a José María de Cossío: Valéry, «nuestro gran maestro de hoy», nos enseña a plantearnos el problema de qué puede ser la poesía pura; a juicio del francés, Góngora representa más que él y que Mallarmé esta poesía; para Guillén, enfrascado por entonces en el *Polifemo*, este poema gongorino materializa la poesía pura, poesía solo compuesta de poesía, «sin contenido humano» (de nuevo Ortega como punto de referencia), poesía que es solo plástica, música, arquitectura de la composición más rigurosa, «poesía poética», un verso que es «inútil» esencialmente y en el que «toda aplicación práctica o humana» resulta secundaria (Guillén en Soria Olmedo 1995, 273 y 2007, 63-64). La correlación Góngora-Mallarmé-Valéry resulta básica para la poética de la pureza guilleniana, por más que Bergamín argumentase con tino ya en 1929 que ni Valéry, ni Góngora, ni Juan Ramón Jiménez, ni juntos ni por separado, servían para definir la poesía de *Cántico* y que Mallarmé o Poe solo eran vecindades poéticas (Bergamín 1975 [1929], 101, 103). De esa correlación también forma parte Jiménez, a quien Guillén (1924a, 265) considera «el más gongorino de los poetas contemporáneos», aunque su concepto de desnudez, distinto del de pureza, acaba alejándolo del tricentenario.

Cuando en *Lenguaje y poesía* se ocupa de Góngora, Guillén señala en última instancia que su distinción entre lo poético y lo prosaico desemboca en algo muy grave, la pureza, que es cruel e impone una severidad intransigente para que en el poema todo esté siempre al mismo «nivel de poesía-poesía»: «Lo que nos conduce a Góngora es, en definitiva, lo que nos separa de él: su terrible pureza, el lenguaje poético» (Guillén 1969a, 336). En su mencionada tesis sobre Góngora la valoración era, como puede suponerse, muy distinta: el colmo de todos los valores verbales está señalando la meta de la poesía pura (Guillén 2002, 84); «Con la pureza en poesía va aparejada esta irreductibilidad a todo otro registro o modo. El *Polifemo* es un objeto concreto. La poesía es lo esencialmente intraducible» (136), algo que, como acabamos de ver, también aplica al poeta puro Valéry; el *Polifemo* es «poesía pura, poesía no explicada» (180). Igualmente, al ocuparse de su «generación» en *Lenguaje y poesía*, arguye que aquella idea platónica de la poesía pura no admitía realización en cuerpo concreto: «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*» (Guillén 1969b, 407). Pero ya se ha visto hasta qué punto persigue una poesía pura, por mucho que no la quiera en extremo deshumanizada. Valéry es definido ahora solo como un modelo de ejemplar altura en el asunto y de rigor en el estilo, pero se le reprocha que no creyese nunca en la inspiración y que le gustase discurrir «con un placer un poco perverso» sobre la fabricación del poema; un concepto este que aparece sin embargo en la carta a Vela: «Pero cabe asimismo la fabricación –la creación– de un poema compuesto únicamente de elementos poéticos, en todo el rigor del análisis: poesía poética, poesía pura» (Guillén 1927a, 741; Lázaro Carreter 1990a, 185 y 1995, 175). Mucho tiempo después se preguntará por qué le produjo tanto desasosiego a Antonio Machado la poesía pura, «mero fantasma de los años 20» (Guillén 1980, 489). Valéry –sentencia nuestro poeta ya muy lejos de aquel contexto inicial– no creía en casi nada, solo en el intelecto y en la forma; desde luego, no creía en el asunto (Guillén 1971a, 493). No por casualidad recuerda la idea del poeta francés según la cual la forma no era para él sino el fondo y ve aquí una

definición de «la imposible poesía pura». Así, con respecto a *Le cimetière marin*, afirma: «Nada más lejano, en efecto, de aquella entelequia de la poesía pura» (493). Por lo demás, el personaje Monsieur Teste figuraba «una meta sobrehumana e inhumana», pero su inventor era distinto (497).

Se expresa de modo muy semejante a propósito de García Lorca: «En cuanto a la poesía pura... ¿Quién de nosotros habría osado sin rubor ridículo presumir de puro?» (Guillén 1954, 598); y de Salinas: «Nada más remoto de Salinas que la entelequia “poesía pura”» (Guillén 1969c, 564). Como pureza y deshumanización se solapan, también puede escribir al hablar de Salinas lo siguiente: «¿Cómo, a propósito de este arte, se habrá podido hablar de *deshumanización*?» (Guillén 1946, 474 y 1953, 538); «¿Tiene algo que ver todo esto con aquella “deshumanización” de que se hablaba entonces?» (Guillén 1967, 556); «¡Y pensar que, a fuerza de inteligencia, se llegaría a concebir la imposible “deshumanización del arte”!» (Guillén 1978a, 586). Sin dejar de remachar: «Aquel tan disparatado término de *deshumanización*, en absoluto inaplicable a cualquier estilo, es singularmente inadecuado a la poesía de esta generación de 1920» (Guillén 1946, 474). Pero es en el artículo que dedica a su «generación» donde nuestro autor arremete más claramente contra el concepto orteguiano. Poesía inhumana o sobrehumana quizás haya existido, argumenta, pero un poema «deshumano» constituye una imposibilidad física y metafísica, y la fórmula deshumanización del arte, «acuñada por nuestro gran pensador Ortega y Gasset», sonó equívoca: «Deshumanización es concepto inadmisibles, y los poetas de los años 20 podrían haberse querellado ante los Tribunales de Justicia a causa de los daños y perjuicios que el uso y el abuso de aquel novedoso vocablo les infirió como supuesta clave para interpretar aquella poesía. Clave o llave que no abría ninguna obra» (Guillén 1969b, 408). No convenció esta vez Ortega, añade, si bien recuerda la ayuda generosa que prestó a los jóvenes desde su *Revista de Occidente*, que formó con *La Nouvelle Revue Française* y *The Criterion* «la suma trinidad de revistas europeas»: «¡Y precisamente fue el gran Ortega quien forjó aquella palabra! No era justa ni referida a las construcciones abstractas del cubismo» (408). Sin embargo, sí que es particularmente justa en relación con el cubismo, que está en la base de la estética de la *Revista*, como he planteado, y por lo tanto en la base de la poesía pura y del gongorismo, como señala Dámaso Alonso en el prólogo a las *Soledades* (Rodríguez 2001, 245; García 2016, 221). Pero es que la misma poesía de *Cántico* y su incidencia en lo geométrico han sido oportunamente conectadas con el cubismo (Casalduero 1946, 32 y 1974, 14-15, 134-135; Blecua 1949, 303-304; Alonso 1975, 120; Cassou 1975, 238-239; Alvar 1976, 88; Siles 1993, 110).

Nuestro poeta no solo no tiene empacho durante los años 20 en llamar deshumanizado al arte novelístico de Paul Morand, sino que además lo sitúa en la misma línea de lo buscado por Apollinaire, Marx Jacob y Cocteau, es decir, por los cubistas (Guillén 1924b, 170-17), siendo uno de los primeros jóvenes que se hace eco del análisis orteguiano del arte nuevo (Soria Olmedo 1995, 271). Y en su tesis sobre Góngora se pregunta y se responde: «¿Actitud inhumana? Estrictamente, actitud de arquitecto» (Guillén 2002, 245). Superado aquel contexto inicial, instalado en la obligada rehumanización de la posguerra española y mundial, abjura del concepto de deshumanización: «Otra cosa habría sido hablar de antisentimentalismo, de antirrealismo» (Guillén 1969b, 408). No debe olvidarse aun así que Ortega, aparte de catalogar el arte nuevo como antirromántico, plantea que deshumanizar equivale a desrealizar. Ni deshumanización ni asepsia, un concepto este último que «vagaba en el aire más vago de entonces» pero pertenecía al «léxico superficial», servirían para entender los poemas de aquellos años (409). Pese a que hemos comprobado lo contrario, Guillén no deja de releerse desde su nueva poética rehumanizada: «Ningún poeta ha concebido, intuido, sentido por ruta consciente ni inconsciente semejante vocablo. Vocablo “deshumanización” que no corresponde ni a poema que se hace ni a poema por

hacer, ni a poética ni a creación de poesía. (...) No coincide “deshumanización” con la experiencia efectiva» (1978b, 516). No digo que el autor de *Cántico* escribiera o pretendiera escribir poemas efectivamente deshumanizados; planteo más bien que su poética pura tomó el concepto orteguiano, cuando menos, como un punto de referencia, y basta pensar en la carta a Vela.

La estética de la *Revista de Occidente* nutre y refuerza el formalismo y el antirrealismo de la poética pura guilleniana. Hablando de su «generación», reivindica el «arte de la poesía», que no equivalía a un «huero formalismo», sino a la «plenitud de una forma bien trabajada, cuidadosamente ajustada a su contenido» (Guillén 1969b, 405). No se buscaba una forma vacía, desde luego, pero sí más bien una forma que fuese el contenido del poema, una forma pura. Para nuestro poeta, pasado el tiempo, se trataba de una «forma encarnada», del espíritu encarnado en la forma: «Poesía como arte de la poesía: forma de una encarnación» (Guillén 1969b, 405; Dehennin 1995, 68). El formalismo hueco o casi hueco habría sido «un monstruo inventado por el lector incompetente o solo se aplica a escritores incompetentes» (Guillén 1969b, 408). A Góngora no sería posible acusarlo de formalismo, de retórica vacía: «Y archiprobado está que la forma gongorina corresponde a una plétora de contenido» (Guillén 1969a, 335). De Gabriel Miró había dicho que era «una sensibilidad extraordinaria que cristaliza en una extraordinaria Forma» (Guillén 1931, 252). La forma, añade a propósito de este mismo escritor, es algo más que revelación del contenido: «La forma descubre y rehace, crea. (...) Vida con espíritu más forma dentro de una sola unidad indivisible: ¿No será eso la poesía?» (Guillén 1969d, 381; Pozuelo Yvancos 1995, 201). La forma crea, rehace, reforma la realidad, según queda dicho más arriba.

Puede hablarse por lo tanto de una «ideología de la forma», clave para esta burguesía ilustrada y reformista empeñada en construir una cultura nacional (Rodríguez 2002, 531-544). Esta ideología no solo funciona en la poesía sino también en la prosa (García 2018, 172). Por eso Guillén llama a Miró poeta, admirable lírico que como Gómez de la Serna no escribe versos (Guillén 1970b, 502), y destaca que alcanza la «conciencia de las cosas» –de nuevo la fenomenología– con la palabra (Guillén 1969d, 382). No deja de apuntar con todo que Ortega, «insigne profesional de la filosofía, aficionado a la literatura», no llegó a comprender este lirismo y lo tachó de descriptivo (Guillén 1970b, 504). El argumento se repite en el poema que dedica a Miró en *Final*: «Más allá de costumbres coloquiales / Sin rigor de poema, porque es prosa, / Con móvil de lirismo / Es él quien tanto inventa» (Guillén 2008, 1413). A mayor abundancia, al abordar la «poética de la forma» en Salinas, su versificación libre, afirma que había que defenderse, no de la forma, un absurdo inconcebible para este poeta, pero «sí de su rigor implacable, impersonal, externo» (Guillén 1969c, 565). La forma, puede concluirse, no es un mero continente. Es una ideología y una ética (Soria Olmedo 1994, 336). El propio poeta comenta el soneto del tercer *Cántico* «Hacia el poema», en el que se lee el verso «La forma se me vuelve salvavidas»: «Sin forma estaríamos perdidos. Forma que quiere decir algo, no abstracta, sí figura viva» (Guillén 1979, 813; Dehennin 1995, 67). La forma como salvación (Alarcos Llorach 1995, 12-13). En el *Cántico* de 1936 leemos, por ejemplo: «(...) vaguedad / Resolviéndose en forma» (Guillén, 1970a, 81); «¡Frescor hacia forma!» (96); «¡Forma del mediodía, / Qué universal!» (116); «En torno, forma a forma, / Los objetos diarios / Aparecen» (120); «Yacente en el verano de la casa, / Una forma se alumbraba» (211).

Precisamente es esta ideología de la forma la que lleva a nuestro poeta a mostrar sus reservas hacia el surrealismo, en coincidencia con la estética de la *Revista de Occidente*, como hemos visto. El «arte de la poesía» está lejos de la «simple efusión, ni al modo del siglo pasado ni con violencia de informe chorro subconsciente» (Guillén 1969b, 405; Lázaro Carreter 1990a, 187). La ideología de la forma exige un arte consciente: «No hay charlatanería más vana que la del subconsciente abandonado a su trivialidad. En España

nunca se contentó nadie con el “documento” superrealista» (Guillén 1969b, 405). El surrealismo «no llegó a cuajar en capilla, y fue más bien una invitación a la libertad de las imaginaciones» (407). Lo reduce por lo tanto a un mero «estímulo» en el que la poética era quizá superior a la poesía (Guillén 1969e, 511). La literatura de los años 20, argumenta, ya era antirrealista y antisentimental: «Breton y sus amigos brindaron un modo de audacia en esa dirección. El caballo corría ya bien. Ellos lo dejaron correr sin bridas» (512). En España, concluye, nadie se atuvo a la ortodoxia ni practicó la escritura automática. El poema no solo viene dado por el «brote irracional»: «¿Y la luz de la conciencia poética?» (514). En 1936, cuando presenta a Éluard en el Ateneo de Sevilla, ya se define como «contemporáneo antípoda» del surrealismo y se muestra lejano de «ese caos originario y adrede informe, nunca sometido a la inteligencia y la voluntad» en el que sin embargo cristaliza la irresistible personalidad de este poeta (Guillén en Díaz de Castro 1999, 27-28). La voluntad racionalista de forma viva, espiritual, no abstracta ni externa, rechaza lo informe subconsciente.

DE POÉTICA GUILLENIANA (2): OBJETO REAL/OBJETO ESTÉTICO

Por lo que se refiere al antirrealismo, nuestro poeta precisa: «La realidad está representada, pero no descrita según un parecido inmediato. Realidad, no realismo» (Guillén 1969b, 405; Alarcos Llorach 1995, 15). A lo cual añade: «Superviviente a pesar de todo, la realidad no será reduplicada en copias sino recreada de manera libérrima. (...) Ciertos escritores quieren alzarse a una segunda realidad, independiente de la primera realidad común: autonomía de la imagen» (406). Recordemos que Ortega y Gasset (1993, 38) escruta en *La deshumanización del arte* el «suprarrealismo» –nada tiene que ver este concepto con el surrealismo– al que conduce la metáfora. La realidad es recreada por la mirada fenomenológica en arte, filosofía o política; es re-formada o simplemente se le da forma si no la tiene. A propósito de Salinas, escribe su íntimo amigo Guillén: «Se desea lo real, pero convertido en espíritu dentro de quien lo humaniza y poetiza» (Guillén 1953, 535); «La vista es la primera facultad de nuestro poeta. Se desea lo real. Y para convertirlo en espíritu, habrá que ahondar en la materia» (Guillén 1967, 555-556); «Perfección quiere decir espiritualización. Se desea lo real, pero convertido en espíritu dentro de quien lo humaniza, recreado» (Guillén 1971b, 567). Amigos de mirar, Salinas y Guillén recrean la realidad, la espiritualizan y *esencializan* de acuerdo con la fenomenología, le dan forma y su yo poético cobra existencia gracias a ella. Volvamos a *Cántico*: «La realidad me inventa, / Soy su leyenda. ¡Salve!» (Guillén 1970a, 81). Naturalmente, la realidad es la realidad de las cosas, de los objetos que se le manifiestan o aparecen al sujeto: «Un más allá de veras / Misterioso, realísimo» (82); «Oh realidad, por fin / Real, en aparición!» (122); «Apogeo de las cosas, / que circundan, esperan, insisten, persuaden» (205); «Nuestras almas invisibles / Conquistán su presencia entre las cosas» (208). Como explica el propio poeta, el yo está en diálogo con la realidad (Guillén 1961, 747 y 1965, 776), tiene «fe en la realidad» (1965, 777): «Realidad aquí y ahora» (1961, 752 y 1965, 778). Hasta concluir: «*Cántico* no propone sino la realidad tal cual es. No hay más cera que la real, la que arde» (1961, 757).

No en balde Salinas (2001a, 195) ve en el segundo *Cántico* una «poesía de realidad en las realidades». La realidad, las cosas están creadas, pero el poeta debe recrearlas, transmutar la realidad material en realidad poética. Por eso la poesía guilleniana, «siendo tan real, es a la par tan antirrealista» (196). Esta poesía, señala más tarde comentando el estudio de Casaldueño, no solo derrocha claridad espacial, «sentido del límite de las formas, percepción de los volúmenes, los perfiles, delimitación de las cosas», sino a la vez claridad

temporal porque «se da forma también al tiempo, perennidad al presente» (Salinas 2001b, 183). Dar forma: reparemos en la expresión utilizada por el poeta amigo. En efecto, en *Cántico*, que como su propio nombre indica constituye una «apoteosis de la realidad» (Marzal 2003, 120), se celebra una y otra vez el presente: «Y sobre los instantes / Que pasan de continuo, / Voy salvando el presente: / Eternidad en vilo» (Guillén 1970a, 80); «Y tanto se da el presente / Que el pie caminante siente / La integridad del planeta» (184); «¡Oh absoluto Presente!» (211). No se olvide que Salinas dedica un conjunto de conferencias a las relaciones entre el poeta y la realidad. La consagrada a Góngora subraya su «exaltación de la realidad» y de ella se hace eco Guillén (1969a, 331) para llamarlo «poeta de la realidad impersonal», dado que se vuelca al mundo exterior y nunca o casi nunca al íntimo. La realidad es aludida, pero con un lenguaje indirecto, a base de rodeos y metáforas, se va creando una «realidad segunda» mucho más hermosa (Guillén 1969a, 325 y 1970c, 460).

Por supuesto, ese mundo exterior o realidad impersonal está compuesta de cosas. En la poesía gongorina el objeto lo domina todo, afirma Guillén (1969a, 323); hay muchas más cosas, ideas de cosas, que ideas abstractas (1969a, 323; Pozuelo Yvancos 1994, 259-260 y 1995, 200). Ya en su tesis sobre Góngora defiende que esta poesía crea «paisajes de cosas, índices de consistencia y resistencia en el objeto que es siempre una poesía» (Guillén 2002, 46). La poesía gongorina es «poesía de las cosas» (229). Cosas en el colmo de su ser geométrico (46), «cosas en orden, sujeto con rigor a simetrías de arquitectura, encajadas en simetrías de lógica» (70). Gongorismo, cubismo y fenomenología, como puede verse, se dan la mano. El cordobés posee una «imaginación de objetos sólidos», piensa con audacia la «identidad del ser» (92). Pareciera que Guillén está hablando de la poética de *Cántico*. Ha de tenerse en cuenta la actualidad y la pertinencia ejemplar de Góngora para los jóvenes poetas como él (Claudio Guillén en Piedra y Bravo 2002, 17), que lo convierten en un poeta puro de acuerdo con sus intereses estéticos, un poeta de «cardinales proposiciones modernas» (Guillén 1927b, 186; Micó 2002, 13). Así, coincidiendo de nuevo con el Ortega de *La deshumanización*, proyecta sobre el autor del *Poli-femo* «lo flexible y lo inútil del juego, el sentido deportivo del arte» para acabar aproximándolo a Apollinaire y Max Jacob (Guillén 2002, 39-40). La gongorina es poesía «desembarazada de todo lo que no es ella misma» (84), poesía pura. Si es poesía de las cosas, ella misma es una cosa, un objeto concreto, como hemos visto que define el *Poli-femo*: «En general, el Góngora arquitecto se alía muy bien con el Góngora poeta: construcción y creación. ¿De qué? De un objeto» (Guillén 1969a, 315). Para el cordobés la poesía es un objeto de lenguaje, un lenguaje construido como un objeto enigmático, apartado de la lengua común (310-311). La idea de la construcción del objeto poético (puro) sitúa a Guillén en la línea del formalismo kantiano-fenomenológico (Rodríguez 2015, 293-194, 302-306). De hecho, «poesía» le parece un término indefinible y prefiere decir «poema», como «cuadro» o «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» (Guillén 1969f, 295).

En manos de Góngora la poesía es «suma encarnación» del lenguaje poético (Guillén 1969f, 295). Imágenes y metáforas son en este caso el lenguaje propio de la poesía, la materia poemática misma: «No creamos decorativos los elementos en realidad constructivos» (Guillén 1969a, 323 y 1970c, 459). Son constructivos porque mediante ellos el cordobés desrealiza, se alza a esa realidad segunda ya mencionada. Aquellos poetas, afirma Guillén refiriéndose a sus compañeros de grupo, «hablaban por imágenes. Y en este punto –la preponderancia metafórica– se reúnen todos los hilos» (1969b, 406). Recordemos la célebre definición orteguiana de la poesía como «álgebra superior de las metáforas» (Ortega y Gasset 1993, 36). Toda esta lógica antirrealista, esta antinomia entre realidad y arte que

está en la base de la poética orteguiana (Lázaro Carreter 1990b, 98), ya resalta en la tesis sobre Góngora: la circunstancia no suficientemente generalizada por la «hervorosa pululación de la imagen y de la metáfora» priva al verso de autonomía y Góngora entonces parece un periodista, es el Góngora menos gongorino, el peor Góngora (Guillén 2002, 31-34). Frente a esa poesía romántica, que linda con la crónica, la novela o la comedia (35-37), nada histórico sobrevive en la empresa creadora de los grandes poemas culteranos: «Verso a verso, se levantará una ficción. Ficción no se opone a verdad. Pero Ficción ni se opone ni no se opone a Historia; no dice relación con la Historia» (59). Más arriba se vio que algo semejante puntualiza Guillén sobre *Cántico*. No muy lejos de lo afirmado por Dámaso Alonso en el prólogo a las *Soledades*, sentencia que Góngora narra lo menos posible (159), que el asunto no existe: «No se cuenta con el interés novelesco. El *Polifemo* no es una narración de aventuras» (161). Pese a titularse *Fábula*, este poema se halla lejos del tono narrativo, «no pierde nunca, por flojedades anecdóticas, su vigor lírico» (235). La forma pura se impone al contenido.

Formalismo, antirrealismo y poder metafórico son todos vectores de una misma fuerza. La puesta en juego gongorina de un «sistema de metáforas» constituye un «notorio punto de contacto con la poesía de hoy» (Guillén 2002, 90). Por mediación de la metáfora nos salta a los ojos la imagen pura (117). El cordobés tiende al «monstruo metafórico» (156), a levantar «prodigiosas torres metafóricas» (180). Ya hemos visto que lo llama arquitecto (Pozuelo Yvancos 1994, 257 y 1995, 198). Ahora bien, se trata de una arquitectura constructiva, no decorativa, por lo que Góngora es lo contrario de Churriguera: «El propósito de abarrotar todo el espacio poético de imágenes y metáforas –componiendo una Poesía solo Poesía– opone en absoluto Góngora a Churriguera» (Guillén 2002, 239). Al formalismo depurador, al constructivismo arquitectónico y al metaforismo antirrealista se une la «objetivación de la poesía»: habla el poema, no el poeta, la intervención en primera persona está eludida (71). Esta poesía no tiene atadura alguna con la biografía del poeta: «No se olvide nunca este carácter profundamente clásico y antirromántico de estos grandes poemas gongorinos: el hombre Góngora está en absoluto ausente» (236). No se olvide a la vez que, a decir del Ortega de *La deshumanización del arte*, el poeta empieza donde el hombre acaba (Ortega y Gasset 1993, 35; Lázaro Carreter 1990b, 110). Todo glorifica en Góngora al objeto y del sujeto no conocemos sino lo que nos cuenta el objeto glorificado: poesía objetiva por su afición al orbe físico, a las cosas, y por la «ausencia del yo histórico», la exclusión del sujeto como asunto (Guillén 1969a, 325 y 1970c, 459).

Naturalmente, en estos juicios críticos sobre Góngora, como sobre otros poetas, hay una poética implícita (Lázaro Carreter 1990a, 183; Pozuelo Yvancos 1994, 255 y 1995, 196) que se corresponde con la de *Cántico*, donde el yo es una parte minúscula de un universo enorme: «Habrà siempre que evitar la hinchazón del yo. Lo que debe prevalecer es la inserción en ese universo» (Guillén 1979, 782). Sobre esta misma idea, ausencia del yo histórico, ya había incidido nuestro autor al reseñar la semblanza gongorina de Artigas: «Su poesía, sobre todo en sus piezas mayores, nada personal nos descubre. Si hay un polo antirromántico, en todos los sentidos lo ocupa Góngora más que ningún lírico» (Guillén 1929a, 186). A la vez, a partir de las cartas de Mallarmé había distinguido entre «la Obra, con mayúscula, y fuera del Arte, extramuros de la Obra, los documentos personales», lejos del romanticismo, que consideró como literatura lo que es aún solo vida y la literatura sobre todo en función de la vida (Guillén 1924c, 160). Ortega separa arte y vida en su diagnóstico del arte nuevo, que caracteriza como antirromántico, ya sabemos. Pero el esteticismo también confundió la vida y la obra: «La vida es un poema. ¡No!» (Guillén 1952, 522). El vallisoletano venía separando el hombre y la obra desde su tesina de 1917, un ensayo temprano que puede considerarse un *Contre Sainte-Beuve* (Sibbald 1990, 24) por su rechazo de la crítica biográfica. Esta no hace verdadera historia literaria porque no

estudia unos versos por ellos mismos (Guillén 1990, 47). Si quien lee unos versos se olvida de la obra en el punto de la «contemplación estética» y dirige su mirada a la persona del escritor, la actitud es «francamente viciosa» por preocuparse de «lo accidental del arte, con detrimento del arte mismo» (83). Tal planteamiento estético es netamente fenomenológico y coincide otra vez con los de Ortega.

La historia estrictamente literaria es aquella formada por el desenvolvimiento literario, de los «hechos puramente literarios», con exclusión de los «extraliterarios» que conforman la vida de un hombre (Guillén 1990, 84). En 1925, cuando aborda el concepto de Lengua y Literatura Españolas para su oposición a cátedra, nuestro poeta resulta algo menos taxativo: si un objeto artístico se explica como expresión de la vida y la cultura, esto será Historia, pero no del Arte; si se explica como algo que empieza y termina en sí mismo, se queda sin explicación: «La explicación suficiente ha de atender a la obra de arte como arte, dentro de una cultura y una vida: doble imperativo» (Guillén 2005, 298). Pero antes había sido inequívoco al defender una historia puramente literaria, el estudio de la «obra en sí» (Pozuelo Yvancos 1995, 211): «La gran riqueza biográfica es augurio de una extrema parvedad estética» (Guillén 1990, 86). El verdadero, el único valor estético rechaza toda explicación biográfica (97). En las historias de la literatura las anécdotas biográficas ocupan el espacio de los temas verdaderamente estéticos (99). El vallisoletano ilustra la semejanza entre el escritor y la obra con Valle-Inclán, cuya condición humilde difiere de la figura hondamente aristocrática del Marqués de Bradomín, con Baroja (el hombre supera a la obra) y Azorín (la obra es superior al hombre) (92). No por casualidad considera a Valle-Inclán el «poeta puro» del 98 por no haber escrito nada sobre el problema nacional, fastidioso para un joven poeta como él que, en la línea de Ortega, aspira a sentirse un europeo cualquiera (Guillén 1923b, 225; Silver 1978, 21; Havard 1983, 306; Pozuelo Yvancos 1995, 209). Como explicó más tarde, elogiaba así un autor que reaccionaba contra los del 98, «contra la concepción romántica de España: país anómalo –genialmente anómalo– al margen de la historia europea» (Guillén 1971c, 225). Por eso no tiene nada de extraño que la juventud siga al Valle «puro» y moderno ante la crisis de Azorín o Benavente (Guillén 1924d, 227). Si su famosa generación consiste en las incesantes vueltas «en torno al casticismo» y el alma española, ninguno se ha mantenido tan fiel como Azorín a ese primer empeño (Guillén 1929b, 245).

Al igual que Ortega revisa la política del 98 sobre España, Guillén ajusta cuentas con la poética de esos autores y deben tenerse en cuenta las implicaciones ideológicas que ello supone (europeización y superación del problema nacional). Así, a propósito de Solana, abomina del «iberismo de generación del 98: la raza, la decadencia, lo característico» (Guillén 1924e, 270). Manuel Machado, a su vez, ejerce de «poetizador de la decadencia española», de la crisis moral que sigue al 98 (Guillén 1922, 230). Su hermano Antonio procede en *Nuevas canciones* con un «desgaire de gran escritor antiguo», dado el desorden de la composición (Guillén 1924f, 236); una afirmación significativa en el poeta de *Cántico*, a quien la escritura de un solo libro le parece un proyecto demasiado ambicioso (Blecua 1993, 46), pero no deja de pensar en el Libro arquitectural y premeditado de Mallarmé y toma como ejemplos de organización de una obra poética *Las flores del mal* y *Hojas de hierba* (Sibbald 1990, 21; Soria Olmedo 1994, 337). Los sonetos de don Antonio muestran, sin embargo, que nunca como ahora se ha complacido tanto en las «formas rigurosas» (Guillén 1924g, 239). En Unamuno hay «un propósito de poesía antiestética y atécnica» frente al «culto de la obra perfecta» en Juan Ramón Jiménez (Guillén 1924h, 281-282), «entre los maestros mayores, el que más de cerca habla hoy a los nuevos poetas de las Españas» (Guillén 1924i, 265). Uno de esos nuevos, Diego, destaca por su eficacia probatoria, mientras que el costumbrismo impide a Basterra alcanzar la categoría de poesía pura (Guillén 1924j, 286-288). Precisamente por eso el primero excluirá al segundo en

su famosa antología de 1932 (García 2018, 146). Otro maestro es Gómez de la Serna, ejemplo de «literato puro», de «literato integral» en un ambiente literario como el español, dominado por el escritor intermitente, sin entusiasmo ni amor a la obra (Guillén 1924k, 272). Como señala Madariaga, el rasgo dominante del arte español consiste en no ser artístico sino vital (Guillén 1924l, 275).

La de un viejo modernista como Villaespesa le parece poesía biográfica: «Lo que se dice en *Vasos de arcilla* será muy sincero, muy vivido, muy entrañable. Pero no se trata de entrañas. Se trata de vasos de arcilla. Nos importa tan solo la calidad de la arcilla y la construcción del vaso» (Guillén 1924m, 241; Lázaro Carreter 1990a, 185; Soria Olmedo 1995, 269; Pozuelo Yvancos 1995, 212). Y es que, para la comprensión estética de la obra, es innecesario conocer al hombre. Como reacción contra la crítica biográfica, hay que ser «anonimista»: «Todas las obras, en cuanto a la valoración estética, son anónimas» (Guillén 1990, 107). La firma es «el plinto de la columna anecdótica» y bien pudiera suprimirse de la obra: «Lo que nos importa es la criatura, no su ascendencia» (Guillén 1921b, 50-51). La distinción obra/hombre solo es un desdoblamiento de la distinción arte/realidad. Objeto estético y objeto real se hallan separados por un «abismo enorme»: «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» (Guillén 1990, 101-102). No se trata solo de una influencia de Croce (Sibbald en Guillén 1990, 123; Pozuelo Yvancos 1995, 210; Soria Olmedo 1995, 275-276). No solo reluce aquí la estética fenomenológica a lo Ortega (Pozuelo Yvancos 1995, 216-217) sino también las coincidencias con el creacionismo de Huidobro y de Diego, que no por casualidad asoma en la carta a Vela sobre la poesía pura.

FINAL

Hasta aquí he intentado poner de relieve las correlaciones existentes entre la poética del autor del segundo *Cántico* y la estética de la *Revista de Occidente*, incluso la desarrollada más en concreto por su director y fundador, Ortega y Gasset, «nuestro sumo pensador» (Guillén 1954, 616). Pese a que estética y poéticamente se apunta hacia una línea pura, formalista, asentada en la autonomía del arte o el arte en sí, ideológica y políticamente esta línea participa de un proyecto constructivo, modernizador y europeizador, así como minoritario, propio de una burguesía ilustrada que pugna por su hegemonía a todos los niveles, con lo cual no prescinde del arte y de la literatura. Al referirse a su «generación» –y no debe olvidarse que el método generacional es implantado entre nosotros por el propio Ortega, si bien el vallisoletano no suscribe sin reservas el marbete «generación de 1927» (Guillén 1968a, 645; 1969b, 403; 1970b, 506; 1978b, 515)–, nuestro poeta repara en aquellos laboriosos artistas e intelectuales que trabajaban por la cultura española: «Cultura con sentido liberal» (Guillén 1969b, 409). Cultura liberal: precisamente por eso, como ahora sabemos por una carta a su hija Teresa, se indigna cuando en 1949 algún intelectual afecto al Régimen trata de convencerlo de que se quede en nuestro país, argumentándole que la actitud de Ortega, residente en Madrid, tiene más valor desde el punto de vista liberal que estar en Boston (Arbona Abascal 2022, 6). Sin duda asigna un sentido político al trabajo poético de sus compañeros de grupo: «Estos poetas, procedentes de una burguesía nada ociosa, si no actúan como militantes en política, no la desconocen, orientados hacia una futura España más abierta» (Guillén 1969b, 409). Del mismo modo, a propósito de Federico de Onís, escribe: «Sería preocupación –¡la reforma de España!– absorbía a todos aquellos intelectuales» (Guillén 1968b, 681). La primera reforma, añade, era la

cultura: «Cada uno debía comenzar asentando su propio saber» (681). Las páginas anteriores han procurado mostrar que el saber poético del autor de *Cántico* contribuyó de modo notable a aquella reforma cultural y lo hizo en buena parte *more orteguico*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alarcos Llorach, Emilio. 1995. «La forma como salvación en la poesía de Jorge Guillén». En *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, editado por Antonio Piedra y Javier Blasco, 11-23. Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Jorge Guillén.
- Alonso, Amado. 1975 [1929]. «Jorge Guillén, poeta esencial». En *Jorge Guillén*, editado por Biruté Ciplijauskaitė, 117-122. Madrid: Taurus.
- Alonso, Dámaso. 1952. «Los impulsos elementales en la poesía de Jorge Guillén». En *Poetas españoles contemporáneos*, 207-243. Madrid: Gredos.
- Alvar, Manuel. 1976. *Visión en claridad. Estudios sobre Cántico*. Madrid: Gredos.
- Aranguren, José Luis. 1974. «La poesía de Jorge Guillén ante la actual crisis de los valores». *Revista de Occidente* 130: 21-38.
- Arbona Abascal, Guadalupe. 2022. «Cartas a Teresa: el primer viaje de Jorge Guillén a España», *Ínsula* 910: 2-7.
- Barrero Pérez, Óscar. 2009. «Jorge Guillén (Poesía)». En *Diez bibliografías del 27*, coordinado por Gregorio Torres Nebrera, 245-288. Madrid: Ollero y Ramos.
- Bergamín, José. 1975 [1929]. «La poética de Jorge Guillén». En *Jorge Guillén*, editado por Biruté Ciplijauskaitė, 101-105. Madrid: Taurus.
- Blecua, José Manuel. 1949. «En torno a *Cántico*». En Ricardo Gullón y José Manuel Blecua. *La poesía de Jorge Guillén (Dos ensayos)*, 145-315. Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- Blecua, José Manuel. 1970. «Introducción». En Jorge Guillén. *Cántico (1936)*, 7-62. Barcelona: Labor.
- Blecua, José Manuel. 1993. «El poeta y el crítico: historia de una amistad». *Revista de Occidente* 144: 43-48.
- Casalduero, Joaquín. 1946. *Jorge Guillén. Cántico*. Santiago de Chile: Cruz del Sur.
- Casalduero, Joaquín. 1974. «*Cántico* de Jorge Guillén y «Aire nuestro». Madrid: Gredos.
- Cassou, Jean. 1975 [1953]. «La lírica ontológica de Jorge Guillén». En *Jorge Guillén*, editado por Biruté Ciplijauskaitė, 231-240. Madrid: Taurus.
- Chiarini, Giorgio. 1975 [1964]. «La crítica literaria de Jorge Guillén». En *Jorge Guillén*, editado por Biruté Ciplijauskaitė, 169-179. Madrid: Taurus.
- Dehennin, Elsa. 1995. «La poética de Jorge Guillén vista desde *El poeta ante su obra*». En *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, editado por Antonio Piedra y Javier Blasco, 67-79. Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Jorge Guillén.
- Díaz de Castro, Francisco J. 1999. «La prosa de Jorge Guillén». En Jorge Guillén. *Obra en prosa*, 11-31. Barcelona: Tusquets.
- Díaz de Castro, Francisco J. 2003. «Poesía y vida». En *Jorge Guillén*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 39-62. Valladolid: Universidad de Valladolid/Junta de Castilla y León.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. 1995. «Jorge Guillén y 1927». En *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, editado por Antonio Piedra y Javier Blasco, 105-118. Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Jorge Guillén.
- Eagleton, Terry. 2006. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Friedrich, Hugo. 1974. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- García de la Concha, Víctor. 1995. «El espacio imaginario castellano en la poesía de Jorge Guillén». En *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, editado por Antonio Piedra y Javier Blasco, 127-140. Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Jorge Guillén.
- García, Miguel Ángel. 2011. «Hacia una reconfiguración radical del canon? El 27 y la dialéctica de la vanguardia en España». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 36, 1: 55-80.
- García, Miguel Ángel. 2016. *Cartografías del compromiso. Vanguardia e ideología en los poetas del 27*. Barcelona: Calambur.
- García, Miguel Ángel. 2018. *Los compromisos de la joven literatura. Años 20 y 30 en España*. Barcelona: Anthropos.
- García, Miguel Ángel. 2020. «La historiografía generacional de Dámaso Alonso y el *tournant* de la joven literatura». *Ínsula* 887: 16-20.
- García Montero, Luis. 1995. «Participando en un congreso sobre Jorge Guillén». En *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, editado por Antonio Piedra y Javier Blasco, 313-319. Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Jorge Guillén.

- Gil de Biedma, Jaime. 1994 [1960]. «Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén». En *El pie de la letra*, 69-174. Barcelona: Crítica.
- González Muela, Joaquín. 1962. *La realidad y Jorge Guillén*. Madrid: Ínsula.
- Guillén, Jorge. 1921a. «Una jugada emocionante». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 48-49. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1921b. «El arte anónimo». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 50-51. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1922. «La retirada de Manuel Machado». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 230-232. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1923a. «Un caso escandaloso». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 152-153. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1923b. «Valle-Inclán y el 98». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 225. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1924a. «El segundo Juan Ramón». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 265-268. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1924b. «La novela de moda». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 169-171. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1924c. «Cartas de Mallarmé». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 160-162. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1924d. «Cara de plata». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 227-229. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1924e. «Madrid callejero». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 269-271. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1924f. «Nuevas canciones». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 234-236. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1924g. «Todavía». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 236-240. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1924h. «La poesía española en 1923». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 279-283. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1924i. «Juan Ramón Jiménez en antología». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 261-265. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1924j. «Poetas jóvenes». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 283-288. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1924k. «Otro Esquivel». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 271-273. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1924l. «Semblanzas». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 273-276. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1924m. «Zarzuela». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 240-243. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1927a. «Carta a Fernando Vela». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 741-742. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1927b. «Su originalidad». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 184-186. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1929a. «Estudios gongorinos». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 186-188. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1929b. «Azorín en francés». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 245-246. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1931. «Gabriel Miró». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 250-252. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1946. «Jardines españoles: Antonio Machado, Pedro Salinas, Dámaso Alonso y García Lorca». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 469-480. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1952. «Profesión y oficio». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 522-525. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1953. «Poesía de Pedro Salinas». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 534-543. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1954. «Federico en persona». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 591-624. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1961. «El argumento de la obra». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 747-773. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1965. «Prólogo a *Selección de poemas*». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 774-780. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1967. «Pedro Salinas». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 548-558. Barcelona: Tusquets.

- Guillén, Jorge. 1968a. «Prólogo a *Obra completa*, de Miguel Valdivieso». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 664-651. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1968b. «Federico de Onís». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 680-684. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1969a. «Lenguaje poético: Góngora». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 309-336. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1969b. «Lenguaje de poema: una generación». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 403-412. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1969c. «Prólogo a *Pedro Salinas: el diálogo creador*, de Alma de Zubizarreta». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 559-566. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1969d. «Lenguaje suficiente: Gabriel Miró». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 380-402. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1969e. «El estímulo superrealista». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 511-514. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1969f. «Palabras preliminares a *Lenguaje y poesía*». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 295. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1970a. *Cántico (1936)*. Editado por José Manuel Blecu. Barcelona: Labor.
- Guillén, Jorge. 1970b. «En torno a Gabriel Miró. Amistad y correspondencia». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 498-507. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1970c. «Prólogo a los *Sonetti funebri...* de Luis de Góngora». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 458-460. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1971a. «Valéry en el recuerdo». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 492-497. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1971b. «Prólogo a *Poesías completas*, de Pedro Salinas». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 567-584. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1971c. «Aclaración. Carta al profesor Rodolfo Cardona». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 225-227. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1978a. «Hace veinticinco años». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 585-590. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1978b. «Sobre amistad y poesía». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 515-521. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1979. «El poeta ante su obra». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 781-818. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1980. «Prólogo a *Antonio Machado. El hombre, el poeta, el pensador*, de Bernard Sesé». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 488-491. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1983a. *Aire-aura*, editado por Ángel Caffarena. Málaga: Publicaciones de la Librería Anticuaría El Guadalhorce.
- Guillén, Jorge. 1983b. «La fascinación de Ortega». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 709-710. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1986. «Prólogo a *Poesía*, de Manuel Altolaguirre». En Jorge Guillén. 1999. *Obra en prosa*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 630-635. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 1990. *El hombre y la obra*, editado por K. M. Sibbald. Valladolid: Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén/Diputación de Valladolid.
- Guillén, Jorge. 2002. *Notas para una edición comentada de Góngora*. Editado por Antonio Piedra y Juan Bravo; prólogo de José María Micó. Valladolid: Fundación Jorge Guillén/Universidad de Castilla-La Mancha.
- Guillén, Jorge. 2005. *Cienfuegos. Investigación original de la oposición a Cátedra de Lengua y Literatura Españolas y otros inéditos (1925-1939)*. Editado por Guillermo Carnero; prólogo de Claudio Guillén. Valladolid: Fundación Jorge Guillén /Universidad de Valladolid.
- Guillén, Jorge. 2008. *Aire nuestro: Homenaje. Y otros poemas. Final*. Editado por Óscar Barrero Pérez. Barcelona: Tusquets.
- Guillén, Jorge. 2010. *Cartas a Germaine (1919-1955)*. Editado por Margarita Ramírez; prólogo de Guillermo Carnero. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Gullón, Ricardo. 1949. «La poesía de Jorge Guillén». En Ricardo Gullón y José Manuel Blecu. *La poesía de Jorge Guillén (Dos ensayos)*, 15-140. Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- Havard, Robert. 1983. «Guillén, Salinas and Ortega: circumstance and perspective». *Bulletin of Hispanic Studies* LX, 4: 305-318.
- Hernández, Mario. 1993a. «Dámaso Alonso y Jorge Guillén: fragmentos de una correspondencia (1926-1981)». *Revista de Occidente* 144: 19-42.
- Hernández, Mario. 1993b. «Jorge Guillén (1893-1984)». *Revista de Occidente* 144: 7-11.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1990a [1988]. «Jorge Guillén. Años veinte (Sobre la formación de su poética)». En *De poética y poéticas*, 180-199. Madrid: Cátedra.

- Lázaro Carreter, Fernando. 1990b [1985]. «Ortega y Gasset. Esbozo de su poética». En *De poética y poéticas*, 95-111. Madrid: Cátedra.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1995. «Jorge Guillén: el fin de la poesía pura (De *Cántico* a *Clamor*)». En *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, editado por Antonio Piedra y Javier Blasco, 161-177. Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Jorge Guillén.
- López Campillo, Evelyne. 1972. *La Revista de Occidente y la formación de minorías*. Madrid: Taurus.
- Marichal, Juan. 1975 [1969]. «Historia y poesía en Jorge Guillén». En *Jorge Guillén*, editado por Biruté Ciplijauskaitė, 23-29. Madrid: Taurus.
- Marichal, Juan. 1984. «La singularidad estilística de Ortega». En *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, 168-177. Madrid: Alianza.
- Marichal, Juan. 1993. «¡Aristotélico siempre!». *Revista de Occidente* 144: 57-60.
- Marzal, Carlos. 2003. «El “caso” *Cántico* y el imperio de lo real». En *Jorge Guillén*, editado por Francisco J. Díaz de Castro, 108-125. Valladolid: Universidad /Junta de Castilla y León.
- Micó, José María. 2002. «El Góngora de Jorge Guillén». En *Jorge Guillén. Notas para una edición comentada de Góngora*, editado por Antonio Piedra y Juan Bravo, 7-13. Valladolid: Fundación Jorge Guillén/Universidad de Castilla-La Mancha.
- Ortega y Gasset, José. 1993. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza.
- Piedra, Antonio y Juan Bravo. 2002. «Acotaciones a la presente edición». En *Jorge Guillén. Notas para una edición comentada de Góngora*, 15-18. Valladolid: Fundación Jorge Guillén/Universidad de Castilla-La Mancha.
- Pozuelo Yvancos, José María. 1994. «Poesía y crítica de Jorge Guillén». En *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, editado por Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, 253-269. Murcia: CajaMurcia.
- Pozuelo Yvancos, José María. 1995. «La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén». En *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, editado por Antonio Piedra y Javier Blasco, 195-219. Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Jorge Guillén.
- Rodríguez, Juan Carlos. 2001. «El mito de la poesía de vanguardia: el 27. Poesía de la miseria, miseria de la poesía». En *La norma literaria*. 241-279. Madrid: Debate.
- Rodríguez, Juan Carlos. 2002. «Dos reflexiones sobre el 27 y la construcción de una cultura nacional». En *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, 531-567. Granada: Comares.
- Rodríguez, Juan Carlos. 2015. *Para una teoría de la literatura (40 años de historia)*. Madrid: Marcial Pons.
- Salinas, Pedro. 2001a [1935]. «El *Cántico* de Jorge Guillén». En *Literatura española siglo XX*, 190-196. Madrid: Alianza.
- Salinas, Pedro. 2001b [1947]. «Un poeta y un crítico (*Cántico*, de Guillén, por Casaldueiro)». En *Literatura española siglo XX*, 176-189. Madrid: Alianza.
- Salinas, Pedro y Jorge Guillén. 1992. *Correspondencia (1923-1951)*. Editado por Andrés Soria Olmedo. Barcelona: Tusquets.
- Sibbald, Kathleen M. 1990. «Prólogo». En *Jorge Guillén. El hombre y la obra*, 11-27. Valladolid: Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén/Diputación de Valladolid.
- Sibbald, Kathleen M. 1995. «Desde París: crónicas y ocio». En *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, editado por Antonio Piedra y Javier Blasco, 245-255. Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Jorge Guillén.
- Siles, Jaime. 1993. «Olvidos sobre *Cántico*». *Revista de Occidente* 144: 110-112.
- Silver, Philip. 1971. «La estética de Ortega y la generación de 1927». *Nueva Revista de Filología Hispánica* XX: 361-380.
- Silver, Philip. 1978. «Jorge Guillén, “amigo de mirar”». En *Jorge Guillén. Mientras el aire es nuestro. Antología*, 15-43. Madrid: Cátedra.
- Soria Olmedo, Andrés. 1988. *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid: Istmo.
- Soria Olmedo, Andrés. 1992. «Dos voces a nivel». En *Pedro Salinas y Jorge Guillén. Correspondencia (1923-1951)*, 9-34. Barcelona: Tusquets.
- Soria Olmedo, Andrés. 1994. «“Con aire blanco en torno”: glosas a los epígrafes iniciales de *Aire nuestro*». En *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, editado por Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, 331-339. Murcia: CajaMurcia.
- Soria Olmedo, Andrés. 1995. «Jorge Guillén y la “joven literatura”». En *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, editado por Antonio Piedra y Javier Blasco, 257-278. Valladolid: Universidad de Valladolid/Fundación Jorge Guillén.
- Soria Olmedo, Andrés, ed. 2007. *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid: Visor.
- Torres Nebrera, Gregorio. 2009. «Jorge Guillén (Prosa)». En *Diez bibliografías del 27*, coordinado por Gregorio Torres Nebrera, 289-299. Madrid: Ollero y Ramos.
- Zimmermann, Marie-Claire. 1995. «El hombre y las cosas en la obra de Jorge Guillén». En *Homenaje a Jorge Guillén. Actes du Colloque Premier Centenaire de Jorge Guillén*, 99-115. París: Office Culturel de l’Ambassade d’Espagne.