por históricas, eran relativas -"en cada edad quiere el hombre cosas distintas" (p. 133). Y proponía como principal criterio de valoración la "creación": "lo importante en arte es la creación" (p. 135). El "valor de lo personal", la "espontaneidad" son, de repente, invocados como elementos de valoración estética sin que uno acierte muy bien a explicarse cómo es posible que lo que la norma escorialista consideraba peligrosa subjetividad -y que el mismo Aguado reprobaba en la poesía, por otro lado ejemplar, de Rilke- aparezca ahora elevado a la categoría de norma estética. Sin duda, es preciso determinar con precisión los límites de esta actitud reivindicativa de lo personal y lo espontáneo en arte que mantiene Aguado.

Ello puede hacerse fácilmente atendiendo a los aspectos de la poesía de Aron Cotrus que son más valorados por el crítico. Lo que en primer lugar se subraya como característica digna de estimación de la misma es, precisamente, la distancia que la separa de las obras que, en el siglo pasado, fueron ejemplo de actitudes subjetivistas -no realistas-, como puede ser la de Baudelaire, "inspirada en la fluencia de impresiones y estados fugitivos de conciencia". Muy al contrario, la poesía de Cotrus estaría inspirada "en ese enjambre de anhelos que nos ha creado el mundo en torno" (p. 135) o, dicho de otro modo:

> Si la poesía que nos ha dejado el siglo XIX la

consideramos como un pertinaz ensimismamiento que no se mitiga aun expresándose en las más opuestas formas, la poesía de Cotrus, que es la poesía que nos piden nuestros nervios, es todo lo contrario de un ensimismamiento...(El subrayado es nuestro) (p. 136).

Así pues, no hay pretensión de alterar o deformar la realidad de acuerdo a las impresionès que la misma produce en la conciencia del autor, sino que, por contra, prima la función referencial del lenguaje por la que el poeta "nos revela el mundo (...) por la fuerza de las cosas que va nombrando" (p. 136). Valor comunicativo del arte, realismo, referencialidad o como quiera llamarse, lo cierto es que Aguado no discrepa de la exigencia básica del proyecto rehumanizador que consiste en devolverle contenidos objetivos, o mejor reconocibles, a las manifestaciones artísticas.

Por otro lado, parece también claro que Aguado valora extremadamente el carácter del contenido revelado por el arte de Cotrus, contenido tradicional -"se teje sobre ideas tópicas", "No hay jamás la pretensión de decirnos nada nuevo sobre las cosas ni sobre el alma humana en la poesía de Cotrus"- y, naturalmente, religioso o mistericso: "La poesía de Cotrus brota de la fe y es un intento de obrar sobre un mundo que aparece lleno de poderes misteriosos y de llamadas a los más íntimos afanes humanos". (p. 137). Sentido

de realidad y sentido del misterio, así como la sencillez -Cotrus es poeta "de pocos recursos expresivos" (p. 137)- son, pues, los elementos más valorados por Aguado de la obra juzgada. Y habría que preguntarse entonces qué hay en ella de personal, de espontáneo, en dónde reside el valor "creativo" de esta obra poética, y por tanto el elemento que, a juicio de Aguado, debía sustituir al criterio de la obediencia a las formas clásicas a la hora de valorar una obra poética.

Obviamente, se trataba de una cuestión formal. Lo primero que atraía a Emiliano Aguado de la poesía de Cotrus, según confesaba, era "su profundo sentido de las demandas líricas de nuestro tiempo", sentido que le llevaba a contener esas ideas tópicas y religiosas acerca de la realidad en formas característicamente románticas:

> La poesía de Cotrus mana apasionada y turbulenta, como toda creación honda del hombre contemporáneo, pero no canta más que un enjambre de presentimientos, esperanzas, temores y deliquios que buscan formas lejanas y vagas de expresión -el pasado remoto, la tierra, el coraje, los celos, el mar, un impreciso afán de poderío, etc. (p. 135).

Observése: formas lejanas y vagas de expresión -como las

"brumas" de Rilke contra las que, a no tardar mucho, se agruparían los poetas de Garcilaso reivindicando el modelo clasicista-[21] manando apasionadamente como en cualquier otra obra poética contemporánea -i.e., moderna- pero transmitiendo el espíritu más tradicional y católico posible. Este era el sentido de la propuesta de Aguado, para quien la equivalencia que establecían los poetas falangistas entre espíritu tradicional y formas clásicas era un grave error. Si lo importante era el espíritu de la poesía -su sentido- era obvio que Cotrus, a pesar de no usar sonetos, estaba mucho más cerca de la ortodoxia que Baudelaire, a pesar de que éste sí los usaba:

> ni la poesía que se teje con meros estados de conciencia (i.e., la de Baudelaire. S.W.) es necesariamente anárquica frente a cualquier norma establecida, ni la poesía de aliento cósmico presupone moldes fijos de expresión (p. 135).

Ello no suponía que Aguado rechazase por completo la utilización de formas clásicas, sino que les exigía que, como la poesía de Cotrus, estuviesen llenas de "aliento cósmico":

> Si lo importante en arte es la creación, y el valor de las formas en que se vierte depende también del vigor con que las anime, se puede compren

> der la pervivencia de formas viejas, como el soneto, por ejemplo...(p. 135).

Pero no parece que Aguado creyera que fuera éste el caso de los poetas españoles coetáneos, como se desprende de las siguientes palabras, que anticipan el que iba a convertirse en el principal reproche dirigido posteriormente a los poetas clasicistas:

> llamamos poetas, con demasiada benevolencia, a hombres que no son más que buenos componedores de versos. La pregunta es ésta: ¿Qué dimensión del mundo o qué rincón del alma humana nos ha revelado este poeta? (p. 137).

En cualquier caso, era evidente que Aguado prefería que fueran formas característicamente románticas y no clásicas las que contuviesen el espíritu católico de la España franquista, pues ésas eran, en su opinión, "las demandas líricas de nuestro tiempo". Y es que lo que esas formas lejanas y vagas de expresión de que usaba Cotrus producían en el receptor de la poesía era un efecto de espontaneidad y libertad que no estaría en absoluto de más en el momento ya cercano en que, a decir de algunos historiadores, el régimen de Franco enpezara a querer "mejorar su fachada".[22] Si se analiza bien, las propuestas de Emiliano Aguado -en su doble aspecto de eliminación del "entusiasmo"

y del clasicismo formal- iban en el sentido de normalizar es decir, de quitar carácter de excepcionalidad a las apariencias culturales del franquismo. Los elementos que se rechazan de entre los componentes de la estética hasta entonces normativa son los que, en una concepción empirista del fenómeno literario, se considerarían elementos visibles o materiales del texto: el tono y la métrica. En ellos se materializaba, cobraba presencia la anormalidad fascista. Lo que proponía Aguado era dotar al discurso poético español de una apariencia de modernidad, siempre por supuesto sin llegar a los extremos anárquicos de un Baudelaire pero sí potenciando un tipo de poesía sentimental o, mejor, compuesta con los recursos propios de la poesía sentimental -tono lírico, formas vagas-, por la que los pocos y sólidos sentimientos colectivos de la España del nacionalcatolicismo pareciesen al lector el fruto espontáneo de una experiencia libre e individual o, como Rosales hubiera dicho, el fruto de la "convicción". De ahí que, en la poesía de Cotrus, en la que -recuérdese- se manejan unas cuantas ideas tópicas sobre el mundo y el alma humana, no se valoren tanto los sentimientos expresados -pocos- cuanto su calidad -hondura- espiritual y sobre todo su forma -sentimental- de expresarse. La "creación" que se exigía al arte consistía en la manera -intimista- de expresar el contenido:

> los sentimientos que entran en juego son pocos,

pero son hondos y están expresados con esa apasionada insistencia que nos pide el arte cuando se apodera del alma, de suerte que la creación se hace manera íntima de vivir (p. 137).

Los argumentos que ofrecía Aguado para legitimar el uso de formas poéticas ajenas a las estrofas clásicas debieron de parecer muy convincentes sobre todo a partir del momento -fines de 1.942- en que el cambio de dirección de la II Guerra Mundial estimuló aún más esa renovación de la fachada del régimen, lo que explica, sin duda, que los recalcitrantes clasicistas de estos primeros años aparecieran después propugnando la "libertad romántica" contra los cánones rígidos y las formas cerradas, al mismo tiempo que seguían aludiendo al "dolor" y al "misterio", al "realismo" y la "sencillez" que debían exigirse al arte eterno. Pero todavía es muy pronto para hablar de esto.

IV.4. Desarrollo de las polémicas

En efecto, octubre de 1.941 era fecha demasiado temprana y las propuestas de Emiliano Aguado no fueron recibidas con unánime beneplácito. Por el contrario, gozaron de desigual acogida por parte de los colaboradores de Escorial quienes empezaron a hacer patentes las diferencias de criterio que los separaban estando, no obstante, de acuerdo en

lo esencial, es decir, en el espíritu. Las diferencias se manifestaban incluso en los editoriales que, en justa lógica, deberían haber matizado y fijado la posición oficial de la revista pero que mostraban, en cambio, signos inequívocos de la existencia de dos corrientes dentro de la oficialidad.

En agosto de 1.941 un editorial titulado "Hablando de literatura", obra de Luis Rosales,[23] asentía en gran parte a las propuestas de Aguado. El que era entonces, junto con Antonio Marichalar, secretario de la revista se pronunciaba decididamente ya por la separación de funciones de política y literatura y solicitaba -después de valorar negativamente, como Aguado, la producción poética coetánea en España-[24] una "buena literatura" que excluyese el "entusiasmo" -valorado, como hacía Aguado, en cuanto exigencia vital- como exigencia literaria:

> Una buena literatura, sobre todo de entretenimiento, porque para elevarnos y entusiasmarnos en unidad espiritual de destino histórico, ya poseemos una magnífica, aunque extraliteraria, poesía de la acción (p. 172).

La posición de Rosales en lo que concernía al clasicismo formal era, en cambio, más ambigua. Téngase en cuenta que sería dos meses más tarde cuando Aguado formulara su pro

puesta de libertad formal y, no obstante, Rosales ya dejaba traslucir una posición respecto al tema -por otra parte ya contenida en su ensayo "La figuración y la voluntad de morir en la poesía española" que databa de 1.936- bastante próxima a la de Aguado. Aun cuando seguía presentando a los clásicos como autores modélicos en los que había que inspirarse, lo hacía en base al "sentido" y no a la forma de su obra. Lo que Rosales demandaba de los poetas españoles contemporáneos era "una intuición poética radical del hombre y de las cosas, como aquella de nuestros clásicos siglos XVI y XVII" (p. 173), situando la ejemplaridad, pues, en el "espíritu" y no en la forma. De ahí que, acto seguido, Rosales matizara su demanda:

> Tampoco es ésta una apelación al pasado glorioso. Por lo menos, no quisiera serlo...Pero da la casualidad de que nuestros clásicos son el mejor ejemplo vivo, digno, no de imitar, sino de ser tenido en cuenta, por la única revolución que es posible ya hacer en literatura: la de convertirla a la idea de la unidad espiritual del hombre (Los subrayados son nuestros) (p. 172).

Téngase en cuenta que un número antes Rosales había comenzado a publicar en Escorial capítulos de El contenido del corazón, prosa poética que sería el germen de la casa encen-

dida[25] y, por tanto, el estreno del Luis Rosales en verso libre y ancho que todos conocemos. Así que, aunque éste no fuera tan explícito como Aguado y optase por seguir declarando a los clásicos como modelo poético, era obvio que sus criterios de valoración de la obra poética iban por derroteros distintos a los del clasicismo formal. Resulta, además, bastante significativo que Rosales excluyese de la nómina de enemigos estéticos al subjetivismo romántico, señalándole ya sólo dos a la estética que propugna: "el influjo racionalista del siglo XVIII"[26] y el esteticismo o ensimismamiento del arte, propio, aunque no se diga, del siglo XX.[27] Quedaba en medio, sin mencionar, el siglo XIX y el término que habitualmente había servido para designarlo en el seno del sistema de pensamiento estético que estamos estudiando: romanticismo. Y, además, Luis Rosales terminaba su reflexión sobre la literatura con una tajante afirmación que parecía conceder al lenguaje sentimental -del corazón- lo que hasta entonces se le había negado: "Hay que tener la convicción de que el corazón es, en definitiva, el que salva al hombre. "(p. 173). Al igual que en Aguado, se trata no obstante de un corazón perfectamente sincronizado en su ritmo vital con el Corazón del Universo, capaz de sentir "aquel olor dulcísimo de sí mismo que Dios mezcló en todas sus obras, en todas sus criaturas". (p. 174), e incapaz, por tanto, de sentir algo opuesto a la unidad del espíritu nacional.

Pero si la posición de Luis Rosales puede considerarse muy próxima a la de Emiliano Aguado, no ocurre igual con un editorial que se publicaba en el número de noviembre, un mes después de que éste hubiese aprovechado su comentario sobre la obra de Aron Cotrus para proponer unos nuevos criterios de valoración estética que remitían al romanticismo. El editorial, bajo el elocuente título de "El ímpetu y la letra",[28] abordaba directamente el tema del "entusiasmo" en la literatura y la polémica en que el mismo estaba envuelto hacía unos meses: "Vieja y decantada pugna ésta -comenzaba sentencioso el editorialista- de las armas y las letras, del cálamo y la espada, del ímpetu y la palabra" (p. 159). El editorial parece decantarse hacia la posición representada en la renovada pugna por López Ibor, como lo indica su total oposición al tipo de intelectual "espectador" que Aguado había defendido y que se rechaza en términos muy parecidos a los que servían a Giménez Caballero para desprestigiar el concepto del desinterés estético, términos que aluden al origen "idealista" -i.e., Kantiano, moderno, romántico, etc.- del mismo:

> Las consecuencias epigonales del idealismo -el Krausismo, por ejemplo- han producido ese tipo antropológico del intelectual exangüe y sonriente, vegetariano y aséptico, incapaz de cólera, de entusiasmo y, a la postre, de ímpetu creador (p. 161).

El autor del editorial debía de ser Ridruejo o, menos probablemente, Laín Entralgo. Quien fuese hablaba en nombre de la línea "dura" de la Falange y, en esta línea, utilizaba todo el entusiasmo combativo de que era capaz para cuestionar ese nuevo espíritu moderado y esencialmente católico que Arrese y hombres como Aguado y Rosales estaban propugnando como el más conveniente para ese momento de la historia de España. Y no es que se cuestionase que la Falange fuera católica sino que el catolicismo fuese lo que ahora se decía y no esa lucha, ese combate eterno entre las divinidades del bien y del mal que había dicho Giménez Caballero. Por eso, paradójicamente, el editorialista contraatacaba citando los propios Evangelios:

> Estos hombres, que quisieran ser hipercristianos, olvidan entre otras cosas, aquello que el Cristo dijo a los suyos en la más alta noche de todos los tiempos: "El que no tiene espada, venda su túnica y cómprela" (Luc., XXII, 36). Estos fariseos de la apatía, en el sentido estoico, desconocen la recia vida instintiva de Galileo; las ambiciones políticas de Platón (...). Es probable incluso que sin pasión y sin entusiasmo -desordenados, a veces- no sea posible la genialidad fecunda en la obra de la inteligencia. Los griegos, menos "intelectuales" de lo que la gente cree, nos enseñaron que la primera condición de la mente pen

sadora es una filia; y San Pablo, por su parte, dijo a todos: "Airaos, pero sin pecar" (EF., IV, 26). Sabía bien que la ira, la pasión, son necesarias en la vida del hombre (p. 161).

Obsérvese cuánta profusión de citas y ejemplos de la antigüedad cristiana y clásica sólo para negar la que era principal tesis de Emiliano Aguado: la incompatibilidad entre la buena literatura, literatura de alto valor espiritual, y la combatividad política o los intereses mundanos y temporales. Ahí está Platón -por fin bien concebido como intelectual "responsable"-[29] con sus "ambiciones políticas" para demostrar que la obra de la inteligencia no es incompatible en absoluto con esos intereses temporales, y ahí también Cristo y San Pablo defendiendo la necesidad de combatir y airarse en nombre de la verdad. Todo ello permite al autor referirse a Aguado, sin nombrarlo por supuesto, como "hipercristiano" o como "fariseo de la apatía". Su inclinación, pues, por el "ímpetu" en el conflicto que lo enfrentaba a la "letra" en ese momento, es indudable. La única forma de ímpetu con la que el autor muestra absoluto desacuerdo es con la del "ímpetu sin letra" pero éste, que se refiere al ímpetu de "la horda armada y sedienta de dominio (...) que arriaba las calles españolas el 1 de Mayo de 1.936", no era obviamente nada que concerniera a López Ibor.

No es casual, dada esta inclinación, que a diferencia de lo que veíamos en el otro editorial de agosto -el que atribuíamos a Luis Rosales-, el autor hable aquí del "servicio" que debe prestar el intelectual a España ni que este servicio sea remitido una vez más a la Patria en lugar de exclusivamente al catolicismo -"servicio a la historia, servicio a lo eterno; esto es, a la Patria y a Dios"- en directa alusión a la diferenciación establecida por Agua do entre valores temporales -tales como los políticos- y valores eternos o católicos. El autor se resistía a abando nar la concepción gremial del arte y del artista que Gimé nez Caballero había elaborado y a relegar de nuevo al intelectual a funciones secundarias respecto a lo social. Re cordaba al Estado la obligación que tenía -de acuerdo con los principios de los que había nacido- a premiar el "disciplinado servicio" del hombre de letras con toda justicia:

> quien sirve a la Patria y al Estado es justo que de ellos reciba pan e ilusión, el orgullo de la empresa a que sirve y el sustento necesario para que la entrega tenga eficacia y decoro, y a ello debe proveer el político (p. 164).

Y, no obstante la fijación del editorialista en los principios de la teoría fascista del arte, es posible detectar en este mismo editorial ciertos signos de vacilación y replanteamiento relacionadas con aquélla. Esto es, si el

autor no puede cuestionarse el hecho de que el arte deba servir al Estado y de que deba hacerlo con pluma apasionada, dejando traslucir su actitud de servicio, sin embargo sí es capaz de plantearse -desde luego con mucha menos decisión que Rosales- algunos problemas respecto a la forma en que ese servicio debe prestarse, sobre todo en lo relativo al tradicionalismo formal. Formulados como preguntas: "¿Cómo sirve la inteligencia al destino patrio?" o "¿En qué consiste real y justamente la tradición cultural, en qué la renovación y la revolución culturales?", el editorial opta por no definirse sugiriendo quizás lo secundario de todas estas cuestiones en relación con la esencial del "servicio":

> He aquí -dice tras formularlas- un arriscado y áspero puerto como panorama inmediato de nuestra meditación apasionada. Pero la tentativa de escalarle (sic) debe quedar para ulterior ocasión. (...)
>
> (...) Cualquiera que sea la dificultad del camino y el recelo social o político del ímpetu, nuestra misión es clara: servir con pluma e inteligencia apasionadas a esta España de nuestro cuerpo y de nuestro espíritu...(p. 165).

Para hacer mayor la confusión, en este mismo número de noviembre de 1.941 en que se solicitaba tan enérgicamente

que el intelectual sirviese con pasión e ímpetu no sólo al espíritu -catolicismo- sino al cuerpo -franquismo- de la nación, aparecía publicado también ese artículo de Nicolás González Ruiz, a que nos referíamos en el capítulo anterior, cuya posición en los conflictos que estamos analizando era tan heterodoxa respecto al contenido del editorial que, según se vio, fue preciso completarlo con una inhabitual "Nota de la redacción" en la que Escorial expuso su modelo crítico.[30] Al igual que Aguado, González Ruiz era persona perfectamente inserta en el sistema: antiguo colaborador de Acción Española, autor del libro José Antonio: su ideario,[31] publica el único texto de teoria crítica explícita que puede localizarse en las páginas de Escorial en este período de dos años que estamos analizando. Se titulaba "Función social de la crítica" y hay que advertir que su objeto de reflexión no era un tipo de crítica académica o universitaria sino un tipo de crítica periodística del estilo de la que se publicaba en la misma Escorial.[32]

El texto se articulaba, como no podía ser menos, en torno a los dos temas polémicos -entusiasmo y tradicionalismo formal- con especial hincapié, no obstante, en el primero. Y su propuesta, como la de Aguado para el arte, era devolver a la labor crítica la apariencia de normalidad -de modernidad- que las excepcionales circunstancias de los últimos años habían hecho imposible. En este sentido, era el

entusiasmo el primer obstáculo que derribar; de ahí que González Ruiz proteste del "tono inadecuado y sorprendente" que usaba la última crítica española, refiriéndose a la desmesura lingüística y paralingüística con que los críticos españoles del momento defendían o condenaban las obras literarias, al "desgarro" con que, a su juicio, se estaban alejando de lo que él consideraba "los grados superiores de cultura y sociabilidad" (pp. 277-79). Para este crítico, el sentido y conveniencia del "nuevo período" de la vida española no estaría en destruir todo el pasado inmediato y volver a un pasado remoto que hubiera que imponer a fuerza de voluntarismo -mucha voluntad hubiera sido necesaria para restaurar la ideología de los Siglos de Oro en la España protoindustrial de 1.941- sino sólo en "la corrección de los frutos torcidos y enfermos de aquel liberalismo", refiriendose al "liberalismo del siglo XIX" (p. 275). Así pues, considerando que las "formas exteriores" de ese siglo XIX, producto de "varios siglos de educación social", eran uno de esos frutos positivos, González Ruiz demanda de la crítica española que suprima el "léxico violento y agresivo" así como su opuesto, el "personalmente confianzudo y afectuoso" en que se manifestaba esa incivilizada ausencia de recato social, y que utilice un "estilo impersonal en extremo" dirigiéndose "fría y cortésmente al público" (pp. 277-79). Toda una lección de buenas formas, de decoro, a la que, como ya sabemos, el grupo redactor de Escorial dio una respuesta

oficial pidiendo de la crítica "manera caliente y amorosa, no 'fría y cortés'" (p. 284).

Pero el modelo crítico que proponía González Ruiz no se diferenciaba del escorialista exclusivamente en virtud del tono moderado que el crítico debía utilizar ni en virtud de la sustitución del estilo combativo por las "armas de la templanza y la tenacidad" (p. 279), con que, a su juicio, debía el crítico realizar su labor. Se diferenciaba también en virtud de la propia concepción de esa labor. Esto es, la normalización del discurso crítico que González Ruiz propugna alcanza también a los dos componentes del mismo -valoración e interpretación- que, concebidos aquí también como las dos tareas de la crítica literaria, no se definen, sin embargo, de la misma manera. Respecto a la interpretación, González Ruiz rectifica el concepto del "servicio" que debía realizar la crítica a fin de ampliar el de la labor interpretativa que se le había encomendado e incrementar su poder de actuación, haciendo que de mera reproductora de reglas establecidas previamente se convirtiera ella en establecedora de las mismas. Consciente de que la crítica debía "servir" y de que ese servicio estaba muy relacionado con las necesidades históricas de ese nuevo período de la vida española, sugería sin embargo la conveniencia de que fuera el crítico mismo el que -garantizada su adhesión a la unidad de los valores- decidiese cuál era la

mejor forma de servirla y, por tanto, el que estableciese las normas previas:

> se debe poner de manifiesto, más que nunca, la augusta función social de la crítica. La crítica digna de este nombre ha sido siempre un servicio a un ideal superior. Un servicio efectuado a la vez, y con análogos objetivos, en todos los frentes. La crítica es un movimiento y hay una unidad compacta en el fondo de su multiplicidad. El crítico literario que vive su hora y está fundido con esa unidad profunda se traza las normas previas de un programa social acorde con las necesidades del momento (El subrayado es nuestro) (p. 279).

Ello suponía que el crítico podía, como de hecho hacía el propio González Ruiz en este texto, rebelarse contra "lo inflexible de las viejas impávidas fórmulas" (p. 281) y proponer o crear -con todo lo que este verbo suponía de rebelión romántica contra las autoridades- otros criterios de valoración de la obra:

> La función social del crítico exige (...) con las armas de la templanza y la tenacidad, del respeto que se debe a sí mismo y que debe al público, ir creando con suavidad algunas nociones fundamenta

les sobre las que puedan asentarse en común su juicio y el del lector (pp. 279-80).

Y suponía, por consiguiente, que también variaba el concepto de la labor valorativa de la crítica. Esta no dependía ya de la mayor o menor conformidad respecto de la norma establecida a la que el crítico debía servir humildemente, sino de algo que empieza a llamarse "objetividad" y que, aunque guarda estrecha correspondencia con el "gusto" del crítico, se define como algo independiente del servicio que la crítica debía prestar a la unidad del momento histórico o, incluso, como algo más importante que ese servicio. Es la "misión" de la crítica. Siendo así que en las tesis fascistas "misión" y "servicio" eran equivalentes, puesto que la misión trascendental -religiosa o sacerdotal- del crítico consistía precisamente en prestar un servicio revelando los valores normativos,[33] la distinción que González Ruiz establecía era inequívocamente heterodoxa:

> Olvídase con demasiada frecuencia -aunque las más de las veces se haga en virtud de nobles ímpetus- la obligación moral estricta que el periodista tiene, cualquiera que sea su misión en el periódico, de informar con toda objetividad al lector. (...)
>
> (...) Y sin embargo, hasta que no se dé en nosotros una chispa de esa responsabilidad sacerdotal,

> dimanada de la convicción de conducir almas en alguna suerte, no podremos los periodistas sentirnos francamente satisfechos del resultado de nuestra misión, aunque podamos estarlo muchas veces del entusiasmo que ponemos en nuestro servicio (p. 279).

Lo que González Ruiz demandaba era que la valoración de las obras literarias no se hiciese dependiente de las necesidades del momento a las que, sin embargo, sí subordinaba la interpretación, y lo que resultaba de esta ambigua definición de la crítica era, sin duda, un tipo de discurso crítico que se hizo muy frecuente pasada la frontera de fines de 1.942 por el que se valoraban ya positivamente personalidades literarias heterodoxas de valor reconocido -objetividad crítica- pero sometiéndolos a una interpretación en la que el crítico, cediendo a las necesidades del momento, a su función social -una vez que había cumplido con su "misión"-, aprovechaba para crear-reproducir esas nociones fundamentales sobre las que era necesario asentar el juicio del lector, independientemente de que el texto literario juzgado respondiese realmente a esas directrices estéticas fundamentales que la crítica española estaba ocupada en establecer. La fórmula era "tratar de comprender, de comprender siempre" (p. 281). En la línea de Aguado y de Rosales, línea que sería sancionada como política cultural oficial por Ruiz Giménez, González Ruiz estaba conven-

cido de que sólo mediante una normalización de la actividad crítica que anulase los efectos devastadores de una crítica demasiado impetuosa y dogmática,[34] podría realmente el crítico literario "servir eficazmente los altos ideales y destinos de la colectividad en que vive" (p. 278). El hecho de que Escorial respondiese a sus propuestas exigiendo que en la labor siguiera entrando en juego la "intransigencia dogmática" junto con la "cordialidad generosa y comprensiva" era sólo un signo más de esa confusión en que vivía Escorial desde que Rosales y Aguado arrojaran la primera piedra contra la cada vez más débil mole escorialista.

Otro texto fundamental en el desarrollo de la polémica fue el que Leopoldo Panero publicó en las páginas de la revista ya por marzo de 1.942 con el título de "Leyendo el Génesis", sobre el libro del mismo título de Emiliano Aguado.[35] En él se revelaba Panero explícitamente -implícitamente lo había hecho ya en su crítica sobre el Diario de Katherine Mansfield- como un ferviente partidario de las propuestas de Aguado a cuyo servicio pone indiscutiblemente sus comentarios críticos. De hecho, comentaba un libro que pretendía ser la puesta en práctica de esas propuestas y en el que el autor, Emiliano Aguado, no sólo no respeta la voluntad formal de estrofa sino ni tan siquiera la que después iba a ser expuesta como "filosofía del verso", al escribir en una especie de prosa poética cuya "gozosa natura

lidad" y "desaliño" son especialmente celebrados por Panero. La apariencia fundamentalmente espontánea del libro comentado era inmejorable punto de partida para que Panero pudiese, ya al final del comentario, insistir en la crítica a los dogmas formales clasicistas, principal objetivo sin duda del texto:

> Antes de acabar esta nota queremos acentuar nuestro propósito y hacer hincapié en todo lo que tiene de insólita la aparición de este libro en el momento actual de la cultura y de las letras españolas. Estamos envueltos en un espeso vaho de impotencia creadora y de inanidad artística; vivimos en una época amanerada y neoclásica, como ya ha sido cumplidamente advertido desde las páginas de esta revista. Pensamos honradamente (...) que la obra de Emiliano Aguado pertenece a otra estirpe...(p. 432).

Esa "otra estirpe" a la que pertenecía la obra de Aguado es la que responde a los principios estéticos que hemos visto a lo largo de estas primeras páginas del capítulo enfrentarse a los del clasicismo cristiano en esos dos aspectos del "entusiasmo" y la voluntad de clasicismo formal, y que presentando fundamentales coincidencias con el modelo estético elaborado por Giménez Caballero en la preguerra en lo que respecta al concepto de arte como revelación con to

das sus implicaciones de realismo, sencillez, comunicabilidad, etc., difiere de él por cuanto ya se ha dicho sobre la cuestión del entusiasmo y de la eliminación de temas políticos o patrióticos de la nómina de temas propios del discurso poético, y que no obstante difiere igualmente del modelo garcilasista por cuanto da cabida a las formas liberadas del canon clasicista. El comentario de Panero da cuenta de cuáles son los nuevos criterios de valoración estética de los textos literarios.

El fragmento con que se abre el texto resume todas las exigencias de la reformulada estética española, subrayando en primer lugar precisamente la "sencillez", detectada ya como valor fundamental del libro desde el propio título -"Su título es la sencillez misma" (p. 426)- y poniendo en escena luego el comportamiento del renovado modelo de poeta a fin de subrayar dos aspectos fundamentales, que ya conocemos sobre todo en su formulación por Luis Rosales y que son el sentido de la realidad y su interpretación en clave tradicional española o católica:

> el poeta se levanta todos los días con el alba; se sienta junto a una ventana desde donde se divisa amplio trozo de paisaje, y se pone a leer sosegadamente el libro más viejo de la humanidad. Al fondo hay una azul serranía cubierta todavía por leve capa de nieve. Emiliano Aguado, después de

haber leído buen trecho de los versículos sagrados se acerca a una mesa humilde y empieza a escribir (p. 426).

Un tercer elemento, el sosiego y la mansedumbre con que Panero distingue a Emiliano Aguado como intelectual sereno frente al impetuoso, completa la fisonomía de este poeta modélico que, tal como demandaba Rosales, dirige su mirada hacia el mundo exterior sin concentrarse en sí mismo ni en su poesía, huyendo, por tanto, del peligroso subjetivismo y del aún más peligroso esteticismo pero que ahora, además, tal como había solicitado el propio Aguado, la dirigía no hacia la problemática realidad vital sino hacia esa parcela de la realidad que, desde la exigencia de eliminar el ímpetu, aparece como la menos conflictiva y menos generadora de violencia -la realidad natural- excluyendo pues esa realidad vital que el primer modelo garcilasista también consentía como generadora de poesía, pero que para Aguado sería ya antipoética por su ligazón a valores históricos. La naturaleza es, por contra, el único espacio constituido por valores eternos y si además, como en este caso, esa naturaleza es leída en sus signos de acuerdo con las claves proporcionadas por "el libro más viejo de la humanidad", es decir, interpretada religiosamente, nos encontramos justamente con el modelo de poesía que a este momento de la historia de España convenía de acuerdo con la opinión de un

sector importante de intelectuales falangistas:

> Los tiempos que corremos son acerbos. Vivimos en plena desilusión, en plena bancarrota con nuestro pasado histórico inmediato. Y necesitamos buscar consuelo, nos dice Emiliano Aguado, asirnos dulcemente a nuestro corazón, y tornar en él a aquel silencio anterior a la vida en que sólo es posible escuchar la palabra de Dios. Nos sentimos desvalidos en medio de un mundo enemigo y buscamos de nuevo en las palabras incorruptas del Génesis el aliento vivífico, el suelo de maravilla en que posar otra vez nuestras plantas fatigadas (p. 429).

Sólo la palabra de Dios, las palabras eternas e intemporales de la Verdad religiosa, ajena a "la vida" de los hombres, pueden servir en un momento en que los valores o verdades del fascismo se están demostrando temporales y corruptos y en que sólo el catolicismo puede ser el fundamento del nuevo Estado. Es de notar el enorme contraste entre la visión de Panero de la historia presente como un tiempo acerbo, de desilusión y bancarrota, de desvalimiento en medio de un mundo enemigo, y la manifestada por López Ibor, en el artículo que comentábamos, convencido del gran momento que atravesaba Europa y de lo favorable que éste era a la difusión de los valores de la España eterna, contraste

que justifica y explica sus diferencias estéticas.

Lo más importante del comentario, no obstante, aún no se ha visto. Se trata de la conformidad de Panero con aquella exigencia formulada por Aguado acerca de la manera íntima de transmitir la interpretación religiosa de la realidad, o lo que es lo mismo, acerca de la reivindicación de la poesía como discurso sentimental. En efecto, si seguimos transcribiendo ese fragmento inicial en que se ponía en escena el comportamiento modélico de Aguado, observamos que también forma parte fundamental del mismo su actitud sentimental ante la realidad que contempla y que la palabra clave y reiterada es de nuevo "corazón":

> Su corazón late con fuerza al sentir la hermosura de la mañana colmada de luz. (...) Lo que ha escrito Emiliano Aguado es así: diáfano, sencillo, maravillosamente límpido y silencioso. La complejidad de sus ideas se va esclareciendo paulatinamente a medida que avanzamos, nosotros y él, en la lectura. Ya no hay nada que nos estorbe, que nos impida ver con diafanidad el fondo de su corazón (p. 427).

Como se ve, se trata de una actitud sentimental que en nada estorba a la transmisión del contenido, percibido con absoluta claridad por un lector que busca precisamente el

"corazón" del poeta, es decir, sus sentimientos. La diafanidad del contenido sentimental de la poesía de Aguado se explica porque su actitud sentimental, lejos de ser una actitud subjetiva radical, fruto de una interpretación "yoística" de lo real, es, por el contrario, sentimiento sujeto a la interpretación tradicional-católica del mundo. Si Panero puede celebrar que "este libro de verdadera poesía" haya surgido de una inhabitual en esos momentos "necesidad íntima", y si puede subrayar la "radical vivencia" de que sería fruto, es porque sus páginas están "transidas de religiosidad" y porque esa vivencia es -completando el sintagma- "radical vivencia religiosa" (p. 427). Esto es, la intimidad , el empirismo de Aguado no molestan porque se sujetan voluntariamente a la norma exterior y a la experiencia supuestamente colectiva. De ahí que pueda leerse esta afirmación -sorprendente, por contradictoria- sobre el pensamiento de Aguado acerca de la originalidad: "Para Emiliano Aguado, lo más profundamente original que cada uno tenemos es lo que tenemos de idéntico con los otros hombres, lo que tenemos de Dios" (p. 428). Panero formulaba así el límite que se fijaba en esa invitación que se hacía a los poetas españoles para que, abandonando la rigidez de los modelos neoclásicos, introdujeran una apariencia de originalidad en sus obras. Este límite era la obligación de que lo "profundo" -el contenido- fuera conforme a la norma y, en concreto, a la norma sobrenatural que es la única invocada después de

la eliminación del entusiasmo como norma estética.

Un aspecto importante de esta norma es recogido por el propio Panero al comparar la religiosidad de Aguado con la de Unamuno, respecto a quien mantiene una actitud intermedia entre la intransigencia de un López Ibor y la total entrega de Aguado. Aun reconociendo que Unamuno constituye una "excepción egregia" (p. 427) a la ausencia de religiosidad o, mejor, de "anhelo" religioso (p. 428), que Panero detecta en la literatura española contemporánea "y aun en la de dos siglos atrás" (p. 427). y por tanto prefiriéndola a toda ella, el crítico señala sin embargo diferencias entre la religiosidad de Unamuno y la de Aguado con el objetivo claro de descubrir la no conformidad a norma del primero. No conformidad que se explica precisamente como una consecuencia de una actitud de mayor subjetividad, de más radical yoísmo por parte de Unamuno: "Unamuno nos habla al hablarse a sí mismo, al encerrarse trágicamente en la soledad de su pensamiento". (p. 428). Como se ve, su pensamiento, lejos de estar vinculado al de los demás hombres, al de Dios, tal como Aguado solicitaba a decir de Panero, es un pensamiento solitario, propio, radicalmente original. Lo que ello tiene de consecuencias en su religiosidad es que ésta, a diferencia de la de Aguado, es problemática, "ardiente y desazonada por la duda"; y en su lenguaje, que pese a ser claro no transmite el contenido profundo deseado:

> Sus palabras vibran al mismo tiempo de fe y de desesperanza; hay siempre en él un último residuo de amargura, de íntima desolación, de dolorido descreimiento, que infunde patetismo y tiñe de sombría belleza a sus ideas (p. 428).

Por el contrario, la religiosidad de Aguado es absolutamente conforme a la voluntad superior. Y ello significa que, en lugar de esa "desesperación prometeica, pagana casi" que se detecta en la obra de Unamuno, la de Aguado está llena de esperanza y fe absoluta:

> Su creencia es afirmadora y esperanzada: no hay en sus palabras tortura, sino mansedumbre, ni en su emoción religiosa hay más lucha que la siempre latente entre la naturaleza y el espíritu, entre la íntima claridad y la ciega penumbra de nuestro cuerpo mortal. Hay, en cambio, en la esencia de su ser, en la entraña misma de su ser, tristeza... (p. 428).

Parece obvio que la interpretación religiosa del mundo que demanda Panero exige una muy precisa actitud sentimental: mansedumbre y tristeza son los dos componentes sentimentales de una intimidad que, como la de Aguado, se atenga a norma. La relación de la tristeza con el "dolor" del arte humano de Vivanco es, por otro lado, evidente. Se trata del senti

miento producido por la conciencia de los límites de la existencia humana, límites que son aceptados con resignación e incluso con alegría por un verdadero católico y que en Unamuno, lógicamente, no harían acto de presencia:

> En Unamuno no existe, o no se siente, la tristeza que es mansedumbre, la tristeza que implica, por lo tanto, conformidad, renunciamiento e ilusión. La religiosidad de Emiliano Aguado está en íntima relación con su tristeza y su resignación inquebrantable, y fluye de su fuerza interior, de su fe una (p. 428).

Si se observa bien, seguimos en el marco de la estética del dolor y la humildad propugnada por Vivanco. Incluso en la exigencia de la sencillez, en el deseo de desaliño formal que expresa Panero puede detectarse la influencia de Vivanco, tendente siempre a humillar el estilo o la forma al contenido esencial. La reacción de Vivanco al publicar su "Filosofía del verso", reivindicando la obediencia a una mínima norma formal como síntoma inequívoco de humildad, mostraría sin embargo que Panero y Aguado habían ido más lejos en su ambición de salvar el contenido que los más conspicuos elaboradores de la estética del nacionalcatolicismo. Cuando varios años despues, en 1.949, Vivanco se cuestiona se abiertamente la antigua preocupación por las cuestiones

formales declarándola gratuita y distinguiese nítidamente la "poesía" del "verso", estaría sencillamente reconociendo su error y asintiendo a las propuestas de Aguado y Panero formuladas en 1.941-42.[36]

IV.5. El canto de cisne del modelo escorialista

Si octubre de 1.941 era fecha demasiado temprana para la unanimidad en Escorial, octubre de 1.942 era demasiado avanzada para seguir retrasando a ulteriores ocasiones una respuesta clara y oficial de la revista a los dos temas de polémica. Un año después de que Ridruejo comenzase a escalar el arriscado puerto de determinar en qué consistían renovación y revolución culturales, y cómo servía la inteligencia al destino patrio, Escorial proporciona por fin una respuesta en un editorial compuesto por unos textos seleccionados de Rafael Sánchez Mazas, que se presentaban bajo el significativo título de "Textos sobre una política de arte".[37] Una nota previa de la redacción daba cuenta de la identificación de la revista con las propuestas de Sánchez Mazas y permitía leer éstas como expresión de la última voluntad del grupo escorialista un número antes de que Ridruejo dejase de ser director de la revista y fuese confinado a Ronda:

> Recogemos estos textos ejemplares -decía la nota- que en diversas ocasiones compuso sobre una polí

tica de las Artes, Rafael Sánchez Mazas. Su alto valor intelectual y su actualidad vivísima, dictan una lección eficaz y española (p. 3).

Los textos seleccionados y elevados a la categoría de "ejemplares" o normativos eran tres: "Exhortación a los poetas", "Confesión a los pintores" y "Herrera, viviente". Los tres habían sido pronunciados por Sánchez Mazas en ocasiones anteriores. En concreto, el primero había sido leído en la primera reunión de "Musa Musae" el 17 de Febrero de 1.940 que el propio Sánchez Mazas había presidido.[38] Si ahora se publicaban como la última palabra en el tema era porque estos textos, hábilmente combinados como ahora se verá, resumían las exigencias de la norma escorialista tal como debían redefinirse respecto a las polémicas. Una lectura esclarecedora de los mismos debe comenzar por el tercero, invirtiendo completamente el orden elegido por la redacción.

Porque en efecto "Herrera, viviente", tal como su título sugería, era una afirmación de la vitalidad del modelo escorialista que estaba siendo cuestionado. Sánchez Mazas hacía en este texto reflexiones sobre El Escorial que revelaban su débito a las teorías de Giménez Caballero y que estaban en la línea de aquel primer "Manifiesto editorial" de la revista, donde Ridruejo elevaba El Escorial a símbolo supremo de la forma de ser española y donde consideraba sus formas arquitectónicas como las únicas que podían encerrar

o contener el espíritu de José Antonio, el espíritu de la Falange. Así, al igual que Giménez Caballero, Sánchez Mazas utiliza como antagonista tácito a Ortega -"No se paró su maestría en el esfuerzo puro" (p. 16), dice nada más comenzar en clara alusión a la concepción del monumento de éste-,[39] y como aquél y Ridruejo eleva El Escorial a símbolo de la España pasada y a modelo de la España futura -"La síntesis más clara de nuestra ejemplaridad española" (p. 21)-, localizando su ejemplaridad muy principalmente en el sentido católico o imperial del monumento pero también en el estilo:

> El Escorial nos dicta la mejor lección para las Falanges presentes y futuras. Resume toda nuestra conciencia, ordena toda nuestra voluntad y corrige, implacable, el menor error de nuestro estilo. Nos enseña el auténtico sentido de nuestra relación con la tierra firme de España y con los firmes cielos (p. 21).

El texto precedente, "Confesión a los pintores", comenzaba subrayando también que sólo sobre "un cimiento clásico" podía construirse la nueva cultura española (p. 9), pero además contenía otra afirmación de vitalidad que, en este caso, iba referida al concepto de servicio. La redacción de Escorial aprovechaba este texto pasado de Sánchez Mazas para volver a afirmar dicho concepto tal como había

sido elaborado por Giménez Caballero y sin tener en cuenta las rectificaciones que del mismo se habían venido haciendo en las páginas de la propia revista. Servicio a la Patria, al orden establecido después de la vistoria en la guerra civil, que implicaba que había que pintar y hacer versos y edificios que fuesen "un reflejo del orden luminoso que queremos para la Patria entera". (p. 15). En el mismo sentido que el "Manifiesto editorial" señalaba que no se querían apologías líricas del régimen, Sánchez Mazas advierte a los pintores que reflejar el orden nuevo no supone necesariamente pintar temas patrióticos: "No os pido cuadros patrióticos, ni mucho menos patrioteros y aduladores...". Como hemos ido comprobando a lo largo de este trabajo, era en el sentido o la intencionalidad estética donde debía reflejarse la subordinación del arte al orden nuevo:

> más que por el asunto, por el ritmo, el tono y el estilo, por la conjunción armoniosa del espíritu de intuición y el espíritu de geometría, revelad los valores esenciales de la España nueva...(p. 15).

Ritmo, tono, estilo, equilibrio entre intuición -espíritu- y geometría -forma-, revelación, componentes todos de la estética del clasicismo cristiano que, aquí, en el texto de Sánchez Mazas, incluye el componente de la forma conservadora como lo prueban estas palabras por las que se lamenta de

no poseer un modelo para la pintura equiparable a los que se poseen para las demás artes, dado que contrariamente a Vivanco no valora como tal la de Velázquez:[40]

> ¿Por qué nadie pintó como hacía versos Garcilaso, como hacía Herrera edificios, como hacían política Cisneros y Mendoza (...)? ¿Por qué aquella claridad, aquel orden, aquel amor y aquel Imperio no nos dieron las telas claras, luminosas, de lineales contornos, puros azules, rosas, verdes claros, sin inquietud, sin sombra, sin amargura? (p. 14).

Como se ve, todos los conceptos elaborados por Giménez Caballero informan la política de arte de Sánchez Mazas que Escorial, en un último acto desesperado, reafirma en su ejemplaridad estética. Ello implica también una reafirmación del modelo crítico tal como lo veíamos expuesto en esa "Nota de la Redacción" por la que Escorial se enfrentaba a la relativa liberalización del discurso crítico que proponía Nicolás González Ruiz. Sánchez Mazas propugna un modelo de crítica absolutamente opuesto al modelo comprensivo y objetivo de la crítica liberal, hacia la que mantiene una postura radicalmente intransigente:

> la crítica en pintura se ha reducido a amar y estimar y cotizar al fin a los que tenían talento, lo cual no me parece crítica en todo el sentido

> riguroso de la palabra, que es la más rigurosa que existe. La crítica de arte ha sido una disciplina liberal -en el peor sentido de la palabra-, lo cual quiere decir, al fin, que no era crítica (p. 13).

Por el contrario, el crítico debe valorar las obras de acuerdo con su conformidad al orden revelado después de la victoria, es decir, según que hayan o no utilizado ese ritmo, ese tono, ese estilo y esa revelación que responden a los normativos.[41] Pero, sobre todo, el crítico debe "predicar" esos valores que son los de la nueva estética, "las ideas y métodos que han ganado victoria en el campo de batalla" (p. 15), como el propio Sánchez Mazas lo está haciendo aun a pesar de no ser un crítico profesional, como él mismo reconoce.[42] Para "tender puentes entra aquella idea de orden total y las ideas del orden de la poesía, de la pintura, de las letras y de las artes", labor de "pontificación" que él declara su "objetivo con poetas y artistas" (p. 10), sólo es preciso conocer cuáles son esas ideas básicas y tener la voluntad decidida de servir; esta última era incuestionable en Sánchez Mazas:

> A las órdenes del Caudillo hoy, a las de José Antonio ayer, mi servicio mejor de artesanía se ha cifrado en la tarea terca y oscura, en el peonaje de los puentes y de los cauces, donde, aun a ries

> go de la vida, sólo tengo una voluntad: la de cimentar cada día una piedra en la reedificación de mi Patria (p. 9).

En cuanto a los valores que el crítico, puesto humildemente al servicio del Jefe del Estado, debía predicar cual revelador profeta de la nueva estética, tanto "Confesión a los pintores" como el primero de los textos seleccionados por Escorial, "Exhortación a los poetas", los contenían. Nos centraremos en el último por referirse a las normas del discurso poético o literario que aquí interesan especialmente. Y resulta significativo comprobar que este texto, leído en la primera reunión de la tertulia que daría origen a la fundación de Escorial y que sólo ahora, a fines de 1.942, se publicaba en la revista, si bien resume perfectamente los componentes insoslayables de la norma escorialista -realismo, religiosidad, sencillez-, muestra en cambio una relativa indiferencia por las formas, clásicas o románticas, que, si en el momento de su composición pudo parecer peligrosa concesión atentadora contra el principio de la forma conservadora, ahora, en el momento en que el modelo romántico amenazaba con arrebatarle el predominio al clasicista, podía servir de incitación a la feliz convivencia de ambos. Los ataques que el retoricismo y amaneramiento neoclásicos estaban recibiendo de parte de los que propugnaban un modelo poético más acorde a los tiempos, más próximo a las formas del discurso moderno, obligaban a re

mozar un texto que ponía el acento -tal como el momento requería- en la religiosidad, en el sentido del misterio de la poesía nueva, pero que al mismo tiempo no rechazaba radicalmente la utilización de formas clásicas. El valor de "la creación" no podía residir, como Aguado quería, en la manera íntima de expresar los contenidos religiosos sino en el hallazgo de los mismos -"renovación religiosa" de la poesía-, por lo que sería posible utilizar las formas clásicas siempre que ese renovado espíritu religioso estuviese contenido en ellas:

> Ni la más rigurosa servidumbre a figuras antiguas y estrictas de composición pone trabas a la novedad esencial, antes bien, la fija, aclara y ennoblece. Baste recordar a qué efectos nunca oídos de innovación y gracia llega el soneto en Mallarmé: "Reformaos -dice el Apóstol- en la novedad de vuestra mente." (p. 4).

Así pues, Escorial daba por fin una respuesta a quienes se preguntaban, con Ridruejo, en qué consistía la renovación cultural. Esta residía en la religiosidad: "toda voluntad sería de renovar una vida poética (...) está condicionada por una voluntad más o menos latente y resuelta de renovación religiosa" (p. 5). Ahora bien, de la misma manera que se hacía residir la renovación o revolución cultural en el sentido religioso de la realidad, también la tradición -recuér

dese que la pregunta de Ridruejo era exactamente "¿En qué consiste real y justamente la tradición cultural, en qué la renovación y la revolución culturales?"- se hacía residir en la religiosidad y, ya más concretamente, en el cristianismo. Ello suponía que, de la misma manera que no se rechaza el soneto siempre que esté pleno del sentido religioso exigido, tampoco se rechazan formas menos tradicionales, i.e., románticas, con tal que transmitiesen ese tradicional contenido cristiano. Esto es, el reparo que se pone a Rainer Mª Rilke no es la utilización de la licencia romántica sino el consabido subjetivismo de su indiscutible anhelo religioso, al que se opone el carácter colectivo de la religiosidad española renovada que, en imagen extraída del modélico poema de Hölderlin, se concibe como un archipiélago de poetas:

> Uno de nuestros mejores hermanos contemporáneos, Rainer Mª Rilke, se hizo poeta eremita. Pero nosotros, para no ir a la isla desierta ni renunciar a la isla irrenunciable que es toda conciencia de poeta, queremos formar un archipiélago (p. 5).

La polémica parecía resuelta toda vez que en el cristianismo se veía la clave de la tradición y la novedad de la poética propugnada: " Por encima de la lección clásica y la romántica licencia, el cristianismo es nuestro origen

cierto y la fuente de nuestra originalidad; nuestra revolución poética" (p. 8). Lo mismo daban formas clásicas o románticas con tal de que el sentido fuese obediente a la norma y de que una "forma cristalina" compuesta por palabras "claras y universales" (pp. 3-4) sirviese para transmitirlo. Aun cuando Garcilaso y San Juan apareciesen todavía como poetas de un período histórico muy similar al que atravesaba España y se estableciese un paralelismo entre el camino que fue desde los poetas heroicos y trovadorescos a la poesía católica del Imperio y el que la poesía española recorría entonces, lo cierto es que el único modelo pleno de la nueva poesía era ahora Jesús, y su ejemplaridad se basaba en los componentes básicos y esenciales de la norma escorialista -realismo, sentido religioso de la realidad y sencillez de la palabra reveladora:

> su poesía, identificada extrañamente a la realidad.más simple y cruda, es la que de manera más inmediata nos conmueve (...). Aquellas palabras de Jesús, fuertes y luminosas como un hermoso día de sol, hacían sonreír a los niños y llenaban a los hombres de estupor y de meditación. Abrían a los ojos un paisaje espiritual maravilloso de sencillez y de hermosura, pero las entrañas de esta tierra de promisión eran ciertamente indescifrables, inagotables de tesoros ocultos y ritmos interiores de manantiales. El era en verdad el Divi

no Maestro de la poesía, la poesía misma hecha carne. (p. 8).

Y sin embargo, el intento de conciliación que supone este último manifiesto de la primera etapa de Escorial llegó demasiado tarde. A partir de ese momento, destituido ya Ridruejo como director de la revista, las tornas se invirtieron y el nuevo modelo romántico, lejos de solicitar la posibilidad de coexistir con el clásico como hiciera tímidamente Rosales en esa primera crítica al libro de Ridruejo, siguió en la línea, ya anticipada por Panero, de cuestionar la existencia del modelo neoclasicista y solicitar su eliminación. Ya no se trataba de que formas poéticas modernas pudieran consentirse junto a las conservadoras, sino de que estas últimas debían ir progresivamente cediendo terreno a las primeras hasta desplazarlas absolutamente. La imposición del modelo romántico en los años siguientes da cuenta, pues, de que los textos de Sánchez Mazas, con esa indiferencia hacia la forma que no excluía la utilización de formas clásicas como el soneto, fue el canto de cisne del clasicismo formal como exigencia estética y, por tanto, del modelo escorialista-garcilasista elaborado en la preguerra, del que sin embargo se salvaban componentes esenciales que pasaron a integrar el nuevo modelo.

Notas del Capítulo IV

(1) Juan José López Ibor, "Pathos ético del hombre español", Esc., vol. III, nº 6, abril 1941, pp. 71-84.

(2) J. Rodríguez Puértolas, Literatura fascista española, I, Madrid, Akal, 1986, pp. 334-35.

(3) "Cuando el espíritu español ventea la heterodoxia, renuncia a ella, porque, de lo contrario, debería renunciar a la propia consideración de persona soporte de valores eternos" (p. 80).

(4) "Lo noble, radical primario del alma española, ahuyenta con su presencia lo que tiende a nivelar y a masificar el mundo. Aun el mismo liberalismo político, que parece cultivar la personalidad, no ha enraizado en nuestra tierra por su anulación de las jerarquías de los valores personales." (p. 82).

(5) "La postura estética es la de aquél que vive en contacto inmediato con la realidad, sin preocuparse de su sentido ni de su más allá." (p. 74).

(6) "busca los valores aquí y allá, donde le produzcan goce o, al menos, donde no le hieran con dolor" (p. 81).

(7) "Está ahora el mundo llegando a las últimas consecuencias de una postura: así pasó de su postura estética al nihilismo de los valores." (p. 79).

(8) Véase a este respecto: Fernando Valls, La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951), Va-

lencia, Antoni Bosch Editor, 1983, pp. 168-69; Elías Díaz, Pensamiento español en la era de Franco, Madrid, Tecnos, 1983, p. 91, n. 8; J.M. Sánchez Diana y M. Dupuich da Silva, "Historia de una revista. Consideraciones sobre Escorial", Boletín de la Institución Fernán González, vol. XVI, 1965, p. 726; y Antonio Fontán, Los católicos en la Universidad española actual, Madrid, Rialp, 1961, pp. 115-16.

(9) "Pathos ético del hombre español quiere decir que el español es hombre en cuanto soporte de valores en general y de unos determinados valores en particular." (p. 79).

(10) Emiliano Aguado, "Un libro y una vida", Esc., vol. III, nº 8, junio 1941, pp. 480-85.

(11) "para hombres como D. Ramiro lo importante es el ímpetu" (p. 483).

(12) Emiliano Aguado, "Un español de nuestro tiempo", Esc., vol. IV, nº 10, agosto 1941, p. 308.

(13) "Romances de Cruzada, por Rafael de Balbín Lucas", Esc., vol. III, nº 8, junio 1941, pp. 485-86.

(14) Rodríguez Puértolas, op. cit., pp. 187-88.

(15) Stanley G. Payne, Falange. Historia del fascismo español, Madrid, Sarpe, 1985, pp. 226-27. Ello no excluye que, como relatan Biescas y Tuñón de Lara, Arre[illegible] fuera el primero en solicitar la creación

de la División Azul (véase J.A. Biescas y M. Tuñón de Lara, España bajo la dictadura franquista (1939-1975), Barcelona, Labor, 1980, p. 179.

(16) Véase a este respecto Ramón Gómez Pérez, Política y religión en el régimen de Franco, Barcelona, DOPESA, 1976, pp. 33-35.

(17) op. cit., p. 25.

(18) Emiliano Aguado, "Historia y poesía", Esc., vol. V, nº 12, octubre 1941, pp. 133-37.

(19) Anterior a ella fue la reivindicación parcial contenida en el ensayo de Federico Sopeña, "Notas sobre la música contemporánea" (Esc., vol. II, nº 3, enero 1941, pp. 101-22 y nº 4, febrero 1941, pp. 263-88). Parcial por cuanto, confesando su preferencia por las formas musicales clásicas y su esperanza en que España pudiese -una vez que la paz europea prefigurase la nueva manera política y "un nuevo reparto de funciones sociales"- restaurar e ese clasicismo "que mantuvo siempre desde Rameau a Ravel una específica calidad de motivaciones equidistante entre la mera puridad técnica y la emoción desorbitada", piensa al mismo tiempo que mientras ello ocurre la música romántica es preferible a la música de vanguardia cuyos representantes, Schöenberg, Strawinsky, son caracterizados con todos los tópicos que hemos encontrado aplicados a la poesía de vanguardia: cerebrales, revolucionarios, esteticistas, etc.

(20) Sobre esta identificación puede verse J.J. Ruiz Rico, El papel político de la Iglesia Católica en la España de Franco, Madrid, Tecnos, 1977.

(21) Uno de los fundadores de Garcilaso, José García Nieto, pedirá desde las páginas de la revista Juventud en febrero de 1942 que se escriba "sin escarbar cenagosos fondos freudianos, sin hospedarse en nieblas becquerianas, tampoco", en clara alusión a las "brumas" propugnadas por Aguado (véase Fanny Rubio, Las revistas poéticas españolas (1939-1975), Madrid, Turner, 1976, p. 112.

(22) R. Gómez Pérez, op. cit., p. 35. Se refiere el historiador al gesto de normalización que supone la creación en julio de 1942 de las Cortes, simulacro de Parlamento democrático.

(23) "Hablando de literatura", Esc., vol. IV, nº 10, agosto 1941, pp. 169-74.

(24) "Nos encontramos con que los tiempos que corren no abundan en frutos señalados de creación literaria" (p. 169).

(25) Véase V. García de la Concha, La poesía española de posguerra, Madrid, Editorial Prensa Española, 1973, p. 134.

(26) "La función bienhechora que a la literatura compete, en este momento difícil, pero creyente y seguro de España, es, por una parte, nada menos que la de cambiar el signo de nuestra cultura de científico en poético y de racional en cordial." (p. 172).

(27) "La función de la literatura es, por otra parte, la de superar (...) ese brillante y tentador encastillamiento del arte dentro de sí mismo" (p. 173).

(28) "El ímpetu y la letra", Esc., vol. V, nº 13, nov. 1941, pp. 159-65.

(29) Recuérdese la extraña concepción de Platón como creador de la teoría del desinterés estético que sostenían Giménez Caballero y Antonio Marichalar.

(30) Nicolás González Ruiz, "Función social de la crítica", Esc., vol. V, nº 13, nov. 1941. pp. 274-84.

(31) Nicolás González Ruiz, José Antonio: su ideario, Madrid, Redención, 1940. Véase respecto a este autor J. Rodríguez Puértolas, op. cit., pp. 413 y 771.

(32) "La crítica literaria, entendida como función social y, más concretamente aún, ejercida desde los periódicos, es lo que va a ocuparnos desde ahora." (p. 277).

(33) Así lo dejaba claro, por ejemplo, el editorial "El ímpetu y la letra" comentado arriba, en el que la "misión" del intelectual se definía explícitamente como "servir" a España.

(34) "La crítica no puede, ni debe, irrumpir en la vida como un vendaval" (p. 284).

(35) Leopoldo Panero, "Leyendo el Génesis", Esc., vol. VI, nº 17, marzo 1942, pp. 426-32.

(36) Luis Felipe Vivanco, "La palabra encendida", C.H.A., nº 9, mayo-junio 1949, pp. 723-33.

(37) Rafael Sánchez Mazas, "Textos sobre una política de arte", Esc., vol. IX, nº 24, octubre 1942, pp. 3-21.

(38) Véase J.M. Sánchez Diana y M. Dupuich da Silva, op. cit., p. 718.

(39) Véase supra, pp. 79-80.

(40) "Todo el escalofrío de la decadencia me invade cuando veo que Velázquez -el que había pintado la 'Rendición de Breda' ya con las luces del ocaso- pintaba interiores de magistral melancolía..." (p. 14).

(41) "Yo puedo reconocer que Rembrandt en pintura, Spinoza en filosofía o Maquiavelo en política, tenían un enorme talento, pero inmediatamente he de decir que mi idea del orden en pintura, en filosofía o en política no es de ningún modo la de Rembrandt, la de Spinoza o la de Maquiavelo." (p. 13).

(42) "Yo no soy, ni siquiera simulo ser, un crítico de arte ni de literatura" (p. 9).

V. EL CENTENARIO DE SAN JUAN DE LA CRUZ: UNA NUEVA EJEMPLARIDAD.

V.1. Una ocasión para la renovación estético-crítica

Con frecuencia se ha señalado como una fecha decisiva para la trayectoria de Escorial y, por tanto, del pensamiento literario de la posguerra la de noviembre de 1.942, fecha en que aparece el número dedicado a San Juan de la Cruz. Para García de la Concha, por ejemplo, el centenario "sirvió de ocasión excepcional para el cultivo de una corriente poética que (...) podemos llamar 'una mística natural'".[1] Fanny Rubio, por su parte, lo considera momento privilegiado en que un conjunto de críticos de la literatura de orientación académico-universitaria introduce "el método estilístico, las corrientes intuicionistas y la comunicación entre lector y autor".[2] Esto es, renovación estética y crítica que daba cuenta de que los textos de Sánchez Mazas del número anterior no respondían a la posición mayoritaria o dominante en la nueva Escorial, dirigida ahora por José Mª Alfaro y Luis Rosales.

Los artículos publicados en el número de que hablamos,

con las únicas excepciones de los que no versan sobre la obra literaria de San Juan sino sobre cualquier otro aspecto de su personalidad, son un ejemplo de armonía y consenso estético y metateórico lo que resulta tanto más sorprendente por cuanto el acuerdo se basa en premisas que hasta el momento habían estado por completo ausentes de la crítica escorialista, y que permiten, por tanto, sospechar en una cuidadosa selección de los críticos que debían participar en el homenaje. Sea como fuere, el caso es que Gerardo Diego, José Mª de Cossío, Emilio Orozco, Sánchez Cantón y Crisógomo de Jesús participan de idénticas concepciones acerca del discurso crítico y acerca de los valores estéticos de las obras poéticas, y que estas concepciones muestran serias divergencias con respecto a las que hasta ahora habían sido dominantes en Escorial.

Téngase en cuenta que, a pesar de ser San Juan un poeta clásico al mismo nivel que Garcilaso, citado como modelo por Luis Rosales a la hora de elaborar la norma clásica, había estado desplazado de la escena poética todo el tiempo en que Garcilaso funcionó como modelo supremo. Ahora, en esta ocasión del centenario, San Juan aparece elevado al rango que hasta entonces ocupaba Garcilaso, concediéndosele un carácter absolutamente modélico. Este desplazamiento tiene una significación importante relacionada con el desenlace de esas primeras polémicas en Escorial que acaban de analizarse, pues es obvio que San Juan va a encarnar un renova

do modelo de ética española del que queda completamente excluido el componente del "entusiasmo". El hecho de que la manera "mística" sea definida por Crisógono de Jesús como una "manera de ser de todo el hombre, la única manera digna, la posición en orden a Dios reclamada por la humana naturaleza"[3] (p. 353) da cuenta de que el comportamiento humano que ahora se demanda del artista y del intelectual es exclusivamente el servicio a Dios, al Catolicismo. Artista o intelectual católico que renuncia definitivamente a los afanes del mundo y que, como dirá Gerardo Diego citando al propio San Juan, no tiene "determinación en ninguna cosa, sino en lo que es voluntad de Dios" (p. 186). Queda ya muy lejos, pues, el tiempo en que López Ibor consideraba que el "entusiasmo" patriótico era un componente imprescindible de la ética española. Consumado definitivamente el rechazo de un modelo de intelectual como Ramiro de Maeztu, San Juan era quien mejor podía ejemplificar la actitud contemplativa -y no activa- del intelectual católico que parecía necesaria en el período de estabilización del régimen. Era, indiscutiblemente, el signo de que las posiciones de Aguado sobre el "entusiasmo" habían vencido.[4]

Ahora bien, San Juan no es sólo modelo de hombre sino de poeta. El valor paradigmático que se concede a su obra va implícito en la afirmación unánime de su excelencia. La poesía de San Juan se sitúa por encima de cualquier otra, calificándose como el "más apasionante espectáculo que pue

de ofrecernos la poesía española"[5] y elevando a superlativas todas las propiedades de su obra, tanto formales como espirituales. Se podría pensar que, dado que San Juan es poeta clásico que usa formas y estrofas clásicas, la victoria de Aguado respecto al "entusiasmo" no habría implicado paralelamente su victoria respecto a la mayor validez de un modelo neorromántico, y que estos críticos de San Juan siguen anclados al modelo garcilasista o, cuando menos, que como Sánchez Mazas considerarían indiferentes las formas utilizadas a condición de que el espíritu católico se transmitiese. Sin embargo, por extraño que pueda parecer, San Juan funciona en estos textos no sólo como legitimador del nuevo espíritu exclusivamente católico del artista sino también del nuevo espíritu de libertad formal que permite e incluso prefiere la utilización de formas no tradicionales o no canónicas a la hora de expresar el contenido espiritual más profundo. Y ello, porque invirtiendo paradójicamente los planteamientos de la norma escorialista, el hecho de que San Juan utilizase formas estróficas tales como el soneto, la lira, etc., no se interpreta como un síntoma de obediencia a la tradición y de humilde sumisión al canon métrico de sus predecesores sino, muy al contrario, como transgresión de una tradición anterior que no usaba de esas formas, libre comportamiento formal que, además, estaría revelando una peculiar sensibilidad, una singularidad anímica y, por tanto, revelando como quería Rosales un contenido del corazón.

Y es que lo que el número sobre San Juan supuso no fue solamente la culminación de las propuestas de Aguado. Supuso también un paso adelante respecto a ellas o, dicho en los términos que antes utilizábamos para referirnos al sentido último de las mismas, una segunda estación en el camino de vuelta hacia la concepción liberal del arte. El valor de lo personal, de lo individual deja de estar confinado al mundo de las formas y se entiende al mundo del espíritu que, por fin, puede comenzar a expresar su subjetividad aunque ésta sea sólo sentimental o emotiva. El arte vuelve a ser expresión.

Por otro lado, un tercer aspecto de la obra de San Juan que todos estos críticos coincidieron en señalar llevaba una carga reivindicativa que Aguado no había propuesto y que constituye, en fin, otro elemento por el que este número dedicado a San Juan supuso un paso más con respecto a las primeras polémicas en el proceso de normalización de la poesía española. Pues, en efecto, pese a la divergencia ya estudiada de Aguado hacia las cuestiones del "entusiasmo" y del clasicismo formal, había un aspecto en el que, decíamos, mostraba pleno acuerdo con las posiciones del más extremado clasicista cristiano, incluso con las de un López Ibor: el aspecto de la supremacía de lo ético sobre lo estético en arte y la consiguiente desvaloración de lo formal o material en arte. Veíamos, por ejemplo, cómo uno de sus seguidores más fervientes, Leopoldo Panero, valoraba el de

saliño formal del Diario de Katherine Mansfield y calificaba, en cambio, de "desgraciada" la obra de Leopoldo Lugones a pesar de su espléndida habilidad técnica.[6] Pues bien, en el grupo de artículos a que nos referimos ahora, sin que pueda decirse lógicamente que lo sensual o material aparezca priviligegiado sobre lo espiritual -lo que todavía sería motivo constitutivo de herejía-, sí es cierto, en cambio, que lo sensual aparece elevado a una posición superior a la que hasta ahora ocupaba en el sistema estético de posguerra. Bien considerada -trascendida espiritualmente por medio de un concepto hegeliano de la forma artística, como se verá-, la preocupación de San Juan por los aspectos fonéticos o musicales de la obra poética podía servir para reivindicar la presencia de cierto "pathos estético" en la poesía española, legitimada por el alcance espiritual de la figura en que ese "pathos" aparecía.

Esta misma reivindicación de lo formal o material en la composición de la obra de arte servía, por extensión, para legitimar un nuevo modelo crítico en el que, junto a la labor interpretativa y su correspondiente carga valorativa, se realizase una labor de análisis empírico, de disección formal, que devolviese a la crítica literaria española -también ocupada en recorrer el camino de vuelta- un valor de producto científico y moderno similar al que estaba conquistando antes de la implantación del nuevo sistema po

lítico. Renovación crítica que, como decía Fanny Rubio, supuso la introducción en España de la estilística y de los métodos intuicionistas, es decir, del método crítico que fue predominante o, mejor, exclusivo dentro del ámbito de la crítica universitaria durante casi dos décadas,[7] y que, por tanto, debió muchas de sus características a la situación ideológica de la que nació y en la que se desarrolló, sin que este debito se haya tenido mucho en cuenta a la hora de estudiarlo como corriente crítica. El centenario de San Juan -toda vez que cuando se termine el análisis de los textos publicados en Escorial pasaremos a estudiar la significación dentro del mismo del importante y desencadenante libro de Dámaso Alonso, La poesía de San Juan de la Cruz- nos servirá para conocer parte de este débito. Pasemos, pues, ya a determinar la forma en que los textos críticos publicados en Escorial contribuyen a la elaboración del nuevo modelo crítico y estético.

V.2. La manera mística: sus componentes

El artículo de Crisógono de Jesús, "Relaciones de la mística con la filosofía y la estética en la doctrina de San Juan de la Cruz",[8] está aplicado, como se ve, no a la obra literaria de San Juan sino al pensamiento filosófico, estético que ésta contendría. Se trata, pues, de un texto de naturaleza especulativa o teórica que intenta determinar cuál es el pensamiento que corresponde a esa única ma

nera digna de ser hombre que es la manera mística y, por tanto, cuál debe ser la posición del hombre que quiera ser digno respecto de los problemas filosóficos y estéticos.

Pues bien, lo primero que llama la atención es que, a diferencia de Giménez Caballero que abominaba de la estética identificando lo bello con el bien, es decir, resolviéndola en moral, Crisógono de Jesús no cree que la manera mística -la suprema manera católica y, por tarto, española- de ser hombre excluya el sentimiento estético. Polemiza, pues, con quienes sostienen, como veíamos que ocurría en el texto de López Ibor, que la ética -la espiritualidad- sea incompatible con la estética, y niega que el misticismo tenga que caracterizarse por "una mirada desdeñosa a todo lo que diga alguna relación con la hermosura" (p. 361): "Parece -afirma el autor con evidente desacuerdo- que la mística ha de levantarse, como actitud y como sistema doctrinal, sobre las ruinas del arte y de la hermosura." (p. 361). El pensamiento de San Juan, su posición ante el tema, va a servir a Crisógono de Jesús para corroborar su opinión, pues de la interpretación que éste hace de aquélla resulta que San Juan poseía un "sentimiento estético" y que su obra, tanto doctrinal como poética, sería una "expresión" de ese sentimiento, lo que no era poco afirmar en las fechas que corrían. Crisógono de Jesús utiliza como principal argumento para sostener su tesis la conocida glosa que San Juan dedica a explicar el verso "y vámonos a ver en tu

hermosura" en que el término "hermosura", como es sabido, se repite de manera delirante: "No es un juego de palabras -interpreta Crisógono de Jesús-: es la expresión del sentimiento estético que embargaba el espíritu de San Juan de la Cruz." (p. (p. 364). El sentimiento estético de San Juan no es, por otra parte, algo que se presente como característica opcional dentro del conjunto de la manera mística de ser hombre sino, muy al contrario, como "un elemento intrínseco" de la doctrina mística, por ende, irrenunciable: "El elemento estético -dice el autor- es (...) inseparable de su doctrina" (p. 364).

De lo que esta reivindicación de lo estético encerraba de oposición a la concepción dominante del arte en la España posbélica da cuenta el hecho de que Crisógono de Jesús enfrente esta preocupación de San Juan por la hermosura a la de otros místicos que "estimulan al alma con la idea de la Verdad eterna que van a contemplar" (p. 362). Es el afán de belleza y no el de verdad el que da origen, pues, al arte como expresión de un sentimiento estético, y ese afán de belleza al encontrar legitimación en la figura de San Juan -"el más Santo de todos los poetas"[9] como decía Manuel Machado en ese famoso soneto compuesto precisamente para la ocasión- dejaba de aparecer como algo incompatible al espíritu católico español. El P. Crisógono de Jesús, reconocida autoridad en la obra de San Juan, había realizado el milagro de reincorporar el "pathos estético" a la cultu

ra española.

Ahora bien, que Crisógono de Jesús admita la existencia de un sentimiento estético en la poesía española y católica a diferencia de quienes retrocedían espantados ante la sola presencia del término "estética", no quiere decir que se estuviera postulando en tan tempranas fechas ese concepto insano de lo bello como pura sensación en que Giménez Caballero fundamentaba su rechazo de la Estética. El elemento estético de la manera mística no es, en ese sentido, esteticista y, frente a ese concepto material de la belleza, opone Crisógono de Jesús un "puro sentido de la belleza" que no es otro sino el de una belleza espiritualizada o hermosura que encuentra su causa en el espíritu. Así, la belleza del mundo natural -creación de Dios- encuentra su causa en la belleza del Espíritu que la creó, "aquella hermosura que es causa de estotra hermosura visible" en palabras del propio San Juan, y de la misma manera -es de suponer, aunque Crisógono de Jesús no extiende sus reflexiones a la belleza del arte poético de San Juan- la belleza de la obra literaria encontrará su causa en el espíritu bello que la crea.

Serán los textos críticos los que nos sirvan, sin embargo, para profundizar en el concepto de lo estético que la imprevista irrupción del método estilístico en la crítica literaria[10] iba a convertir en dominante y en su parentes-

co con esta doctrina mística de la belleza que acaba de ser expuesta. Ahora conviene reparar en que el texto de Crisógono de Jesús contenía además de la legitimación de ese sentimiento estético en el arte español un intento de legitimar, basándose también en San Juan, unas posiciones epistemológicas que serán, precisamente, las de la estilística como método de conocimiento de la obra literaria. En efecto, San Juan servía de símbolo también a la hora de introducir un comportamiento teórico-crítico que, a diferencia del meramente interpretativo y normativo que primaba entonces, incorporase un componente científico, analítico, en que se apoyasen las interpretaciones y las normas. Reivindicación, en fin, de la "experiencia" como antídoto contra la autoridad, que se revelará imprescindible en ese proceso de restauración de la normalidad cultural y que asemejará a los críticos y teóricos españoles ocupados en la labor a los primeros intelectuales humanistas de quienes les diferencia, sin embargo, por razones fácilmente comprensibles, una mucho menor acritud en sus afirmaciones contra la autoridad. De ahí que San Juan funcione como modelo de científico católico, conciliador de la verdad empírica -fruto de la experiencia- y de la Verdad apriorística, fruto del dogma, o lo que es lo mismo -en lenguaje de la estilística española- conciliador de los métodos positivistas de descripción y análisis, propios de la ciencia moderna de la literatura,[11] y los métodos intuitivos que buscan lo espiritual eterno como San Juan buscaba a Dios en la criaturas

del mundo. Crisógono de Jesús nos presenta así a un insólito San Juan preocupado, cual moderno investigador del espíritu, en superar la contraposición entre las dos posiciones epistemológicas de la modernidad:

> Conjugando en su justa proporción el elemento discursivo con el experimental, logró superar las dos posiciones extremas y exclusivistas, que tanto imposibilitan la ciencia integral y que han sido la norma de dos tendencias igualmente incompletas: por un lado, el puro intelectualismo apriorístico, que quiere explicarlo todo por principios universales, como si éstos no supusiesen, si han de tener valor, un elemento real, singular, por lo tanto; y, por otro lado, el experimentalismo puro, procedimiento exclusivamente empírico, que, por serlo, está imposibilitado para elevarse al orden absoluto de las cosas, encerrado voluntariamente, como en círculo de acero, en el mundo fraccionario de los fenómenos (p. 356).

El problema, de formulación absolutamente moderna y que era eje de los planteamientos metatéóricos de la estilística aparece, pues, resuelto por San Juan y en la misma línea en que lo resolvería la crítica estilística, mediante la conjugación de procedimientos empiristas y de principios universales apriorísticos. Crisógono de Jesús llega

hasta localizar en las obras de San Juan el movimiento de vaivén entre "análisis" y "síntesis" en que se encarnaría esta solución en la práctica crítica estilística:

> En cualquiera de sus libros vemos a San Juan de la Cruz emplear este doble procedimiento: análisis en las primeras páginas de la Subida del Monte Carmelo, donde examina los daños que los apetitos causan en el alma, disección maravillosa de los distintos estados psicológicos producidos por la presencia de objetos sensibles abrazados apasionadamente; síntesis en las normas que establece para superar ese vasallaje en que queda el espíritu con relación al sentido, que en San Juan de la Cruz es sinónimo de supeditación a la materia (p. 356).

Análisis: disección de los efectos producidos en el alma por lo sensible o material -estados psicológicos-, exactamente igual que la crítica estilística analizará los efectos estéticos producidos por una rima, una aliteración o una estrofa. Síntesis: establecimiento de normas tendentes a invertir el orden causa-efecto que del análisis se desprende en una relación efecto-causa por la que el Espíritu aparezca en el principio de las cosas o, dicho de otra manera, invertir la relación materia-espíritu -un elemento material como la rima produce un efecto psicológico en el

espíritu- por la relación espíritu-materia -el espíritu explica la presencia de esa rima. Método de vaivén, entre empírico y normativo, entre científico e intuitivo,[12] que veremos suficientemente ejemplificado por la práctica crítica estilística, y que buscó y encontró legitimación teórica en la figura de San Juan de la Cruz, aun a costa de cometer evidente anacronismo.

V.3. Los textos críticos

La nueva actitud metateórica y estética comprendida en la manera mística encontró, en efecto, ejemplificación inmediata en los tres comentarios críticos que sobre la poesía de San Juan se publican en este número de Escorial. Pertenecientes a tres autores que, con el tiempo, iban a convertirse en reconocidas autoridades en crítica estilística, Gerardo Diego,[13] José Mª de Cossío[14] y Emilio Orozco,[15] su análisis conjunto nos permitirá observar la presencia de ciertas constantes en la forma de abordar la obra poética de San Juan que hablan, precisamente, de esa nueva actitud.

En lo que respecta a la renovación crítica, los tres críticos subrayan, en primer lugar, que van a estudiar el aspecto externo de la obra de San Juan. Así, Gerardo Diego confiesa al comienzo de su trabajo que va a examinar "la organización rítmica, la delicadeza material y el encanta-

miento sonoro de sus versos" (p. 163). Cossío, por su parte, se lamenta de que hasta ahora se haya rehuido "el estudio de los aspectos externos, literarios, de la obra del Santo" y da cuenta de su férrea determinación a estudiar "lo que de humano, de literario y retórico" hay en su obra (pp. 207-8). Finalmente, Emilio Orozco aun señalando la "dificultad de analizar la obra de quien es a la vez Santo y poeta", se propone "adoptar una actitud de crítico que analiza la obra con criterio retórico", justificando dicha actitud en el criterio de Menéndez Pelayo, quien había asegurado -a pesar de que él mismo no lo realizara- que la obra de San Juan toleraba y resistía ese tipo de análisis. (p. 316).[16]

Todos, sin embargo, despues de confesar su voluntad de análisis subrayarán igualmente la imposibilidad de que éste, el análisis del aspecto externo, retórico o formal de la obra de San Juan, pueda agotar el conocimiento de la misma. Insuficiencia del análisis, límite de la ciencia estilística que constituye el rasgo más característico en verdad de la estilística española[17] y que, antes de encontrar la expresión plena que le diera Dámaso Alonso en Poesía Española, aparece como una premisa básica de la práctica crítica de base estilística en las revistas españolas. Así, José Mª de Cossío comenzará su ensayo con una afirmación aparentemente desesperanzadora para los investigadores de la obra de San Juan:

> El estudio de la obra de San Juan de la Cruz escapa acaso a las posibilidades de la crítica literaria, y pienso que aun a la de cualquiera crítica filosófica, teológica o de la especie que sea (p. 205)[18]

De la misma manera, Emilio Orozco[19] parece consciente de que su decidida voluntad de actuar como crítico literario frente a la obra de San Juan no implicará la total comprensión de la misma:

> El mismo Santo tuvo conciencia de la dificultad de comprensión de las estrofas de su Cántico Espiritual, lo que es claro que se extiende a la mayor y mejor parte de su obra poética. Llegar a la plena comprensión (...) es casi imposible (p. 315).

Y Gerardo Diego está igualmente convencido de que el detenido examen de los elementos materiales de la poesía de San Juan no va a "esclarecer su esencia" (p. 174).

Habría que preguntarse, pues, cuál es esa esencia incognoscible de la obra de San Juan que impedirá hasta al más meticuloso crítico literario completar el conocimiento de la misma. Y debemos preguntárnoslo sobre todo porque, en la respuesta, vamos a tropezarnos con una nueva definición de

la esencia del arte poético que transforma radicalmente el concepto dominante del arte como revelación. En efecto, si bien la esencia del arte se hace residir en lo que no se puede analizar exteriormente, en lo que anida en el interior de la obra, esto es, en el espíritu, éste no va a concebirse -tal como lo hacía Giménez Caballero- como contenido revelado, pensamiento o concepción sobre la realidad que las palabras transmiten directamente, o, en suma, contenido conceptual. La esencia de la poesía es ya el espíritu singular, la íntima emoción, la sensibilidad, lo que el espíritu pone de lo suyo propio, lo individual, etc., y todo ello porque la poesía no es ya revelación sino expresión:

> En San Juan de la Cruz, la doctrina, el tramado ideológico, el artificio alegórico no es sino una parte, y no la más expresiva de su obra. Porque San Juan de la Cruz era, sobre todo, un poeta (Cossío, p. 205).

Ser "sobre todo, un poeta" implica, pues, que la parte doctrinal, la concepción del mundo no es la esencia del discurso sino tan sólo una parte del mismo. Pues bien, si la obra de San Juan es incognoscible no lo es, como podría suponerse, por la complejidad o dificultad de ese pensamiento contenido en ella, sino por aquello que la identifica con cualquier otra obra poética, es decir, por su parte expresiva o íntima. Completando la cita anterior de Orozco:

> Llegar a la plena comprensión no del contenido doctrinal, que esto en gran parte bien que lo aclaró el Santo, sino precisamente de la íntima emoción religiosa que alienta en ella, es casi un imposible (p. 315).

También Cossío, muy parecidamente a Orozco, piensa que la esencia incognoscible de San Juan reside en lo que ésta tiene de lírica -i.e., de poética-, siendo esta esencialidad poética -definición, por tanto, de la poesía- la singularidad o subjetividad con que se expresa el pensamiento:

> Cabe estudiar la mística, y apurar la investigación y el análisis de la española, pero siempre, al llegar a San Juan de la Cruz, será inaprehensible para la técnica más delicada el vuelo lírico del Santo, que infunde a su doctrina una vibración singular que, por subjetiva y etérea, escapa a las pinzas y rehuye la captación por todo instrumento crítico (p. 205).

De ahí que, como el propio Cossío señala, la "evasión del análisis" sea característica que atañe no sólo a la poesía de San Juan sino a "toda poesía", aun cuando el caso de San Juan sea de los más extremos precisamente por lo extremo de la singularidad de su espíritu. O, dicho en otras palabras, "lo que con bizarra paradoja se viene llamando experiencia

mística" (p. 206) no es algo que, desde luego, esté al alcance del común de los mortales, por lo que aun más que en otros casos será imposible captar lo que en el espíritu de San Juan hay de propio y personal, de individual experiencia.

Es obvio, pues, que el centenario de San Juan de la Cruz fue la segunda estación de ese camino de vuelta hacia la afirmación del valor de lo personal o genial en arte de que hablábamos al comienzo de este apartado. Pero ahora tiene más importancia reparar en las consecuencias que, para la fisonomía del discurso crítico, tiene esa nueva definición del arte como individualidad expresiva que acaba de encontrar un hueco en las páginas de Escorial. Porque de ello resulta lo siguiente: considerada la parte doctrinal de la obra, su contenido ideológico o "pensamiento" la parte menos importante -por menos poética- de la poesía, y decretada la imposibilidad de acceder totalmente a la parte más importante, esencial, de la misma -su singularidad expresiva- queda justificada una actitud crítica que, paradójicamente más en el caso de San Juan que en el de otros poetas, precisamente por ésa su más singular experiencia, renuncia a especular sobre el espíritu que contiene la obra poética y se aplica sobre todo a un análisis formal, externo del texto. En resumen, postulan estos críticos, si ante cualquier poeta resulta superflua la sola especulación sobre su espíritu sin que ésta se encuentre apoyada en un análisis

de los datos empíricos, en el caso de San Juan esa actitud rayaría en el absurdo, dada la mayor inaccesibilidad de su alma individual. Cossío propone, consecuentemente, que para todos los poetas pero especialmente para San Juan se abandonen los "moldes generalmente ampulosos e inocuos del panegírico, nunca, es cierto, más justo, pero pocas veces más superfluo y redundante" (pp. 207-8), y se sustituyan por los moldes de un estudio analítico de los aspectos externos y literarios:

> No nos embargue, pues, el respeto hasta el extremo de renunciar al estudio de lo que de humano, de literario y retórico hay en una obra, por voluntad del Santo construida humanamente con elementos retóricos y literarios... (p. 208).

Parece claro, pues, que junto a la reivindicación del valor de lo individual en la poesía se reivindicaba un tipo de discurso crítico que reemplazase la costumbre de reproducir el contenido espiritual por la de analizar la forma literaria. Orozco viene a decirlo de manera muy semejante a la utilizada por Cossío:

> No cabe, pues, adoptar la actitud de adoración y admiración viendo esta poesía como obra puramente sobrenatural. Está junto al místico, el poeta, y en su obra, junto al impulso supraterreno, queda

patente el esfuerzo y logro del artista que crea ...(p. 316).

Y Gerardo Diego, decidido también como ya se vio a estudiar tan sólo los aspectos materiales de la poesía de San Juan, confiesa igualmente su intención de dejar a un lado los "hondos y trascendentales problemas que la poesía y la doctrina mística de San Juan encierran y revelan a un tiempo mismo" (pp. 166-67). El autor es consciente de que este desinterés por la crítica reveladora y, por contra, su interés por el lado externo de la poesía podía acarrear a su práctica crítica la acusación de "impertinente, caprichosa y materialista en demasía" (p. 181), pero ello no le disuade de renunciar, como Cossío, a los moldes ampulosos y superfluos del panegírico revelador:

> Fácil me sería ahora ensayar una divagación simbólica y metafísica y encaramarme a las alturas de la especulación trascendental, tomando pie de estos hechos materiales y plumas para mis alas del vuelo sublime de los versos de San Juan. Pero resisto a la tentación (p. 185).

En efecto, en este primer intento de legitimar un tipo de práctica crítica centrada en lo formal los representantes de la crítica estilística renuncian incluso al derecho que su "ciencia" les concede a dar rienda suelta a la intui

ción después de haberla atado al análisis. Querían, sin duda, estos autores presentar en su mayor pureza las excelencias de un análisis literario de los elementos técnicos de la poesía. Y, sin embargo, erraríamos si creyésemos que nos encontramos ante un tipo de crítica formalista en la que no hubiera más referencia al espíritu o la esencia de la poesía que aquélla en la que se determina su inaccesibilidad. Junto a la insistencia, común a los tres críticos, en estudiar el aspecto externo de la obra literaria, es posible detectar un muy preciso concepto de lo "externo" que viene a relacionar íntimamente la posición de la crítica estilística con esa doctrina mística de lo bello que analizábamos en el P. Crisógono de Jesús. Lo externo, lo literario, lo que Cossío ha calificado como lo "humano" de la obra poética no es, entiéndase, pura materialidad, forma pura, que atentase contra el principio -todavía no cuestionado- del rechazo absoluto del arte puro. La mayor valoración de la trama fónica del arte poético, la atención a los elementos materiales del verso, en el caso de Gerardo Diego por ejemplo, que atiende a la rima, al ritmo, a la aliteración, al acento, etc., no significa que éstos se valoren por sí mismos -lo que habría supuesto el establecimiento de una práctica crítica que privilegiase la función poética del lenguaje-, sino por lo que vehiculan: la singularidad expresiva. O, dicho de otra manera, el objeto de la crítica estilística no es la materia que puede aprehender el análisis sino el espíritu que jamás podrá comprender del todo,

como se infiere de las palabras con que Gerardo Diego inicia su ensayo:

> No creemos que en la historia de la poesía española se dé un caso de más delicada y estremecida sensibilidad musical que la del autor del Cántico espiritual. Esto lo vamos a ver examinando la organización rítmica, la delicadeza material y el encantamiento sonoro de sus versos (p. 163).

Ahora se ve claro: aunque lo que se examine -el objeto del análisis- sea la materia, la sonoridad de la poesía, lo que se quiere ver, a lo que se quiere llegar mediante el ejercicio crítico, es a la "sensibilidad" del poeta. De ahí que, a lo largo de la crítica de Gerardo Diego, nos encontremos con numerosos ejemplos de esa tendencia, contra la que los formalistas rusos reaccionaron enérgicamente, "a tratar los sonidos del verso como la expresión de otra cosa que se encontraría detrás de ellos, y a interpretarlos sea como una onomatopeya, sea como una aliteración".[20] Así, el valor musical del verso "y déjame muriendo un no sé qué que quedan balbuciendo" es interpretado como expresión de esa singularidad espiritual de San Juan que, por otro lado, es incognoscible: "en el verso del Santo nada más ingenuamente expresivo de la inefabilidad de la emoción que ese celeste tartamudeo" (p. 173). También el famoso fragmento en que

San Juan repite el sustantivo "hermosura" aparece interpretado en clave expresiva muy parecidamente, además, a como veíamos lo hacía el P. Crisógono: "la reiteración expresa aquí una especie de embriaguez de entusiasmo amoroso" (p. 173). Y hasta se encuentra en este artículo crítico un ejemplo de ese extremo en que, a decir de Eichembaum, caían los teóricos del simbolismo en sus tentativas de explicar las aliteraciones por la existencia de un "sentido" detrás de ellas. En efecto, de la misma manera que Bieli veía en el grupo r, d, t la expresión de "la tragedia del desengaño", lo que producía poco menos que la hilaridad de los formalistas,[21] Gerardo Diego encuentra en las l, z, de los versos de San Juan "Tras de un amoroso lance- y no de esperanza falto- volé tan alto, tan alto- que le di a la caza alcance" una perfecta pintura por sonidos de la persecución: "Las l y las z se persiguen y apresuran como la imagen que evocan, 'que le di a la caza alcance`" (p. 175).

Y, finalmente, reparemos en la manera de abordar el problema del acento que, para Gerardo Diego, es el "más interesante" de todos los aspectos materiales a cuyo estudio concreto se dedica, por cuanto se trata precisamente del elemento que, siendo el "más material" de la poesía es, al mismo tiempo, el más espiritual: "Material por comprobable y medible con escala numérica; aunque por otra parte sea el acento el alma y aun el espíritu de la palabra prosódicamente considerada" (p. 175). Ello quiere decir, lógicamente,

que "la acentuación se encarga de transmitirnos un mensaje del espíritu" (p. 175) y, para confirmar la tesis de la contribución del acento al sentido de la poesía, Gerardo Diego utiliza dos versos de Lopez de Vega: "Alma, asómate agora a la ventana- verás con cuánto amor llamar porfía". En el segundo de ellos descubre Gerardo Diego cinco acentos situados todos en las sílabas pares, circunstancia ésta que le hace preguntarse:

> ¿Será necesario que subraye ahora la conmovedora identificación de esta insistencia de los cinco golpes del acento con las porfiadas llamadas de Cristo a la puerta insensible del alma? (p. 176).

Como se ve, se trata de otra pintura por sonidos esta vez realizada a base de acentos. Es lícito, pues, concluir que al igual que veíamos en la reflexión estética de Crisógono de Jesús lo sensible, lo material del discurso poético no adquiere su valor estético sino de la espiritualidad que se sirve de ella como vehículo.[22] El concepto de forma como manifestación sensible del espíritu sigue, pues, estando en la base de la resucitada teoría del arte como expresión, y la"audacia" de abordar el estudio del lado externo de la poesía se justifica por cuanto puede contribuir a poner de manifiesto la presencia del espíritu en su interior; como también se deduce de estas palabras finales de Gerardo Diego referidas a la poesía de San Juan:

> si yo hoy me he atrevido a acercarme a ella con el tosco instrumental de la fonética es porque estaba seguro de que, haciéndolo con el debido recato, se revelaría, aun en lo más humilde, la esencia de una unidad altísima, de la llama de amor viva que alienta hasta en la música ignorada de la melodía silábica (p. 185).

Y, sin embargo, debe notarse lo característico de ese espíritu revelado por los sonidos del verso, espíritu que no es, de ningún modo, el contenido doctrinal, la ideología del autor, sino una serie de estados psicológicos o, como diría Aguado, de estados subjetivos de conciencia que hacen, pues, de esta búsqueda del espíritu más allá de lo visible algo muy distinto a la búsqueda del espíritu de la poesía de Aron Cotrus que, por ejemplo, emprendía Aguado, pues éste ni reparaba, en su búsqueda, en la forma, de la que celebraba sobre todo su escasez de recursos expresivos y, por tanto, la también escasa atención que debía prestársele, ni tampoco encontraba a través de ese lenguaje transparente y olvidado absolutamente de sí mismo un estado psicológico sino un único y profundo contenido que era el de la fe.[23] La diferencia puede detectarse también en el caso de Emilio Orozco quien, al igual que Gerardo Diego, interpreta los sonidos de la poesía de San Juan en clave espiritual pero subjetiva. Así, en lo que respecta a las aliteraciones, Orozco localiza también pinturas por sonidos: "la ligereza y rapi

dez que produce la repetición de v seguida de diptongo en el sabiamente truncado verso: 'que voy de vuelo`" (p. 331). Y, trasladando la capacidad significativa a otros elementos materiales del discurso, Orozco ve en "las formas interrogativas y exclamativas" con que San Juan suele comenzar sus poemas "la expresión de un sentir agitado y ardiente", y en el "ritmo lento y sereno" con que los termina la expresión de "un estado espiritual apacible de hondo y pleno goce" (p. 332).

Debe notarse también lo que, a pesar de las constantes remisiones a la causa espiritual del arte, tuvo de beneficioso para una mayor valoración de los problemas técnicos del arte poético la irrupción de la crítica estilística con ésa su mayor atención a la trama fónica de la palabra y, en general, a las posibilidades del instrumento lingüístico. LLegaba ese momento anhelado por Vivanco y Rosales en que comenzaban a valorarse los aciertos sonoros y musicales de la poesía sin que, al mismo tiempo, se olvidase lo "más humano", es decir, el espíritu o mensaje de la poesía. Y ello nos introduce ya en la renovación estética que llevó implícita la nueva actitud crítica y su pareja teoría del arte como expresión, es decir, en los cambios que experimentó el sistema de valores estéticos de la posguerra a raíz de la celebración del centenario de San Juan.

Porque, en efecto, el hecho de que el discurso crítico

haga explícita metateóricamente, como se ha visto, su intención de no aplicarse a la reproducción de doctrinas o ideologías como Giménez Caballero hubiera deseado y de dedicarse muy contrariamente al análisis formal de los textos literarios con el objetivo de acercarse lo más posible a lo que, en la concepción burguesa clásica del arte, ocupa el lugar opuesto al pensamiento -la sensibilidad-, no quiere decir que el texto crítico no siga funcionando -lo que va implícito en su naturaleza y no en sus intenciones- como reproductor de ideología estética de la misma manera que, acabamos de ver, funciona como reproductor de una ideología crítica. Sin duda, lo más llamativo de esta renovación estética se encuentra en cierta afirmación contenida en el texto de Emilio Orozco referida a la fundamental exigencia de la norma escorialista en lo que al lenguaje poético se refiere, afirmación por la que, sin negar radicalmente esa exigencia, la de la claridad del lenguaje, se la matiza exigiendo al mismo tiempo cierta calidad musical o sonora para la que Orozco busca legitimación en la figura de otro clásico modélico, Fray Luis de León.

> Fray Luis, con un perfecto sentido de paralelismo entre idea y forma, buscando no sólo el decir con claridad, sino también con armonía y dulzura, inicia la oda dedicada a Salinas con una estrofa en la que el predominio de las silbantes produce un efecto de musicalidad persistente...(p. 330).

El hecho de que el crítico subraye el término clave de la ideología lingüístico-estética de la norma escorialista para oponerle, subrayándolo también, el efecto de musicalidad que llama "armonía" muestra la clara conciencia con que Orozco se enfrenta decididamente a la desconsideración en que se tenía en esos momentos a la forma sensible del discurso poético, a los valores materiales de la poesía. Tratando de remediarlo en la medida de lo posible, Orozco valora en San Juan la "finura de percepción de la belleza formal del verso que sólo se da en el gran poeta, dueño absoluto de la técnica. "(p. 330), aunque esta valoración no signifique que se dé carta de naturaleza a la que sigue siendo herejía estética, es decir, al purismo o concepción autónoma del arte. En ese sentido, Orozco es tajante y, de la misma manera que se enfrenta a la idea de un arte al servicio de las ideologías -poniendo como modelo a un San Juan que "no se propone otra cosa que cantar, no trata de exponer doctrina" (p. 323)-, se opone también a concebir la estética como esteticismo. De ahí que encontremos las siguientes palabras referidas al "sentido estético" de la poesía de San Juan:

> No es el arte por el arte, no es el evitar realidades con un sentido ascendente de embellecimiento de lo real y cotidiano, sino el destacar realidades concretas uniendo paradójicamente la emoción ante el mundo de la naturaleza con un sentido oculto, simbólico y trascendente que supone su negación (Los subrayados son nuestros) (p. 319).

En efecto, no se trata de una ideología estética vanguardista que ponga de relieve el papel dominante de la función poética sino de una ideología estética simbolista por la que se pone de relieve la función expresiva y, consecuentemente, la posibilidad de que el lenguaje poético transmitiese significados distintos a los que transmitía el lenguaje cotidiano. Pero eso mismo constituia ya un desafío a la estética de la claridad que, de ningún modo, hubiera consentido esa negación del sentido literal de la realidad nombrada a menos que estuviese sancionada -recuérdese la metáfora del "amor-fuego" de Sánchez de Muniain- por el uso común, caso que no es, según Orozco, el de San Juan, pues se deja bien claro que el símbolo en su poesía procede de "su imaginación e inteligencia" (p. 322) y, más aún, señalando que tiene su base en la lectura del Cantar de los Cantares, es decir, en una tradición cultural, no duda en subrayar a fin de evitar equívocos que la tiene en cuanto esta lectura es, para San Juan, una "experiencia" personal y, por tanto, intransferible:

> todas las imágenes y símbolos procedentes de los libros sagrados han conservado en San Juan de la Cruz la vitalidad de lo creado no sólo porque la lectura sea para el Santo una experiencia que le hace queden aquéllas como una cosa tan viva cual el recuerdo de una experiencia interior...(p. 322).

Así pues, como se decía al comienzo de este apartado, los componentes de la renovación estética que la irrupción de la crítica estilística en el centenario de San Juan supone son fundamentalmente dos: el componente estético y el componente empirista o subjetivo que contribuyen al restablecimiento paulatino de la concepción liberal del arte. La reivindicación de lo estético en Emilio Orozco corre pareja, como acaba de verse, con la reivindicación de la originalidad del espíritu de San Juan, lo que posibilita que lo más valorado ahora por el crítico sea, por un lado, la calidad sonora y, por otro, el contenido espiritual pero ya "ampliado" por la aportación del sentimiento personal u original del autor:

> El aprecio y valoración de la forma con este sentido oral y musical le lleva a conseguir de la palabra el máximo de eficacia poética en su aspecto fónico o material. Pero lo más extraordinario de esta poesía es que al mismo tiempo la palabra ha ampliado su contenido espiritual (p. 329).

Lo mismo ocurre en el caso de Gerardo Diego, quien repara también en estos dos valores fundamentales de las palabras usadas por San Juan:

> San Juan de la Cruz prefiere -casi diríamos usa exclusivamente- los vocablos bellos y musicales

> de nuestra lengua. Bellos por su sentido, por ser imágenes de bellezas de universo, y bellos musicalmente por su dulzura y armonía fonéticas (p. 171).

Aunque no encontremos en este fragmento una afirmación tan radical como en Orozco acerca del carácter original de la experiencia expresada por San Juan, lo cierto es que en el texto de Gerardo Diego hay suficientes muestras de que este poeta-crítico colaboraba también en la labor de recuperación del valor de lo individual en arte. La más importante de todas se halla en la manera de abordar el problema de la acentuación en la poesía de San Juan. Para Gerardo Diego, la posibilidad que tienen los poetas de distribuir los acentos potestativos o voluntarios en el verso permite a los grandes poetas "conseguir, mediante su intuitivo y delicadísimo empleo, las más inesperadas, sutiles y espirituales correspondencias con el sentido" (p. 175). Dado que descubre en la poesía de San Juan un empleo realmente singular, "su combinación en un instuitivo sistema que le diferencia de todos los demás poetas españoles" (p. 176), es obvio que esta "singularidad sobremanera extraña, única entre nuestros grandes poetas" (p. 177) sólo puede estar manifestando sensiblemente una singularidad espiritual expresiva. Dicho de otro modo, si la acentuación es la encargada como antes se veía "de transmitirnos el mensaje del espíritu" (p. 176), y la acentuación es singular, el espíritu -cerrando el silogismo- será

también singular. De ahí que Gerardo Diego hable de que en San Juan se encuentra "la utilización técnica y espiritualmente más genial" (los subrayados son nuestros) (p. 176) de la acentuación. Genialidad técnica, sí, como quería Aguado, pero también, a despecho de las voluntades escorialistas, genialidad espiritual.[24] La "libre" utilización del acento por parte de San Juan es aprovechada, además, por Gerardo Diego para asestarle el golpe definitivo a la ya maltrecha norma de la forma conservadora o clasicismo formal con palabras que, seguramente, debieron de leerse como un síntoma de la claudicación estética de los escorialistas:

> Esto no lo comprenderían quizá las personas educadas en la disciplina intransigente de esquemas de versificación rígida en que no se toleraba la menor transgresión a las leyes tradicionales. Nuestros abuelos no soñaban siquiera con el verso libre, conquista capital de la poesía moderna (p. 180).

También en el artículo de Cossío, aunque su objeto no sea la materia fónica expresiva como en los otros dos, puede leerse una concepción similar acerca del papel de la originalidad en el arte. De hecho, su objetivo es, precisamente, determinar qué hay de imitación y qué de original aportación de San Juan en la parte poética del Cántico espiritual. Se diría que en este proceso de recuperación del con

cepto liberal del arte que la crítica estilística inicia, la vieja cuestión bajomedieval de la imitatio recobra toda su importancia. No debe extrañarnos: en unas circunstancias en las que forma y contenido poéticos venían determinados de antemano por una autoridad infalible presentada en forma de crítico-profeta-revelador -trasunto de aquellos maestros de taller de pinturas románicas que, obedeciendo a su vez directrices eclesiásticas, obligaban a los artistas a pintar invariablemente las mismas figuras bajo las mismas formas- Cossío desempeña el papel de un crítico humanista que se rebelara contra el dogma y sostuviese la posibilidad de una imitación libre en la que la ideación del artista fuese el principal valor de la obra. Su objetivo es declarar que la fuerza poética del Cántico reside no en lo que hay en él de imitación sino en lo que hay de original. De ahí que pase rápidamente por el hecho innegable de que San Juan imitase el Cantar de los Cantares:

> Para mi propósito actual debe quedar dicho tan sólo que San Juan de la Cruz imita la estructura, transplanta las imágenes y traduce las palabras de el Cantar de los Cantares que, así, viene a ser para su obra andamio y esqueleto al mismo tiempo (p. 209).

Una vez reconocida la existencia del débito, Cossío comienza a reparar en aquellos aspectos de la obra que, no

perteneciendo al Cantar salomónico, son las que la convierten en "auténtica y alta creación poética", expresión libre y no servil o, como dijera Petrarca, poesía y no simio.[25] Entre los aspectos que hacen del Cántico algo más que "una paráfrasis bíblica (...) sin personalidad y sin garbo" se encuentra muy fundamentalmente "la efusión lírica del Santo", la "inspiración" o, en definitiva "su propia intimidad" (p. 211). Siendo ésta, como ya se ha dicho, inaprehensible en su ultimidad, Cossío contempla la posibilidad de estudiar algunos elementos que, sin constituir esa última sustancia de la individualidad lírica y, por tanto, sin determinar "lo fundamental de la creación del Santo", forman parte integrante de su personalidad y por ello "matizan y condicionan" su obra. Son estos elementos los renacentistas y los populares y, aun cuando el resto del artículo se dedica a poner de manifiesto el débito de San Juan a la moda renacentista de su tiempo histórico y al lenguaje popular de su pueblo castellano, es decir, su débito al espíritu de época y al espíritu nacional -en la línea vossleriana de Cossío-,[26] lo importante sin embargo ha sido haber dejado constancia, al igual que han hecho Orozco y Gerardo Diego, de la existencia de una última individualidad, de un elemento singularísimo que diferenciaría a San Juan de todos los otros poetas renacentistas y castellanos y que determinaría lo fundamental de la creación. El dogma de la originalidad estaba ya recuperando su lugar perdido en la cultura estética española. Y con él esa "tendencia individuante, estilística

de hallar en cada autor, en cada obra, en cada arte, un estilo específico e intransferible" a la que Giménez Caballero se había opuesto con rotundez en nombre de un arte y una crítica disciplinadas.[27]

Fuera de ello, Cossío contribuía también a la delimitación de la estética que convenía a ese genio resurrecto siendo en este punto, no obstante, bastante más comedido que Orozco y Gerardo Diego. No se encuentra en su artículo una reivindicación de lo estético -de lo sensorial- del mismo calibre que hemos encontrado en los otros dos. Por un lado, la alusión a los elementos renacentistas en la poesía de San Juan le sirve para estimular una modernización de las letras españolas, presentando a un San Juan que, lejos de ser sumiso a la tradición retórica aprendida, se deja influir del ambiente y de las modas renacentistas en ése su "moderno" sentimiento de la naturaleza que no tiene nada que envidiar al de Garcilaso, o en el hecho de elegir "para expresar sus raptos líricos una artificiosa estrofa renacentista" (p. 214) o incluso en el carácter de "égloga pastoril" del Cántico que sigue la "moda del bucolismo" (p. 215), lo que demostraba que el poeta que los clasicistas cristianos habían elegido como modelo no se había limitado a copiar las obras del pasado, desatendiendo el rico momento cultural en que vivía, sino que, por el contrario, había mantenido una relación de libertad respecto de la tradición por la que, sin renunciar del todo a ella, la modificaba y

enriquecía. Pero, por otro lado, la alusión a los elementos populares sirve para relativizar a nivel lingüístico el alcance de esa modernización. Siendo el pueblo, a decir de Cossío, "lo más antiguo y menos mutable del tejido social" (p. 222) y perteneciendo San Juan al pueblo castellano, los elementos populares son los que en la obra de San Juan dan cuenta de su espíritu castellano, que se superpone a la tradición bíblica y a la moda renacentista -ambas identificadas por el hecho de ser cultas. Si el espíritu de época aporta la moda del bucolismo o la estrofa renacentista, el espíritu nacional aporta la sencillez de un lenguaje que usa de "precisos nombres directos de cosas rústicas", de "expresiones nacidas en el subsuelo más profundo de su cultura rústica y popular." (p. 224). Todo ello constituye el auténtico aspecto tradicional de la poesía de San Juan, aspecto que permite valorar la "solemne sencillez y divina naturalidad" de la misma y que da cuenta de que Cossío era menos partidario de excluir la norma de la claridad como componente estético de la poesía española. Conviene, sin duda, en este punto recordar su oposición al "contenido creacionista" de la poesía de Gerardo Diego manifestada en el comentario crítico que se analizaba en el capítulo anterior. Cossío no disimulaba su tradicionalismo estético-lingüístico y su aversión a un lenguaje que procediera exclusivamente por alusiones y nominaciones indirectas. Era ya una cuestión de preferencias entre la gama infinita de variedades artísticas que podían escogerse sin rozar el heré

tico arte por el arte.

V.4. La participación de Dámaso Alonso en el centenario: historia de una involución teórica

Precisamente en el centenario de San Juan de la Cruz aparece el primer libro importante de la crítica literaria española de la posguerra, La poesía de San Juan de la Cruz, de Dámaso Alonso.[28] A él se refiere Garrido Gallardo como uno de esos "trabajos filológicos primorosamente elaborados que se publican en los primeros años" refiriéndose al período que estamos estudiando aquí.[29] El hecho de que lo considere así, como trabajo filológico meramente, motiva al citado estudioso a excluirlo de su propósito, que es ocuparse de "la teoría literaria, de base lingüística e ideológica producida desde la posguerra española".[30] Y, sin embargo, el libro tiene una significación importante, por no decir crucial, en lo que a teoría o ideología literarias se refiere, por el lugar que ocupa dentro de la polémica teórica acerca del arte y de la belleza que aquí estamos descubriendo como definitoria de la posguerra. Significación e importancia que se ven incrementadas por lo que este libro supone además dentro de la trayectoria teórico-crítica del que es considerado el principal representante de la teoría y crítica literarias en la España moderna.

Al menos dos autores, José Portolés y Garrido Gallardo, han llamado la atención sobre la diferencia existente entre el primer libro de Dámaso Alonso y el resto -lo más conocido- de su producción.[31] La lengua poética de Góngora es ese primer libro cuya publicación data equivocadamente el segundo de los estudiosos en 1.950 pero que, en realidad, fue publicado por primera vez, como sí señala bien Portolés, en 1.935, y cuya composición como tesis doctoral data de 1.928, aunque un breve resumen de la misma fuese leído como conferencia en 1.927 en el Ateneo de Sevilla.[32] Y la diferencia respecto del resto de su producción crítica es de naturaleza metateórica, como se desprende de las afirmaciones de los dos estudiosos citados. Garrido Gallardo, por ejemplo, llama la atención sobre el hecho de "que sea un trabajo tan centrado en procedimientos lingüísticos de la obra de Góngora, casi una Poética...",[33] y Portolés lo hace a su vez para señalar que no se trata de un estudio estilístico de la misma naturaleza que los posteriores de Dámaso Alonso en razón de que es éste "un estudio puramente positivista de las características de la lengua poética del autor cordobés", observación ésta que le permite hablar de una "etapa exclusivamente formal de la obra de Dámaso Alonso".[34]

Pero, si La lengua poética de Góngora, publicado en 1.935, representa esa etapa formal y La poesía de San Juan de la Cruz, publicado en 1.942, es ya uno de los libros

representativos de la estilística española tal como fue cultivada con posterioridad por Dámaso Alonso y su escuela, parece que habría que explicar esa transformación teórico-crítica experimentada por el famoso crítico dentro de la parcela de historia de la crítica española que estamos estudiando aquí. A la hora de explicar las razones del cambio, Portolés se limita a señalar que "los nuevos intereses estilísticos desplazaron la atención de Dámaso Alonso"[35] y Garrido Gallardo ni siquiera trata de explicarlas. Ha sido Lázaro Carreter quien, en su valioso trabajo sobre la poética de Ortega, al que considera maestro de las teorías formales del arte en España,[36] ha insinuado las razones por las que la estilística literaria española no continuó en la senda del formalismo científico, derivando hacia posiciones más cercanas a las de Vossler. Lázaro habla en concreto de que "una siembra intelectual necesita años para dar cosecha; y cuando ésta producía ya jóvenes frutos, sobrevino la gran sequía que truncó su desarrollo natural".[37] Qué duda cabe de que uno de los jóvenes frutos a que se refiere Lázaro Carreter es, precisamente, ese libro importante de Dámaso Alonso y que la razón no natural, no inherente a la que hubiera sido una lógica evolución en la práctica teórico-crítica del mismo fue la "gran sequía" que sobrevino tras la victoria del bando conservador en la guerra civil.[38]

No quiere esto decir, sin embargo, que Dámaso Alonso fuera obligado a cambiar sus intereses a total despecho de

su voluntad. Indicios suficientes se encuentran en su producción crítica anterior a la guerra que demuestran que ese cambio fue propio y no impuesto. No obstante, sí puede decirse que debió de ser la problemática situación ideológica que se manifestaría en el conflicto bélico la que produjo esa oscilación contradictoria entre positivismo -ideología progresista burguesa- y misticismo -resabios de tradicionalismo ideológico- que caracterizaría lo más granado de su producción crítico-teórica. Se trata de algo muy similar -y sirva esto sólo como simil explicativo- a lo que García Berrio expone como problemática teórica personal en el sorprendente epílogo que recientemente ha escrito para el volumen Introducción a la crítica literaria actual.[39] Aquí, en nota a pie de página y como colofón casi del texto, García Berrio habla de la "época de grandes menesterosidades" que a su juicio es la época actual y de las transformaciones que en su posición crítico-teórica esta produciendo esa menesterosidad, transformaciones que podrían resumirse muy brevemente como una reorientación desde el formalismo -que fue el propio García Berrio uno de los primeros en introducir en España- hacia posiciones misticistas muy próximas al pesimismo epistemológico de la que ya parecía superada estilística española.[40] Así pues, algo muy parecido debió de experimentar -si es que aplicamos una muy relativizada idea de la universalidad de las experiencias- el que también era por entonces profesor universitario, educado en el espíritu positivista de la Escuela de Menéndez Pidal, en las

lecturas de Ortega y en la sensibilidad estética de la generación del 27, para que todo eso derivase hacia posiciones más próximas a las que por entonces defendía un tradicionalista soldado del ejército alemán como Vossler.[41]

Sin embargo, no puede excluirse totalmente la idea de que una vez solucionadas las contradicciones por la victoria incuestionable del bando conservador, las posibles tentaciones que Dámaso Alonso pudiera tener de recuperar sus primeras aficiones científicas y formalistas fueran severamente reprimidas por las directrices culturales del régimen político o incluso por una no menos severa autocensura. Confirman esta idea algunas afirmaciones contenidas en los trabajos más famosos de Dámaso Alonso que parecen remitir al ambiente en que se desarrolla su labor y que ponen de manifiesto la escasa independencia y, en ocasiones, el temor con que tuvo que realizarse la labor cultural en la España de la posguerra.[42] Por ejemplo, en el libro a que vamos a referirnos ahora, La poesía de San Juan de la Cruz, podemos encontrar al comienzo unas palabras que parecen sugerir la idea de una resistencia por parte de Dámaso Alonso a participar en el homenaje a San Juan así como la de una necesaria obediencia a hacerlo:

> Creía que ante la poesía de San Juan de la Cruz lo mejor era admirar y callar. Y esto es lo que quise hacer, primero, en estas fiestas conmemo-

> rativas de 1.942. Fui requerido varias veces para hablar, y me negué siempre. Más llegó un ruego, que podía ser mandato, y no tuve otro remedio sino obedecer (p. 18).

Y, con posterioridad, bastante suavizados ya los rigores de la disciplina cultural, en 1.950, Dámaso Alonso, al publicar en Insula "Hacia un conocimiento científico de la obra poética", donde comenta y valora el primer libro de Carlos Bousoño, sobre Vicente Aleixandre,[43] muestra todavía cierta tendencia a curarse en salud frente a los adversarios de aplicar métodos positivos de análisis a las obras literarias, apareciendo en estos contextos la "intuición" casi como una concesión que Dámaso les hace:

> Sí, ya sé a cuántos molestan estos análisis que consideran empequeñecedores: molestan a todos los perezosos, molestan a todas las inteligencias fungáceas (!tan abundantes!), molestan a todos los que no quieren enterarse de que no se trata de suplantar la intuición del lector ni la del crítico, sino de buscar un conocimiento de la obra literaria, ni superior ni inferior al de lectores y críticos, pero sí esencialmente distinto del de éstos.[44]

Pero en cualquier caso lo que parece indudable es que,

voluntaria o impuesta, la estilística de Dámaso Alonso tal como aparece formulada en algunos trabajos anteriores a la guerra y, mucho más, en los posteriores a partir de La poesía de San Juan de la Cruz, era la única especie de crítica científica o universitaria que la primera cultura franquista pudo consentir y asimilar como propia, lo que explicaría, mucho mejor que una supuesta superioridad teórica de las nuevas propuestas de Dámaso Alonso con respecto a las de su primera etapa, el predominio de la crítica estilística en las dos primeras décadas de la posguerra de que habla Garrido Gallardo, así como la representatividad de Dámaso Alonso. Queremos decir que, de no haberse producido la victoria del bando conservador, podría haber ocurrido que, transformadas las apetencias teóricas de Dámaso Alonso por las razones que fuesen, algún otro crítico español hubiera tomado las riendas de lo que éste soltó o, dicho en palabras de Lázaro Carreter, que la siembra hubiera dado abundante cosecha. Dado que no fue así, nos encontramos con el hecho incuestionable de que Dámaso Alonso ha sido la gran figura teórico-crítica en la España de la posguerra y que su método crítico y su posición estético-teórica están muy relacionados con ciertas premisas de la cultura franquista, sobre todo con las que salieron triunfantes de la polémica que hemos venido describiendo y explicando en este capítulo. Así que estudiarla fuera de ese marco, como corriente crítica sin nada que decir en el debate estético de la posguerra resulta, cuando menos, insuficiente. Y lo que queda de este

capítulo intentará remediar esa insuficiencia. No diremos nada nuevo, seguramente, acerca de la estilística como tendencia crítica pero es posible que aportemos algunas claves para entender ciertas características que peculiarizan a la estilística española respecto a la estilística en otras partes de Europa.

V.4.1. Las primeras posiciones estéticas y críticas

Si Góngora sirvió de símbolo a los partidarios de la poesía en España, parece indiscutible que Dámaso Alonso fue su profeta. Autor de la tesis Evolución de la sintaxis de Góngora, leída en la Universidad Central en 1.928, Dámaso Alonso se convierte en teórico del grupo de poetas vanguardistas españoles a la manera en que V. Shklovski había actuado de paladín de las vanguardias rusas. Su entusiasmo por la forma era tal que, a decir de Portolés, superó el del propio Ortega:[45] Su proximidad a las posiciones estéticas del arte nuevo queda atestiguada por la complacencia con que Dámaso Alonso acoge la huida de la realidad, los rodeos para evitar el uso de palabras corrientes, los valores fonéticos del verso y otras características que descubre en el lenguaje poético de Góngora (pp. 116-17). Y, sin embargo, sería erróneo considerar que paralelamente a esta posición estética es posible encontrar, como dice Portolés, unas posiciones metateóricas puramente formalistas. Si es cierto que

en este libro Dámaso Alonso hace una verdadera disección del lenguaje gongorino explorando las estructuras lingüísticas en sus diversos niveles (sintáctico y léxico en esta primera parte de lo que se anunciaba como un trabajo de dos partes) y clasificando los elementos hallados, cultismos y arcaísmos por un lado, hipérbatos por otro, a la manera del más minucioso análisis estructuralista, hasta tal punto que se siente obligado a disculparse cuando, por razones de espacio o tiempo, no puede ser exhaustivo,[46] lo cierto es también que dicha disección no se presenta nunca como un objetivo en sí misma sino sólo como un medio de llegar al verdadero objeto de la crítica, el estilo del autor, estilo que es concebido a la manera croceana como expresión del alma del mismo. Si bien Dámaso evita entonces -lo que resulta muy significativo y distintivo respecto de su producción posterior- utilizar los términos "alma o "espíritu" y prefiere hablar de "temperamento" o "Weltanschauung" (véase p. 115), no puede dudarse que estética y expresión son para él una y la misma cosa. Así, el cultismo no sería sin más un recurso formal o técnico sino un recurso formal que obedecería a necesidades expresivas: "está justificado -dice Dámaso Alonso- por ser una necesidad de expresión esencial a la concepción poética del gran cordobés" (p. 117). También el orden de las palabras es interpretado en clave expresiva: "cada ser hablante muestra predilección por ciertos tipos ordenativos, que son los que mejor cuadran a su temperamento. "(. 177). En suma, para Dámaso Alonso el efec

to estético de la obra de arte equivale a su "valor expresivo", como es posible inferir de esta concepción del hipérbaton en Góngora: "el hipérbaton era un poderoso auxiliar para producir efectos expresivos; es decir, que era útil desde un punto de vista estético. "(p. 189). Si punto de vista estético y punto de vista expresivo se identifican, presentar a Dámaso Alonso como un precedente de la teoría formalista del arte en España parece obviamente injustificado. No obstante, hay que reconocer que en la práctica Dámaso Alonso se muestra en estos primeros momentos de su producción crítica mucho más preocupado por los recursos expresivos que por "lo expresado", esto es, más preocupado por dar cuenta de la forma que por dar cuenta del espíritu que la origina, pero aun así debe quedar claro que la teoría del arte como expresión y no como forma es la que alienta éste su primer trabajo como todos los posteriores.

Y bien, si Dámaso Alonso no varía su concepción del arte entre esa primera obra y las posteriores, ¿por qué esa tendencia a ver dos etapas diferenciadas en su producción? Existen, claro está, diferencias entre los dos momentos que estamos tratando de caracterizar, pero éstas afectan exclusivamente a la posición estética y sobre todo a la teoría crítica o metateoría, muy en especial a las premisas epistemológicas que toda teoría crítica implica. La posición estética de esta primera etapa ya la conocemos; conozcamos, pues, cuál era la posición metateórica. Esta aparece explí

cita en unas afirmaciones contenidas en La lengua poética de Góngora a manera de declaración de principios críticos al comienzo del libro. Veáse con qué sólidos principios científicos se enfrenta al tópico de la existencia de dos Góngoras o dos estilos gongorinos:

> la crítica literaria no puede seguir viviendo de ideas formadas cuando no había datos suficientes para proporcionarles base sólida, y (...) lo primero que habría que hacer sería estudiar científicamente y con absoluto desapasionamiento, si de verdad existe tal cambio, y, caso de existir, penetrar su intensidad y su real alcance. Sería necesario, pues, analizar la evolución del complejo que forman las características del arte gongorino. Habría que llegar hasta el último pormenor, porque en estas cuestiones estilísticas, o se apuran los últimos recodos o no se logra nada." (Los subrayados son nuestros (p.15).

Analícese bien: al abordar el problema del estilo de Góngora -"cuestiones estilísticas""-, Dámaso Alonso renuncia primero a las ideas previas sobre el tema, es decir, al criterio de la autoridad -piénsese que había sido Menéndez Pelayo uno de los defensores de la idea de dos Góngoras-,[47] y se acoge luego a un criterio humanista de experimentación, de investigación que le permita verificar o negar la exis-

tencia de dos estilos en Góngora. A esto lo considera "estudiar científicamente" la obra de arte, esto es, conocer o "penetrar" la "verdad" del estilo gongorino. El principal o único medio de que se sirve para ello es el "análisis", y de la advertencia de que si no se llega hasta "el último pormenor" no se logrará nada, parece deducirse la idea de que, si se apuran esos pormenores, se podrá conseguir todo, es decir, se podrá penetrar en el estilo del autor. Cabe añadir, para completar la exposición de la teoría crítica de Dámaso Alonso en estos momentos, que al terminar el análisis, en el resumen que escribe a manera de epílogo o conclusión, Dámaso Alonso deja constancia de estar seguro de que a través de su análisis ha podido "llegar al secreto del estilo del gran poeta" (p. 213). Así pues, una actitud humanista, experimental, aliada al instrumento analítico, daría como resultado el acceso a la "verdad" del texto literario, a la realidad del estilo del autor. Dámaso Alonso se muestra, en consecuencia, en estos momentos mucho más próximo a un Spitzer que a un Shklovski. Su investigación es estilística y su concepción del arte expresiva, pero su actitud es científica y, como Spitzer, está seguro de que puede llegar al alma del autor o a su manifestación estilística. Ninguna alusión a la incognoscible e inefable de lo individual, ninguna tampoco a los límites de la ciencia, ni siquiera ninguna a lo necesario de la intuición para completar el análisis como en cambio sí se encuentra en Spitzer.

Por tanto, resumiendo, teoría del arte como expresión, práctica estilística, optimismo epistemológico y afinidad con los movimientos vanguardistas-esteticistas-[48] son los componentes de la personalidad teórica de Dámaso Alonso en los primeros momentos de su producción.

V.4.2. El camino hacia el intuicionismo y hacia la rehumanización

Algunos artículos de crítica literaria publicados por Dámaso Alonso en revistas españolas durante la primera mitad de la década de los 30 dan cuenta de la transformación que iban a experimentar esas primeras posiciones que acabamos de caracterizar. De entre ellos, el titulado "Aquella arpa de Bécquer" que publica en 1.935 en Cruz y Raya es el que puede trazar la línea divisoria tanto estética como metateóricamente.[49] García de la Concha habla, no obstante, de un trabajo anterior, de 1.932, sobre Espadas como labios de Vicente Aleixandre, donde ya hablaría Dámaso Alonso del "alumbramiento de una nueva sensibilidad poética" en el sentido de una rehumanización.[50] Siendo absolutamente cierto que Dámaso Alonso constata la reaparición de un movimiento "neorromántico" que reaccionaría contra la deshumanización inmediatamente anterior, no puede decirse, a pesar de ello, que Dámaso Alonso se muestre aquí ya rotundamente partidario de esa reorientación de la poesía española. Más bien, la apunta

sin excesivo entusiasmo y, en cualquier caso, como consta ta al mismo tiempo el carácter "hiperrealista" de la poesía de Aleixandre y como contiene afirmaciones referidas a ella del estilo de "Esta poesía no tiene -literalmente- sentido común. No tiene sentido común porque tiene sentido poético y exclusivamente sentido poético",[51] parece que no puede hablarse de una definitiva separación de los principios vanguardistas que inspiraron sus comienzos teóricos.

En cambio, en el artículo sobre Bécquer ya no cabe duda. El Dámaso Alonso que todos conocemos está ya en ese artículo. Sus posiciones estéticas y metateóricas se visten ya de romanticismo. Misterio, vibraciones del alma, profundidades últimas del espíritu, temblor, estremecimiento, furia, secretos, son algunos de los términos y expresiones que dan a este artículo un aire de teoría romántica renovada que ya no desaparecerá sino que se incrementará en la producción crítica de Dámaso Alonso durante la década de los 40.[52] Y, paralelamente, hace acto de presencia por primera vez el pesimismo epistemológico que va a carecterizar igualmente su producción durante los próximos años:

> Nadie nos revelará nunca el misterio de la poesía. Vanas alusiones, corredores que dan vueltas en el aire, palabras tan aparentemente claras que nos engañan con su luz y, en su diafanidad, nos celan el secreto intacto (p. 61).

Así pues, en 1.935 encontramos ya decretada por Dámaso Alonso la inaccesibilidad del "secreto" al que fácilmente creía llegar con su análisis minucioso en La lengua poética de Góngora. Ese misterioso secreto de la obra de arte que -repárese bien- no es sólo que Dámaso Alonso se crea ahora incapaz de revelar sino que jamás será revelado por nadie. Absolutamente inaccesible no sólo al crítico sino a toda la humanidad y eternamente, todas las construcciones teóricas que se han elevado para descubrirlo no son sino palabras aparentemente claras pero profundamente opacas. Consecuentemente, se encuentra ya en este artículo la primera de una larga serie de despectivas alusiones a la crítica que se ocupa exclusivamente del estudio analítico del estilo, es decir, a la crítica que él mismo había cultivado en su primer libro: "esos desgraciados y cansinos trabajadores que con la misma buena fe estudian a Comella que a Virgilio, ¿qué pueden entender del lenguaje de los poetas?" (p. 61).

Parece innegable que "Aquella arpa de Bécquer" supone el inicio de un cambio en los planteamientos metateóricos de Dámaso Alonso junto con el inicio de un cambio en las posiciones estéticas que ahora se alían definitivamente al movimiento neorromántico de la poesía española o, si se prefiere, a la rehumanización que entonces se iniciaba. Y parece incuestionable también que el cambio en lo que se refiere a la posición metateórica está muy en la línea de otra "rehumanización", aquélla a que se hacía referencia al estu

diar el significado de este término en Giménez Caballero y que se encontraba en ese texto de J.A. Maravall donde se negaba que las cuestiones superiores del espíritu pudieran estar en manos de obreros o técnicos carentes de mente superior. Dámaso Alonso se inclinaba desde luego por la idea de una élite crítica que, al contrario de lo que le ocurría a esos "desgraciados" trabajadores, podría entender el lenguaje de los poetas, pero todavía no aclaraba con qué instrumento o arma oculta podía lograr esa élite semejante hazaña intelectual. El misterio se revelaría -éste sí- poco después, y estaría en estrecha relación con lo que Amado Alonso exponía por las mismas fechas y en el mismo órgano de expresión, la revista Cruz y Raya, en un artículo titulado "Vida y creación en la lírica de Lope".[53]

Mucho más que Dámaso Alonso, y ello a pesar de que éste pasaba por entonces una estancia en Leipzig, en Alemania, completando su formación en Filología Románica,[54] se nos aparece Amado Alonso, quien ocupaba en esos momentos la dirección del Instituto de Filología de Buenos Aires, contagiado de las expresiones y principios de la filosofía de la vida que primaban tanto en Alemania como en la Revista de Occidente.[55] Filosofía de la vida cuyo principal axioma -téngase en cuenta- es el de la incognoscibilidad de lo real y que apela como principal instrumento a la plétora de la vida frente a la seca pobreza del entendimiento.[56] Con el término "vida" del título no se refiere Amado Alonso a la biografía

del poeta sino a un principio "vital o "creador", de carácter subjetivo, cuyo principal órgano es la intuición. El problema es gnoseológico; enfrentado el poeta -sujeto- a la realidad -objeto-, la tensión se resuelve por la existencia de una "taladrante mirada" (p. 78) que ve lo profundo de lo real, lo que otras miradas, desprovistas de ese órgano intuitivo, no podrían ver.[57]

En el pensamiento crítico de Amado Alonso aparece, pues, mucho más explícitamente contemplada la idea de un tipo de conocimiento intuitivo, poético o sentimental distinto del conocimiento intelectual y único que puede acceder a las zonas misteriosas de lo real.[58] Teoría de raigambre netamente romántica,[59] parece obvio no obstante que Amado Alonso se la ha asimilado a través de la versión modernizada de las filosofías de la vida alemanas, una de las expresiones del irracionalismo filosófico que era ingrediente básico no sólo de la Revista de Occidente sino también de Cruz y Raya. No parece demasiado arriesgado, en consecuencia, imaginar a un Dámaso Alonso cada vez más presionado en su espíritu científico por la gnoseología irracionalista que respiraba en la España de la preguerra y en la Alemania nazi[60] ni suponer que esa consideración de la poesía como misterio inefable le viene un poco forzada por las circunstancias. Es de resaltar, no obstante, que el Dámaso Alonso más próximo a posiciones antihumanistas y místicas, aun cuando éstas no sean tan radicales como las de Amado Alonso por ejemplo, lo

encontramos en el momento de mayor contradicción para la intelectualidad española,[61] en ese momento en que era preciso ponerse con o contra el ejercicio de la razón y la inteligencia, constatación que permitirá entender y valorar en sus justas proporciones la solución de compromiso entre razón e intuición a que se acogería ya en la posguerra.

V.4.3. El compromiso posbélico: la alianza entre el análisis y la intuición

Hasta ahora se han tenido que deducir las posiciones metateóricas de Dámaso Alonso a través de algunas afirmaciones aisladas contenidas en sus artículos o libros de crítica literaria aplicada. En 1.941, en cambio, encontramos un texto en el que Dámaso Alonso hace explícita por fin la teoría crítica que llevaba implícita su práctica crítica. Dámaso Alonso ya es, desde 1.940, catedrático de Filología Románica en la Universidad de Madrid, sucesor pues de Menéndez Pidal, en un puesto que, como él mismo cuenta, ha obtenido sin oposiciones.[62] Desde ese lugar privilegiado, forzoso es decirlo, hace todo lo que puede por conservar la normalidad dentro de las funciones que debe desempeñar un investigador y crítico literario. Su misma resistencia a hablar en el centenario de San Juan debe entenderse como un síntoma de sus escasos deseos de participar en la parafernalia cultural del régimen. Y sin embargo, sus posiciones teó

ricas y metateóricas son acogidas por una Revista Nacional de Educación que había nacido por Orden del 8-III-1.940 para "formar en el Profesorado y en el Magisterio español el espíritu de unidad que reclama la nueva España en la Educación de la juventud".[63] El título del artículo que publica aquí Dámaso Alonso es "Sobre la enseñanza de la filología española",[64] y en las instrucciones que da a enseñantes e investigadores de la lengua y la literatura es posible reconocer las que serán -por ser también las que aparecen en su libro definitivo Poesía española- sus más conocidas posiciones.

El importante artículo comienza con una radical crítica del positivismo al que, muy en la línea de la actualidad cultural, se acusa de "soberbio":

> Nuestro siglo ha presenciado una profunda crisis en los estudios de filología. Dentro del campo románico, los recios aldabonazos de Vossler, en 1.904, son, en realidad, el comienzo del nuevo período, que se caracteriza por una profunda insatisfacción respecto a los resultados de la soberbia construcción positivista, estructurada y perfeccionada a lo largo del siglo XIX (p. 21).

Crisis, soberbia, nuevo período, siglo XIX: la retórica es perfectamente conveniente a los tiempos que corren. Y,

sin embargo, a medida que se avanza en la lectura se advierte nítidamente que la retórica elaborada por el pensamiento fascista es utilizada por Dámaso Alonso para fines concretos que no son absolutamente identificables con el radical antimodernismo de preguerra. Más bien, se muestran en la línea del que Antonio Fontán considera era el primer objetivo del ministerio Ibáñez Martín en materias de educación y cultura, es decir, en la línea de infundir el nuevo espíritu en una corriente de continuidad técnica con las realizaciones anteriores.[65] Esta es también la primera preocupación de un Dámaso Alonso que se nos aparece ahora muy distante del misticismo de los últimos artículos publicados antes de la guerra. Una vez satisfecha la condición sine qua non de vituperar al positivismo -símbolo del espíritu científico y humanista de la herética modernidad para los ideólogos del franquismo-, y asumida la distinción diltheyana entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu que obliga a contemplar la "intuición" como elemento fundamental en el estudio de las últimas,[66] Dámaso Alonso insiste en la importancia de seguir utilizando métodos positivos de descripción y análisis en el campo de la filología,[67] por lo que ello encierra de adecuación a la modernidad por parte de España:

> nuestra escuela filológica, presidida por el genio de Menéndez Pidal, ha alcanzado universal renombre; es éste uno de los campos en donde España

> ha exportado ciencia y producido rebrotes en el extranjero, por medio de libros y publicaciones, y también por injertos personales. Es necesaria la continuación de esta tradición científica, y que los jóvenes españoles aprendan la lección de entrega a una vocación, de riguroso método, exactitud y honradez investigadora, que es toda la vida de Menéndez Pidal (p. 37).

Así pues, conciliación del análisis -método positivo y científico- y la intuición -órgano de la comprensión diltheyana- o, dicho de otra manera, a la manera de Vossler, positivismo metodológico y no metafísico, que encuentra expresión explícita, por primera vez en la producción de Dámaso Alonso, en este artículo: "El método estilístico se ha de basar -imprescindible punto de partida- en la intuición, y ha de llevarse a cabo por el análisis". (p. 36). Ahora bien, como puede verse, esa intuición punto de partida del método todavía no está delimitada en sus funciones como lo estaría después en Poesía española. Se trata de una intuición con un papel muy parecido al que le asignaba Spitzer como "primer paso, del que dependen todos los demás".[68] De la misma manera que Spitzer encomienda a esa intuición primera "la conciencia de un detalle que nos llama la atención junto con la convicción de que ese detalle guarda una relación fundamental con el conjunto de la obra artística",[69] Dámaso Alonso cree que a la intuición previa corresponde la

tarea de seleccionar "unas muestras, que deberán haber sido tomadas en puntos vitales" y sobre las que "habrá que inducir las características del conjunto" (p. 36). Nada se dice, pues, todavía de esa intuición final, de lector, punto de llegada del método que deberá rellenar las insuficiencias del análisis positivo y acceder por vía mística o comprensiva a la "unicidad" del hecho artístico, y que es la culminación de la teoría crítica más característica de Dámaso Alonso, es decir, de la expuesta en Poesía española.[70] Pero, y esto es indiscutible, se avanza hacia ella.

Por otra parte, y ya refiriéndonos a la teoría de la literatura como expresión que está siempre en la base del pensamiento estético-literario de Dámaso Alonso, es posible advertir en este artículo cierta cautela a la hora de exponer el aspecto individual, expresivo del lenguaje y de la literatura que sólo puede explicarse por circunstancias ambientales, habida cuenta de su última insistencia antes de la guerra en la genialidad poética. Sin dejar de afirmar que el idioma sea "expresión", se matiza que lo es "de nuestro pensamiento y de nuestro sentimiento" en una línea, la de Charles Bally,[71] que sirve para aminorar el efecto de la que hubiera sido considerada una atención excesiva a la subjetividad de los hablantes de la nación. Lo sentimental, lo personal o individual aparece también conciliado con lo lógico o conceptual, con lo colectivo o social de manera que el escritor aparece no sólo reflejando en su lenguaje su in

dividualidad -"yoísticamente", que diría Giménez Caballero- sino también reflejando "con multiplicada fuerza los rasgos distintivos de su lenguaje y su nación". (p. 34). Todas las precauciones eran pocas, y no obstante las tomadas por Dámaso Alonso, el simple hecho de que en la fecha temprana de 1.941 -cuando Aguado comenzaba a reivindicar cierta apariencia formal de individualismo- se hablase del "punto de vista creativo, individual, del 'habla'" (p. 35), aun cuando se cuidase en no darle un lugar prominente en la teoría, motivó que la revista se decidiese a que una cita de Donoso Cortés procediera a manera de prólogo el artículo de Dámaso Alonso. La cita decía nada menos que lo siguiente:

> Mientras existe el entusiasmo, todas las individualidades se eclipsan; (...). En tiempos de paz y de reposo sólo aparecen en los hombres las calidades que los constituyen diferentes; en épocas de crisis y de exaltación moral sólo aparecen en ellos los que los constituyen semejantes; cuando las diferencias se esconden y las semejanzas aparecen, hay pueblo porque hay unidad...

Estaba claro: lo que molestaba todavía del pensamiento literario de Dámaso Alonso era su atención al individualismo, a lo original en la creación literaria. La Estilística no era absolutamente herética, pero esa tendencia a buscar los estilos individuales que Giménez Caballero había detec

tado en ella seguía pareciendo algo inconveniente a la política educativa y cultural del régimen. La situación, sin embargo, iba a experimentar rápidamente un cambio. Ya se ha visto lo que, al mismo tiempo, estaba ocurriendo en Escorial: se empezaba a reivindicar el sentimiento -el contenido del corazón- como único medio de salvar al hombre, y a desplazar la atención del enemigo subjetividad al enemigo ciencia. Había que cambiar -decía Rosales- el signo de la cultura española de científico en poético y de racional en cordial, y el sentimiento -lejos de parecer ya un obstáculo- era un fiel aliado para esa misión. Se entiende, pues, que una vez victoriosas las posiciones de Rosales-Aguado en Escorial, la estilística pudiera ser perfectamente incorporada a la escena cultural. Combinaba la insistencia en la originalidad, que ahora hacía falta para contrarrestar el efecto de los años en que se la anatematizó, con una posición epistomológica en última instancia misticista, es decir, ni científica ni racional, y por último con una utilización de técnicas positivas, modernas, que aseguraba ese renovado aire de modernidad que se quería dar otra vez a la cultura española.

Hay que tener en cuenta que no era sólo la Falange de Arrese la que sostenía estas premisas de cambio, o más bien de normalización, sino también, dentro del ámbito educativo, el propio Ministerio de Ibáñez Martín, como puede deducirse de un texto de José Pemartín, a la sazón director general

de Enseñanza Superior y Media, que titulado "Formación clásica y formación romántica" se leyó en mayo de 1.940,[72] y que, junto a la defensa radical de la cultura y el arte clásicos sobre los románticos,[73] proporciona las claves de cuáles son los elementos del romanticismo que en su momento podrían recuperarse y cuáles los que se excluían absolutamente. Desde luego, para Pemartín el elemento peligroso del romanticismo, al que considera "la brillante expresión literaria, artística, costumbrista, que encubre una profunda conmoción: el derrumbamiento del antiguo régimen", no es el sentimiento- "lo que caracteriza al romanticismo no es que le sobra sentimiento" (p. 22)-, sino la razon: "La Revolución francesa colocó a una ramera con el nombre de la Diosa Razón, sobre el altar de Notre-Dame de París, después de haber arrojado allí a Dios." (p. 12). Lo que caracteriza, pues, al romanticismo es "que le falta precisamente ese algo que, agregado al sentimiento, transforma algunas obras de los románticos en clásicas." (pp. 22-23). Ese algo es "la unidad integral del alma" (p. 13), la subordinación de los valores científicos a los valores éticos y morales que desde la Revolución francesa se habría invertido hasta llegar "a nuestros días al positivista del siglo XIX, que no tiene más fe que en sus sentidos y en la ciencia experimental." (p. 42). Pemartín aboga, en consecuencia, porque se recupere la debida jerarquía y "la Ciencia se ponga al servicio del hombre" (p. 43), i.e., que se subordine a la unidad en la fe, dejando entender que, de comportarse así, lo románti

co y lo científico podrían ser asimilados por la nueva cultura española:

> Existe, evidentemente, un fundamento científico en algunas de estas orientaciones, y, por consiguiente, como metodología, como medio, aunque no como fin, deben aceptarse y aplicarse...(p. 49).

Lo clásico no deberá, en consecuencia, "revestir un carácter exclusivista." Sino que, al contrario, huyendo de los defectos de esas orientaciones modernas que se resumen en el nombre de "romanticismo", de los cuales el más importante es el "exceso de angelismo o de intelectualismo racionalista", se aprovecharán "todas las tendencias pedagógicas, científicas, razonables (...), siempre que se sepa subordinar el interés material (...) a los intereses superiores del espíritu." (p. 55).

Era éste, sin duda, un espíritu que permitía la asimilación de ese positivismo metodológico propugnado por Dámaso Alonso como complemento de la apropiación intuitiva de las esencias espirituales, y que permitía también la asimilación de un romanticismo literario en el que -sin faltar "nada humano, y mucho menos la pasión y el sentimiento" (p. 23)- se diesen esas características de la estética nueva que resultaban incuestionables y que Pemartín resume clarificadoramente así en la que es quizás la única exposición

enumerada de las mismas:

> la exquisita sobriedad de estilo y la gentil lógica de los sentimientos (...); el realismo, la serenidad y equilibrio de forma y de fondo (...); la sencillez de forma, la ejemplaridad histórica, la ternura y calidad de estilo (...): la sobriedad, el realismo, la claridad, la proporción; la razón, en suma (p. 23).

La última afirmación no es en absoluto contradictoria con esa otra en la que se acusaba a la Razón de ramera. La diferencia entre una y otra reside, como se ve, en la mayúscula inicial: la razón -entendida como "mesura" (p. 23)- no pretende arrojar a Dios del altar de Notre-Dame sino, al contrario, buscar la armonización de los contrarios, ciencia y fe, en una unidad hecha como se ve a base de pragmatismo enmascarado. Como decía Maravall en la preguerra, había que aprovechar los espléndidos resultados de las técnicas modernas sin que ello implicara la subversión de las veterae mores. Los objetivos se cumplían poco a poco y, llegado el momento de poner éste en práctica, la estilística, en la forma que la concebía Dámaso Alonso -a quien hemos descubierto en la preguerra influido profundamente por principios filosóficos de corte irracionalista-, se mostró especialmente útil para difundir la idea de los límites de la ciencia y de su necesaria subordinación a un algo superior e inexpli

cable, al tiempo que para demostrar los frutos valiosos que un proceder técnico bien entendido podía aportar al progreso material de la nación española.[74] Fue, sin duda, por ello por lo que una vez pasados los primeros ardores del fascismo, la estilística se convirtió en la mejor y más sólida expresión de la cultura literaria franquista.[75]

V.4.4. La poesía de San Juan de la Cruz: un libro para el modelo romántico de la posguerra

Ha sido necesario hacer este breve repaso a la trayectoria teórica y crítica de Dámaso Alonso para abordar con entero conocimiento de causa lo que un libro como La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera) significa dentro de su producción y dentro también del debate estético y teórico de la posguerra, o en definitiva para asignarle el lugar que le corresponde en la historia de la crítica literaria en la España contemporánea.

En lo que se refiere a lo primero, La poesía de San Juan de la Cruz es mucho más que un elaborado trabajo filológico. Es la primera puesta en práctica amplia de la crítica estilística española tal como aparece definida en Poesía española -libro este último que a juicio de García Morejón fue "un acontecimiento singular, luminoso, que estableció definitivamente los rumbos de la moderna escuela de estilística

española."[76] y por tanto, la primera puesta en práctica amplia de los principios metateóricos de la que ha sido la más importante escuela de crítica literaria en España. En realidad, de la misma manera que los diversos trabajos de crítica aplicada que contiene Poesía española son fundamentalmente ejemplificadores de la teoría crítica que se articula en sus intersticios, La poesía de San Juan de la Cruz es un trabajo de crítica aplicada que sirve para ilustrar el proceder crítico recomendado por Dámaso Alonso, y, con la diferencia de que éste no alcanza a hacerse explícito en las dimensiones en que lo hace en Poesía española -donde muchas partes son teoría crítica explícita-, hay que señalar la esencial identidad entre este proceder y aquella teoría. Así, si Poesía española, como señala Debicki en su trabajo sobre Dámaso Alonso, fue "la culminación de sus años de pensamiento y trabajo en crítica y teoría crítica",[77] habría que señalar que La poesía de San Juan de la Cruz contiene ya, en germen, esa culminación crítica y teórica que, con toda justicia, se identifica con la estilística española.

En lo que respecta a lo segundo, es decir, al lugar que este libro ocupa en el debate estético y teórico de la posguerra, hay que reparar en que las constantes estéticas y metateóricas que se han descubierto en ese número de homenaje a San Juan que la revista Escorial publicaba, están presentes en este libro, del que además, como es citado por algunos de los críticos que participaban en el homenaje y

como es reseñado en el mismo número por Mª Rosa Alonso, cabe pensar no que las asume sino que las originó. Expliquémosnos: el libro de Dámaso Alonso sobre San Juan que, recuérdese, se ha escrito por obediencia, está en la base, en el origen, de la renovación estética y crítica de la España de la posguerra. Marca el punto de no retorno a las inamovibles posiciones del clasicismo cristiano y marca también el rumbo que, a partir de ese momento, tomará la estética y la crítica española para la construcción de una nueva unidad, la que por cierto se nos presenta -si se abandona la tentación de identificar el franquismo con las manifestaciones extemporáneas de los nostálgicos del fascismo que siempre pervivieron en su seno- como la expresión más duradera y, por tanto, la más característica de la estética y crítica contemporáneas en España.[78]

Vamos a hablar, en primer lugar, del comportamiento o método crítico ejemplificado por la práctica crítica aplicada a la poesía de San Juan. Como Mª Rosa Alonso vio ya en esa reseña temprana, lo importante en este libro "no es ya a lo que llega, sino el cómo llega a lo que llega. La magia no está sólo en el punto de llegada, sino en los primores del camino, de la vía, del método, en suma".[79] Dicho método se va a caracterizar por soluciones de compromiso. No sólo ese compromiso de que se ha hablado entre análisis e intuición, sino otro igualmente significativo y relacionado con el ambiente que estamos estudiando, en el que además se reparaba

ya al hablar de Cossío: el compromiso entre tradición y originalidad. Es la necesidad de conciliar ambos aspectos la que lleva a Dámaso Alonso a dividir en dos partes fundamentales su obra:

> El problema se desdobla, pues, así: ¿En qué relación está la poesía de San Juan de la Cruz con la tradición literaria, inmediata o mediata, que existía en su tiempo? ¿En qué reside la fuerza de su prodigiosa virtualidad estética que aún hondamente, exquisitamente, nos perturba? He aquí los temas y también las partes de esta obra (p. 22).

Dado que, más adelante, se especifica que el objeto de la crítica literaria es esa prodigiosa virtualidad estética o estilo que constituye la segunda parte de la obra, parece obvio que reparar en la relación de San Juan con la tradición -relación que quedaría fuera del objeto de la estilística- es tan sólo una concesión a la idea del sustrato tradicional del arte, a esa idea del artista como eslabón en la cadena de lo tradicional que veíamos era constitutiva del pensamiento estético de Giménez Caballero.

El caso es que a ese sustrato tradicional están dedicados nada menos que tres capítulos del libro, el II, III y IV, titulados respectivamente "Raíz española. La tradición culta", "Raíz española. La tradición castellana" y "Raíz

bíblica: El 'Cantar de los Cantares'". La correspondencia con los elementos -renacentistas, populares y bíblicos- que Cossío descubría como constitutivos del espíritu de San Juan -fuera de esa vibración singular que lo fundamentaba esencialmente- no es casual. Como Cossío, Dámaso Alonso tiende a demostrar que lo nacional -dos raíces españolas- y lo bíblico -raíz católica- configuran el espíritu de San Juan, y que éste no excluye la presencia de lo culto, de lo que en su época era signo de estar al día en cuestiones culturales. Así, San Juan aparece abierto al "espíritu de su siglo", "sumergido en el difuso ambiente garcilasesco, general a la poesía de su época" (p. 45), o, lo que es lo mismo, aparece como un escritor moderno y adaptado a modas e influencias renacentistas, al mismo tiempo que muestra su fidelidad al "alma castellana y tradicional" (p. 143), manifestada fundamentalmente en vocabulario, temas, expresiones, así como su fidelidad a la tradición religiosa, a la interpretación de la realidad en clave de misterio, lo que no obsta para que adapte libremente la palabra del Texto sagrado, demostrando así la posibilidad de adecuar la verdad eterna a las verdades históricas. Un espíritu compuesto, pues, de tradicionalismo y modernidad, de cultismo y popularismo, de catolicismo y humanismo a partes iguales es el ejemplar espíritu de San Juan, modelo de equilibrio clásico, de conciliación entre los contrarios, de armonía en suma.

Satisfecha ya la comprensible necesidad de mostrar que

San Juan no era de ningún modo un artista subversivo que rechazase por principio todo lo que se había hecho antes de él -i.e., que no era un vanguardista- y que, por tanto, para ser un artista genial, el "más grande poeta de España" como lo califica Dámaso Alonso (p. 166), no hacía falta romper con todo lo anterior, el crítico procede a explicar en qué consiste esa virtualidad estética, en qué esa fuerza expresiva que hace de la obra de San Juan, a pesar de su débito a la tradición, una obra original y genial.[80] Comienza -en el capítulo V, titulado "El estilo"- la crítica estilística, o como dice Dámaso, el "planteamiento de problemas más amplios el de la intención estética del escritor, y el de lo creativo en su obra." (p. 165).

Dámaso Alonso es, pues, tajante al determinar cuál es el objeto de la crítica estilística:

> Estamos persiguiendo un estilo. Para mi, estilo es todo lo que individualiza a un ente literario: a una obra, a un escritor, a una época, a una literatura. El estilo es el único objeto de la crítica literaria (pp. 165-66).[81]

En la persecución del estilo cumple un papel fundamental el análisis al que Dámaso Alonso, habida cuenta de las circunstancias ambientales, se cuida mucho todavía de calificar de "positivo" o "científico", pero al que no duda en declarar

que va "a dedicar ahora en especial" su esfuerzo (p. 166). El análisis va dirigido por supuesto a las "zonas (...) peculiarmente estilísticas" (p. 166), es decir, a "lo más externo" (p. 167): verso, rima, estrofa, léxico y contenido conceptual, siempre interpretados en clave expresiva.[82]

Tras el análisis, muy breve en este caso, encontramos un epígrafe titulado "Desazón y búsqueda" donde Dámaso Alonso ejemplifica otro paso del método estilístico. El análisis no ha dado el fruto deseado: lo que se perseguía, la individualidad estilística, no ha podido alcanzarse. Es la "desazón":

> Hemos llegado a encontrar algunos elementos positivos, característicos del arte de San Juan. Pero nada, o muy poco, que explique esa sensación de frescura, de virginalidad y originalidad que nos produce su obra... (p.180).

La propuesta de Dámaso Alonso para superar este impasse a que parece conducir el análisis, es la siguiente:

> Habrá que interrumpir, pues, el procedimiento analítico, aunque sólo sea por un momento, para dejar obrar a la intuición. En estas ocasiones suele ayudar el alejarse, el cerrar los ojos. Pensemos ahora en dónde podrá residir, por lo que al

lenguaje se refiere, esa impresión de novedad... (pp. 180-81).

Se trata obviamente de esa intuición selectiva a lo Spitzer, producto de la lectura repetida, que informa al crítico de cuáles pueden ser los elementos sobre los que debe centrar el análisis a fin de detectar la individualidad estilística de la obra y que, por ello, sólo se comunica cuando el análisis la ha verificado, intuición en fin que es mero elemento psicológico de un método científico de trabajo sin más misterio ni más especulación.[83]

Una vez que se ha dejado obrar a la intuición, el crítico entrevé ya dónde puede residir la diferencia del lenguaje de San Juan. Lo que es producto de la intuición se expresa regularmente entre signos de exclamación. El crítico "prorrumpe": "!Velocidad, condensación, desnudez expresiva, prodigio de la palabra en su nitidez original!" (p. 182). Sin embargo, el método crítico no se detiene en esta intuitiva "visión" y Dámaso Alonso aconseja volver al análisis (movimiento de vaivén característico del círculo filológico spitzeriano): "Más éstas son aún fórmulas vagas, para una vaga intuición. Volvamos al proceso analítico." (p. 182). La intuición tiene entonces una traducción conceptual que además da cuenta de cuál es la principal característica diferenciadora del estilo de San Juan:

> eso que llamábamos condensación, velocidad, fuerza expresiva de la palabra desnuda, se traduce ahora en sintetismo de las nociones, función predominante del sustantivo. Función predominante del sustantivo a expensas del adjetivo, a expensas de la función verbal (p. 182).

Se ha llegado, pues, al objeto perseguido -lo que individualiza a San Juan- en lo que respecta a lo más externo de la obra. La seguridad con que Dámaso Alonso dice que lo más característico del estilo de San Juan es la abundancia del sustantivo y la escasez de verbos y de adjetivos es indicio suficiente de que la intuición selectiva actúa tan eficazmente en su teoría crítica como en la de Spitzer cuando éste llega a la conclusión de que lo más característico del estilo de Charles-Louis Philippe es la abundancia de expresiones causales.[84] De ahí que al final del capítulo V, independientemente de la relatividad introducida por la modestia intelectual, Dámaso Alonso asegure haber "hallado" lo diferencial del estilo de San Juan:

> Y ahora sí que creo que hemos obtenido algún hallazgo; hemos llegado tal vez a determinar cuál es la principal diferencia que separa la magia suave, sedosa, prolongada, del estilo de Garcilaso, de la llama rauda, veloz, dulcemente heridora, a ratos remansada en perfume y pausada música, del estilo de San Juan de la Cruz (p. 194).

¿Contradice esta fe en el hallazgo estilístico esas afirmaciones acerca de la imposibilidad de revelar el misterio de la poesía que localizábamos en algunos de sus artículos de preguerra? O, lo que es más importante, ¿contradice las afirmaciones que, contenidas en Poesía española, insisten en la imposibilidad de explicarlo, de llegar a la "unicidad" de la poesía?[85] Se diría que no, pues que al final de La poesía de San Juan de la Cruz nos encontramos con el sorprendente fragmento en que se hace también profesión de agnosticismo: "después del análisis, al final del camino, nos encontramos con el muro ingente, con la puerta cerrada que sella el prodigio intangible de lo poético" (p. 242).

Es éste el momento en que, como se dice en Poesía española, hay que dar ese "ciego y oscuro salto", único que permite llegar a la misteriosa individualidad del arte.[86] Sería un error creer sin embargo que la intuición que actúa en este momento es la misma que actuaba en ese otro de "sazón" para el crítico, aquélla que le ayudaba a determinar cuál era el rasgo característico del estilo del autor. Ya decíamos que en la teoría crítica expuesta en Poesía española no hay una intuición sino dos y que, si bien una era idéntica a la spitzeriana, la otra no lo era. En palabras de Dámaso Alonso, la otra es la intuición del "lector". Pues bien, es preciso reparar en que la intuición del lector aparece ya en La poesía de San Juan de la Cruz. Y, como aparece de una manera más simple, por menos sistematizada, que

en Poesía española, determinar en qué consiste esta intuición y cuál es su aportación a la crítica literaria aquí puede servir para aclarar un aspecto de este método crítico que no ha sido subrayado suficientemente.

La intuición del lector no va dirigida a lo externo, como la selectiva, sino a lo interno de la obra de arte. Ello no quiere decir que lo interior, lo espiritual de la obra literaria no deba ser objeto de análisis. De hecho, en La poesía de San de la Cruz, el capítulo VI y último, titulado "Los poemas. Temática y estructura", está dedicado a aclarar lo que se puede de ese contenido revelado por el arte al que, en última instancia, debe dirigirse la crítica. Para ello, se ordenan los poemas, se estudia el significado doctrinal de sus símbolos, sus temas, las circunstancias en que se compusieron. Se persigue ahora "una evolución vital" (p. 198), esto es, lo que de la experiencia, las creencias y el pensamiento de San Juan ha pasado a su obra literaria. Diríase que el fruto del esfuerzo, aquí también, es posible, pues al final de este estudio estructural del contenido Dámaso Alonso parece haber hallado el contenido revelado por el arte de San Juan: "La lírica de San Juan de la Cruz revela un intento ponderado, una lucha, que tenemos que suponer consciente, para aproximarse a la expresión de lo inefable ..." (p. 240). Dígase si este descubrimiento no es paralelo al que hace Spitzer acerca de la "motivación pseudo-objeti

va" que determinaría la abundancia de expresiones causales en el estilo de Charles-Louis Philippe. Al fin y al cabo, si como señala Dámaso Alonso el poema "es siempre, en San Juan de la Cruz, lo más cercano a la experiencia" (p. 222), y la experiencia más personal del poeta fue la experiencia mística, es lógico que sea ésta la que nos resulte revelada por la totalidad de sus poemas.[87]

Pero, entonces, ¿dónde reside el misterio, la extrañeza de esta poesía, esa puerta cerrada a los esfuerzos del crítico?. Lo único que de todo lo que el crítico afirma sobre la obra de San Juan no recibe explicación es la valoración. Esta, que se encuentra presente en todos los trabajos de estilística de Dámaso Alonso, pues no en balde es considerada por él la principal y, más aún, la única función o misión de la crítica consiste, especialmente, según se dice en Poesía española, en dictaminar el carácter de auténtica "obra literaria" de una obra literaria:

> junto a la verdadera "obra literaria" existe otra criatura que la simula y la emula, pero que no es "obra literaria", pues ni nació de una profunda intención estética, ni, por tanto, puede transmitirnos lo que en ella no existe.
>
> Es el crítico, precisamente el crítico, como lector ideal, quien, puesto frente a la obra literaria auténtica, formará impresivamente una intuición

> semejante a la que expresó el poeta; frente a la obra simulada, pronto comprobará la ausencia de intuición, la superchería. La primera misión del crítico consiste en discernir, en discriminar a un lado la verdadera obra literaria, a otro su pobre simulación (pp. 216-17).

En La poesía de San Juan de la Cruz el crítico discierne: la obra de San Juan es auténtica obra literaria. Frente a la de Sebastián de Córdoba, en la que se basó para muchas de sus imágenes y temas, y que sería pobre simulación, superchería, la obra de San Juan tiene la marca del "genio".[88] La "grandeza estética" de San Juan está, pues, fuera de toda duda. Y ella reside, obviamente, en una diferencia espiritual con respecto a, por ejemplo, Sebastián de Córdoba. Así se deduce de la reflexión que sobre el uso de la imagen de la "noche" en ambos autores hace Dámaso Alonso. Utilizando ambos la misma imagen, el uno consigue un resultado vulgar, el otro un resultado original, creativo, y ello se debe al diferente sentido, al diferente contenido espiritual que uno y otro han infundido a la misma imagen: "Entre el contenido espiritual con que la llena Córdoba y el que le ha de infundir él, media gran intervalo." (p. 76). Esta grandeza estética -reflejo de la grandeza espiritual- es la que explica el valor eterno de la poesía de San Juan,[89] tan incontestable que Dámaso Alonso asegura que, en el caso de San Juan, no existe problema de valoración:

> No hay, exactamente, problema de valoración cuando se trata de San Juan de la Cruz, porque el consenso unánime de los españoles que tienen conocimiento de cosas de belleza, hace ya tiempo que ha fallado que él es el más grande poeta de España ...(p. 166).

Lo mismo ocurre con respecto a Garcilaso cuya originalidad y consiguiente grandeza estética se dan por sentado en "Garcilaso y los límites de la Estilística"[90] antes de empezar el análisis:

> Hay, sin embargo, algo extraño. ¿Por qué la virtud comunicativa de la representación de este mundo en Garcilaso -en este imitador de lo italiano- es tan superior a toda la de la poesía italiana de su misma época, es decir, la poesía de donde el mismo Garcilaso procede? (p. 48).

Veáse que el planteamiento es exacto al que se hace con San Juan: a pesar de tener fuentes reconocidas, a pesar de imitar, la poesía de Garcilaso sería "superior" en "virtud comunicativa" o, lo que es lo mismo, en valor expresivo a toda la poesía italiana. Garcilaso es el "genio" y su obra la obra "auténtica". Ahora bien, en esta afirmación de la genialidad de Garcilaso encontramos algo que nos ayudará a responder a esa pregunta formulada más arriba acerca de cuál

era realmente para Dámaso Alonso el misterio incognoscible de la poesía. Nótese que el hecho que se da como indiscutible de la superioridad de Garcilaso es calificado de "algo extraño". ¿No será, pues, que lo "extraño", lo "misterioso" en la obra de arte sea esa mismaasuperioridad del genio, que lo que no pueda explicarse de ninguna manera racional -por razones comprensibles- sea la existencia de genios, de seres superiores?

Volvamos ahora a La poesía de San Juan de la Cruz. Tras la afirmación incuestionable de que San Juan es el más alto poeta de España -lo que, como se ha visto, no tiene discusión posible porque así lo han fallado los españoles "que tienen conocimiento de cosas de belleza", i.e., los intuitivos-,[91] Dámaso Alonso intenta justificar la valoración. Este intento es, precisamente, lo que le hace abordar el análisis de la obra de San Juan, análisis que se nos revela, pues, en estilística como un mero apéndice de la principal misión valorativa del crítico, simple concesión a quienes por una especie de prurito de cientificidad se plantean como problema el juicio del crítico y buscan explicarse sus razones.[92] El crítico puede justificar su valoración en parte, y a ello va destinado el análisis estilístico. Este, como se ha visto, pone de relieve la originalidad del estilo lingüístico del autor -predominio del sustantivo, escasez del adjetivo que lo diferencia de la mayoría de los poetas coetáneos-, y pone de relieve también la originalidad de la

experiencia vital del autor, la singular experiencia mística, lucha por expresar lo inefable que, en realidad, es mero equivalente de la experiencia poética general y, por tanto, original experiencia de todos los genios poéticos. Subrayadas ambas y demostradas con todas las pruebas accesibles al crítico, es decir, con todos los datos empíricos de que dispone, Dámaso Alonso vuelve a repetir el juicio valorativo. Es ya el "Final" del libro: "Quedan, pues, estos hechos que, puestos en contacto, producen escalofrío: San Juan de la Cruz es un maravilloso artista literario y el más alto poeta de España." (p. 241).

Pero ¿y, si ahora, alguien, no satisfecho con las pruebas ofrecidas, con los "hechos", preguntase el porqué de la superioridad de San Juan, la causa última de su grandeza espiritual, el quid de su diferencia respecto al resto de los mortales? Dámaso Alonso hace el papel de ese eterno desconfiado no en La poesía de San Juan de la Cruz, pero sí en "Garcilaso y los límites de la estilística" donde, en momento parecido al que estamos describiendo ahora para el primer trabajo, es decir, terminado el análisis justificador de la valoración, se pregunta:

> Pero, ¿por qué, Dios mío, por qué la voz de Garcilaso siempre tan cálida, tan lánguida, tan apasionada, por qué en este momento adquiere este hervor de lágrimas en el fondo, por qué cuatrocien-

> tos años más tarde aún nos deja pensativos con ansias de asomarnos a alguna infinitud, a unos bellos ojos de mujer, al cielo estrellado, al mar inmenso, a Dios? (p. 104).

En suma, ¿por qué el valor eterno, eternamente original de la poesía de un genio? El análisis, la intuición selectiva, y cuantos otros mecanismos positivos se quieran utilizar aplicados a la poesía sólo pueden dar cuenta de esa superioridad, presentar el hecho de su diferenciación lingüística, de su diferenciación espiritual o vital, pero no puede explicar la causa de esa genialidad, no puede explicar por qué existen seres superiores. Es éste el momento en que en La poesía de San Juan de la Cruz, Dámaso Alonso afirma encontrarse ante la puerta cerrada, ante el prodigio intangible, ante el muro ingente de la poesía. Es éste también el momento en que en "Garcilaso y los límites de la estilística" renuncia a los instrumentos de la lingüística y las ciencias del espíritu en conocidísima serie de exclamaciones: "!Tiremos nuestra inútil estilística! !Tiremos toda la pedantería filológica! !No nos sirven para nada! Estamos exactamente en la orilla del misterio." (pp. 104-5). Ni la estilística ni la filología pueden dar explicación a esa misteriosa y extraña existencia de "genios" entre la uniforme masa de seres vulgares e idénticos que pululan por la humanidad. Tan sólo Dios, a quien Dámaso Alonso remite el problema liberando a la estilística de tan penosa obligación, puede dar

la respuesta. En lógica religiosa, sólo Dios puede responder porque El creó las diferencias. El "misterio" le pertenece a El:

> Dios mío, Dios mío, ¿por qué tocamos con nuestras ineptas manos a la poesía, si no sabemos nada de su misterio, que es el tuyo mismo?
> ...Movámonos torpemente por las orillas por los aledaños.
> Tratar de explicar la poesía de Garcilaso o cualquier gran poesía, es bucear en el misterio (p. 105).

Ahora bien, al humano le cabe una posibilidad fuera de pedir respuesta a Dios. Es confiar en la intuición del lector-crítico, en ese consenso unánime de la élite entendedora que comunica directamente con el misterio por vía intuitiva, más o menos como el profeta revelador de Giménez Caballero.[93] Por ello es éste el momento en que es preciso dar ese ciego y oscuro salto en que debe acabar siempre la crítica estilística. El crítico, en esta situación, sólo puede ratificarse en su primera intuición, la que le llevó a afirmar rotundamente el valor estético de la obra de San Juan o de Garcilaso. Esta, su intuición de la originalidad espiritual de la obra, es a su vez imposible de explicar. Es la intuición del "lector" de que se habla en Poesía española:

> nunca a fuerza de análisis reconstruiremos la intuición totalizadora que un muchacho cualquiera obtiene, en un instante, con un libro en la mano, una mañana de primavera por la alameda del parque (p. 427).

Y ello porque ese muchacho cualquiera no es tan cualquiera como parece. Es un "lector" intuitivo: "no todo el que lee es 'el lector'. Esa intuición...se la tiene o no se la tiene, como en la mística los carismas y gracias especiales." (p. 42). Es la intuición de los que en España entienden de cosas de belleza, que se decía en La poesía de San Juan de la Cruz y, por tanto, intuición valorativa, esencialmente distinta de la spitzeriana -también utilizada por Dámaso Alonso- intuición selectiva.

Con este ciego salto intuitivo que permite al crítico, a despecho de los desconfiados, afirmar su capacidad para dictaminar en cuestiones superiores del espíritu y, por tanto, para saltarse las limitaciones de la ciencia en vista de que ésta no puede dar cuenta del "valor humano", de que no tiene explicación racional para el mismo, culmina, pues, la práctica crítica estilística. Son los "primores del camino" de que hablaba Mª Rosa Alonso los que acaban de ser expuestos en visión sintética e interpretativa. De ellos resulta que, como solicitaba José Pemartín, las tendencias científicas innegables en Dámaso Alonso han sabido subordi

narse en el último momento al interés superior del espíritu, afirmando, a pesar de ellas, el que en el texto ya varias veces mencionado de Maravall o en el texto de Giménez Caballero se revelaba, en definitiva, como el más importante valor de Occidente y el único que debía ser salvado de la crisis de su civilización: el valor del alma privilegiada, base ideológica imprescindible del modo de producción burgués que, a fin de cuentas, era el que debía salir reforzado una vez desaparecido el estado de excepción del fascismo. De la misma manera, del concepto excepcional del arte como servicio que se implantó durante el período de establecimiento del nuevo régimen político, salió reforzado -como lo demuestra el predominio de la estilística en la España estabilizada del franquismo- el concepto "normal" de la genialidad. La Estilística ponía en escena, representaba ante los ojos de los lectores, el momento en que toda ambición científica debía detenerse para dejar paso a la fe: aquél en que el conocimiento amenazase la integridad de los valores fundamentales de la cultura occidental. De entonces acá, forzoso es decirlo, éste ha sido proceder común -con honrosas excepciones- en las ciencias occidentales. El paso adelante que estas ciencias no dan, justificándose en el agnosticismo, salvaguarda el interés vital de sus depositarios y contiene tras las puertas cerradas del misterio una explicación de causas, un conocimiento que pugna por tirarlas. La Estilística es, en fin, desde este punto de vista, sólo un caso más -quizás el más consciente de serlo en lo que

se refiere a la ciencia literaria- de lo que Althusser ha llamado "el más grande escándalo teórico de la historia contemporánea."[94] Pero, desde otro punto de vista, desde la perspectiva del pequeño escándalo teórico de la historia de España en la década de los 40, fue algo más y a exponerlo vamos a dedicar las últimas páginas de este capítulo.

Para este último tramo de nuestra labor, nada más provechoso que reparar en la "Dedicatoria" que a manera de nota previa escribe Dámaso Alonso. De ella puede extraerse esa serie de constantes que caracterizaban la renovación estética en Escorial y que remitían siempre al debate con las posiciones de la estética fascista prebélica. Algunos de los términos clave de la misma, tales como el "dolor", hacen acto de presencia en un discurso que pretende, justamente, cambiar de sentido la estética dominante, orientándola hacia un concepto radicalmente apolítico y ahistórico del arte, hacia una mayor valoración de la belleza sensorial o estética y hacia una reivindicación de la libertad formal del genio poético, acompañada de una puesta al día del concepto de arte como expresión. De todos éstos aspectos, sin embargo, la nota de dedicatoria hace esencial hincapié en el primero, siendo el texto global el que ahondará en la importancia de los tres últimos.

En la "Dedicatoria", Dámaso Alonso se dedica fundamentalmente a especular en tono poético sobre la nueva función

que al arte correspondía en el momento histórico que se atravesaba que, recuérdese, es el de una guerra mundial en la que España mantiene una posición a medio camino entre la neutralidad y el partidismo.[95] Dámaso Alonso es consciente de que existe una "humanidad doliente" que sufre "como en la aldea más tenebrosa azotada por la plaga, al hambre y la guerra, allá en el fondo de las edades." (p. 10). Sin señalar lógicamente a los culpables de esa situación y más bien considerándola como una mera variante histórica de un sufrimiento esencial a la naturaleza humana -el dolor sería eterno-, tan sólo agravada por ese "orgulloso, rudo, tristísimo progreso mecánico" que no habría logrado "sino hacer más universales las heridas", Dámaso Alonso señala al arte la posición que debe tomar ante el doloroso conflicto. Esta es, por extraño que parezca, la "indiferencia". El ejemplo que debe seguir el arte en ese momento es el de la naturaleza: ella, creación divina, florece todas las primaveras incluso en medio de las más sangrientas batallas. Así, la "eterna hermosura" del arte debe florecer también en la primavera de 1.942 "indiferente al dolor", y con la sola y exclusiva función de evadir al lector del mismo:

> Junto a esta indiferencia de la naturaleza, todos los años de nuevo engalanada, la eterna primavera del arte. Dios nos ha puesto al lado estas dos bellas y correspondientes permanencias, reflejo de su hermosura, como indicios de su rastro, y para

aliviarnos así en esta agonía de nuestra penosa progresión por la tierra (p. 10).

Toda una confesión de apoliticismo que, lejos de presentarse como mera posición personal, se extendía como consejo -transmitido a través de un cauce como el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el más alto organismo cultural de España- a todos aquellos que amasen las artes. Veáse como resume Dámaso Alonso sus intenciones al escribir este libro al final de la "Dedicatoria":

> Esto es lo que he querido hacer en la terrible y bellísima primavera de 1.942. Durante estos meses los poemas de San Juan de la Cruz han sido para mí una fuente de serenidad y de consuelo. Al terminar ahora mi labor, me consideraría pago si este libro llegara hasta algunos de esos pocos hombres que -perdidos en mil diarios afanes- tienen "inteligencia de amor", cuya alma está abierta hacia las artes incógnitas; si les hiciera comprender mejor algo de la belleza más externa de los versos de San Juan de la Cruz; si les hiciera olvidar un momento este cotidiano ludir de la vida, tan dura. Hay mares de sangre en el mundo. El corazón de estos hombres estará ahora en agonía, como el mío. A ellos va dedicado mi trabajo, y ojalá les pueda servir de algún consuelo (p. 11).

Parece del todo imposible no relacionar estas intenciones con la ofensiva cultural que el Consejo Superior comienza en 1.942 para restar influencia cultural a la Falange y para ir restableciendo la normalidad cultural en un momento en el que la evolución de la guerra en sentido desfavorable al Eje empieza a hacer pensar que las posiciones totalitarias no podrán mantenerse durante mucho tiempo. Había mares de sangre en el mundo, pero la intelectualidad española haría mejor en no definir su posición en el conflicto,[96] en cultivar un arte evasivo que se preocupase más de cuestiones técnicas que de la vida que lo rodeaba y que, de dirigir su mirada al exterior, la dirigiese hacia la naturaleza siempre bella e indiferente y no a la vida dura y agónica. Lo que ello tiene de contradictorio con el hecho de que dos años después Dámaso Alonso publicase Hijos de la ira "lleno de asco ante la estéril injusticia del mundo y la total desilusión de ser hombre"[97] intentará explicarse en el próximo capítulo, pero la existencia de este libro no debe ser óbice para reconocer que dos años antes, en 1.942, Dámaso Alonso propugna una práctica artística que, como solicitaba también Aguado, no dijera nada de los afanes del mundo en ese momento histórico. Qué duda cabe de que es el "entusiasmo" el principal oponente de este concepto de la función consoladora del arte y que era el ardor de los poetas falangistas al propagar los valores patrióticos de la España nacionalsindicalista el que resultaba perjudicado de esta reorientación del arte. Dámaso Alon

so tomaba, pues, posición en la polémica que sobre el tema ocupó buena parte de la reflexión cultural y estética en los primeros años de la posguerra.

Pero no era éste el único aspecto por el que Dámaso Alonso definía su posición en el debate estético de la posguerra. Ya se ha visto en su declaración de intenciones que otra muy importante de ellas era hacer comprender mejor la belleza externa de la poesía de San Juan. En realidad, estimular actitudes más comprensivas hacia la belleza externa de cualquier poesía era uno de los objetivos centrales de este libro sobre San Juan que nacía con el propósito de contribuir a la reorientación en sentido liberal del arte español contemporáneo. La retórica pregunta que acerca de los valores estéticos de San Juan se plantea Dámaso Alonso en el interior del trabajo da cuenta de contra quién o quiénes iba directamente dirigida esta transformación estética:

> ¿Qué criterio de belleza literaria era el de este artista incomparable? ¿Es que despreciaba en absoluto las vías estéticas, atento sólo a las espirituales? ¿Acaso para él la poesía no fue más que un instrumento, que interesaba sólo por su eficacia, pero negado en sí mismo, como una negación más entre las negaciones de las noches oscuras? (p. 94).

Era obviamente la teoría del arte como instrumento propagandístico, revelador o comunicador de la verdad, valioso sólo en cuanto eficaz, despreciado en cuanto bello, que vimos elaborada en Arte y Estado de Giménez Caballero la que resultaba negada por la respuesta que Dámaso Alonso daba a la reiterada cuestión: "el Santo amaba las montañas, los ríos, los bosques, las bellas criaturas de Dios. ¿Pues cómo podría dejar de ver que la poesía era también una bella criatura de Dios?" (pp. 94-95).

Era incuestionable: a San Juan, le había importado la belleza, la poesía en sí misma y no sólo como instrumento de difusión de la verdad religiosa. Ello suponía que además de preocuparse por el contenido espiritual de su obra, San Juan se preocupaba por la forma, por las cuestiones técnicas de la poesía, apareciendo como "un consumado artífice dueño del estilo, apreciador del matiz, sabio ordenador de la armonía y contraposición de las partes en el desarrollo del poema." (p. 95), esto es, como modelo de poeta moderno preocupado por el estilo y la estructura de sus poemas. Pero, además, le habría preocupado la forma no sólo en el sentido de reproducir las bellas formas ya creadas por otros poetas sino también en el sentido de innovar creando nuevas formas bellas, mostrándose en consecuencia como un poeta poco conformista con los dogmas:

San Juan de la Cruz no sólo no nos aparece ajeno

> a los problemas técnicos de la forma poética, sino que le vemos en su breve obra endecasilábica diríamos que más preocupado por ellos que la mayor parte de nuestros poetas del Siglo de Oro, en este punto muy bien avenidos con lo existente y bastante rutinarios (p. 168).

Dámaso Alonso se esfuerza por demostrar esta tendencia de San Juan a innovar y ensayar formas nuevas; "rara innovación", "curioso tipo" son algunas de las expresiones -sin duda exageradas- que utiliza para referirse a algunas variantes introducidas por el poeta en las rígidas estrofas clásicas. San Juan está funcionando como legitimador de la libertad formal romántica que en el panorama estético de posguerra quiere sustituir al canon clásico, lo que quizás resulta más evidente cuando Dámaso Alonso, al comentar el uso de adjetivos pospuestos en su poesía y contrastarlo con el uso común de epítetos en la poesía renacentista, habla de la "originalidad" de San Juan respecto a la "fórmula estereotipada" y la pone en relación con una rebelión romántica limitada o relativizada:

> Tales fórmulas llegan a ser sólo índice de una tradición de escuela; señalan en especial la tradición renacentista, reciben un nuevo impulso en el neoclasicismo del siglo XVIII. El romanticismo procurará romper -hasta cierto punto- esta cadena (p. 192).[98]

Cuando finalmente Dámaso Alonso habla del "cansancio", del "hastío" que producen esas fórmulas estereotipadas renacentistas y se lamenta -con auténtica sinceridad, pues es algo a lo que se ve obligado por el hecho de que la estética a la que se opone haya elegido a Garcilaso como símbolo- de "tener que aducir a Garcilaso para presentarlo a tan desfavorable luz" (p. 190), toda esta desfigurada visión de San Juan adquiere un sentido diáfano y nos ratifica en la idea de que el libro a que nos estamos refiriendo jugó un papel importante dentro del debate ideológico-literario de la posguerra en lugar de ser un mero trabajo filológico de crítica aplicada. Con el tiempo, Dámaso Alonso compensaría a Garcilaso de la afrenta, al dedicarle ese trabajo importante ya mencionado que se incluyó en Poesía española,[99] pero ahora, en la terrible primavera de 1.942, San Juan se alzaba como símbolo de posiciones conciliadoras entre los dos grandes símbolos antagónicos: Góngora y Garcilaso. Hasta ahora se ha visto en qué sentido era San Juan un poeta opuesto a la estética garcilasista; es preciso reparar ya en que Dámaso Alonso mediante la figura de San Juan señalaba también nítidamente sus límites respecto del deshumanizado gongorismo de la generación del 27.

En efecto, al igual que se ha visto en los textos publicados en Escorial, la reivindicación de lo estético, de lo bello, no es equivalente a esteticismo. Ello explica la aparente contradicción que supone el que, después de haber

afirmado que San Juan era un "consumado artífice", se advierta que no se trata de un "artífice minucioso" (p. 169), aparente porque en realidad no es sino otra expresión de la voluntad de conciliar posiciones extremas como lo demuestra esta otra fórmula referida también a San Juan: "Parece que hay a un mismo tiempo preocupación y despreocupación por el utensilio." (p. 169). Es naturalmente el concepto de forma como materia espiritualizada el que obra el milagro de la síntesis, pues cuando San Juan se preocupa por problemas de estilo no es sino para transmitir mejor el espíritu:

> San Juan de la Cruz no vacila, pues, en usar alguna vez los artificios estilísticos que le ofrecía la tradición literaria. Pero en él no resultan nunca fórmulas exteriores, fríamente sobrepuestas, sino que le sirven de atinados, intuitivos refuerzos de la expresión afectiva o del desarrollo conceptual (p. 71).

De ahí que todos lo elementos materiales de la poesía se interpreten como fenómenos expresivos, demostrando Dámaso Alonso en este punto una auténtica conciencia de que, al hacerlo, se enfrenta a las teorías del arte como recurso o procedimiento formal características de las vanguardias artísticas y críticas. Así, en su concepto de la aliteración: "la aliteración -dice-, en un verdadero poeta no es nunca un artificio, sino un fenómeno intuitivo, profundamente li

gado a la extraña de la creación." (el subrayado es nuestro) (p. 173). Se ha subrayado "no es nunca un artificio" porque extraña la radicalidad con que se niega que la verdadera poesía pueda definirse tal y como -piénsese- es definida por la teoría formalista, radicalidad que debe contrastarse con la actitud de un formalista como Tomachevski quien, a pesar de sostener una teoría del arte precisamente como artificio, no duda en reconocer que muchas veces la aliteración y otros fenómenos materiales del discurso poético tienen finalidad expresiva.[100] Y se ha subrayado también porque esta radical negación es indicio suficiente de que su concepto de forma no puede considerarse de ninguna manera formalista, y de que debe considerarse mucho más relacionado con ese concepto místico -hegeliano- que se localizaba en la reflexión del P. Crisógono de Jesús.

Hay que concluir ya. Era el concepto de arte como expresión del alma y del alma en su vertiente sentimental o afectiva el que resultaba de hecho legitimado por la figura de San Juan de la Cruz. La celebración del centenario fue punto de partida inequívoco para una nueva etapa de la estética y la crítica literarias en la España de la posguerra, aunque ello no signifique que no quedasen reminiscencias o restos importantes de la estética y crítica clasicistas. Una nueva etapa que contaría ya con un cauce de expresión muy bien definido para la reflexión estética, la Revista de Ideas Estéticas, no casualmente nacida en enero de 1.943, en es-

trecha relación con esa reivindicación del "pathos" estético del arte español que se acaba de analizar, y que contará también con un modelo de valoración crítica bastante definido al que puede llamarse modelo romántico y que, tal como ha surgido de la celebración del centenario de San Juan, se caracteriza fundamentalmente por significar un paso adelante en la restauración de la normalidad poética. El hecho de que un poeta clásico sirviera de apoyatura a la reivindicación de cierto espacio de libertad para el arte da cuenta, no obstante, de que en ningún momento este modelo se presentó como una rebelión absoluta contra la norma. San Juan aparecía por el contrario como modelo de conciliación entre la originalidad y el débito a la tradición, entre la ruptura y el respeto de los moldes formales, entre el cuidado de la forma y el cuidado del contenido. Y, sobre todo, siguiendo la línea señalada por José Pemartín en nombre del Ministerio de Educación, San Juan de la Cruz era un modelo de poeta en el que, sin sobrar el sentimiento, no faltaba la razón o la "mesura". Dámaso Alonso se apresuraba a señalarlo a raíz del uso de diminutivos por San Juan: "Esta válvula de escape de lo afectivo es, sin embargo, manejada con mesura por el poeta. Tal mesura es la que debían imitar algunos escritores seudomísticos de nuestros dias." (p. 179).

Era, pues, un romanticismo mesurado o, para decirlo en lenguaje de la época, una clasicidad romántica, la que se

impondría como norma de valoración de las obras literarias a partir de este momento y en las páginas de la misma Escorial. Toda vez que la revista, -dirigida ya por un personaje menos significativo dentro de la estética del clasicismo cristiano que Dionisio Ridruejo- se dejó contagiar de los aires que llegaban de las instituciones culturales más importantes de España, no hubo ya ningún obstáculo para que desde muy diversos frentes se intentase convertir a la estética española a una nueva unidad. El proceso, no obstante, fue complicado y contradictorio; los sucesivos cambios en la coyuntura política interior y exterior siguieron reflejándose en el receptivo mundo del arte y del pensamiento y muy pronto el romanticismo mesurado contó con un nuevo oponente dialéctico, el romanticismo apasionado, que iniciado también por Dámaso Alonso en Hijos de la Ira significaría otro paso adelante en el camino para profundizar o ampliar las libertades del arte y la cultura en general. Todo ese contradictorio proceso evolutivo, que culminaría con la ruptura de la unidad romántica y la dispersión absoluta de la crítica española, dividida ya de nuevo en sus preferencias por todas las corrientes de la poesía contemporánea, desde las vanguardias hasta la poesía social, va a intentar resumirse en lo que queda de trabajo. Sin que esta parte pueda alcanzar el grado de exhaustividad de lo que hasta ahora se ha visto, dada la abundancia de revistas y libros que a partir de esta fecha se publican, se procurará dar cuenta a través de las publicaciones más significativas o representativas de la década de la evolución del pensamiento estético y literario

en la misma y sobre todo de las posiciones que adoptan ante dicha evolución los que habían sido portavoces del espíritu de la unidad escorialista. Los encontraremos al final de la década en las páginas de Espadaña haciendo un último y desesperado intento por conciliar en unidad las posiciones poéticas opuestas que apuntaban ya en el panorama poético español. "Poesía total" fue el nombre del fracasado intento: trás él la realidad poética conflictiva y contradictoria, reflejo fiel de las contradicciones de la sociedad española, fue babélica torre bajo la que sucumbieron definitivamente los ya desesperanzados sueños de armonía nacional y católica.

Notas del Capítulo V

(1) Víctor García de la Concha, La poesía española de posguerra, Madrid, Editorial Prensa Española, 1973, p. 122.

(2) Fanny Rubio, Las revistas poéticas españolas (1939-1975), Madrid, Turner, 1976, p. 31.

(3) P. Crisógono de Jesús, "Relaciones de la Mística con la Filosofía y la Estética en la doctrina de San Juan de la Cruz", Esc., vol. IX, nº 25, nov. 1942, p. 353.

(4) De hecho, el único artículo publicado en este número que sigue representando de alguna manera el viejo espíritu escorialista, el de José Corts Grau, a pesar de que sigue viendo en la "disciplina" uno de los componentes de la personalidad mística modélica, no se atreve ya a propugnar un estilo activo y anticontemplativo como lo hacía López Ibor, conformándose con proponer un "equilibrio clásico" entre "intelectualismo" y "voluntarismo" del que San Juan sería modelo (José Corts Grau, "San Juan de la Cruz y la personalidad humana", Esc., vol. IX, nº 25, nov. 1942, p. 228. Sobre este autor puede verse Julio Rodríguez Puértolas, Literatura fascista española, I, Madrid, Akal, 1986, p. 757).

(5) José Mª de Cossío, "Rasgos renacentistas y populares en el Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz", Esc., vol. IX, nº 25, nov. 1942, p. 228.

(6) Véase supra, pp. 292-93.

(7) Miguel Angel Garrido Gallardo habla del período

1940-1956 como de predominio de la estilística ("La moderna teoría literaria en España (1940-1980", en Estudios de semiótica literaria, Madrid, C.S.I.C., 1982, pp. 31-34).

(8) P. Crisógono de Jesús, op. cit.

(9) Manuel Machado, "Juan de la Cruz, poeta", Esc., vol. IX, nº 25, nov. 1942, p. 339.

(10) Acerca de la aparición de la estilística en el período que va entre finales de la década de los 30 y comienzos de la de los 40 puede verse José Portolés, Medio siglo de filología española (1896-1952), Madrid, Cátedra, 1986, pp. 138-60.

(11) Me refiero naturalmente a los estudios literarios que, teniendo su origen en el formalismo ruso, vienen conociéndose en este siglo con el nombre general de "Poética" (véase a este respecto Fernando Lázaro Carreter, "Introducción: la Poética", en Estudios de poética, Madrid, Taurus, 1979, pp. 9-30).

(12) La mejor exposición teórica de este método se encuentra en Leo Spitzer, Lingüística e Historia Literaria, Madrid, Gredos, 1968, pp. 34-35. Se trata de la aplicación a la filología del método de conocimiento del filósofo Schleiermacher, Zirkel im Verstehen en denominación de Dilthey y que Spitzer traduce para su disciplina como "método del círculo filológico".

(13) Gerardo Diego, "Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz", Esc., vol. IX, nº 25, nov. 1942, pp. 163-86.

(14) José Mª de Cossío, op. cit.

(15) Emilio Orozco, "La palabra, espíritu y materia en la poesía de San Juan de la Cruz", Esc., vol. IX, nº 25, nov. 1942, pp. 315-33.

(16) Sobre la posición de Menéndez Pelayo hacia los estudios de detalles y técnicas formales puede verse José Portolés, op. cit., pp. 22-26.

(17) De pesimismo epistemológico lo califica José Portolés (op. cit., p. 175), al localizarlo en la figura de Dámaso Alonso y constatar la diferencia de posición de Leo Spitzer quien, en efecto, jamás muestra desconfianza en la posibilidad de acceder al alma del autor y niega rotundamente el adagio escolástico individum est ineffabile (Leo Spitzer, op. cit., p. 21).

(18) Era ésta una antigua idea de Cossío quien ya en su libro más importante, en 1936, había decretado lo "inaprensible" de la esencia de la poesía (Poesía española. Notas de asedio, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, pp. 7-9). Usaba además en este libro de una imagen, la del "fracaso" en el "sitio" a la ciudadela de la poesía que precedería a toda una larga serie de metáforas usadas por la estilística española para expresar ese pesimismo epistemológico que es su característica más peculiar. Recuérdese, a manera de ejemplo, la usada por Dámaso Alonso al hablar del "fracaso" en plantar la bandera en la cumbre del Everest. (Dámaso Alonso, Poesía española, Madrid, Gredos, 1950, p. 427). Sobre José Mª de Cossío puede verse Emilia de Zuleta, Historia de la crítica española contemporánea, Madrid, Gredos, 1974, pp. 353-57.

(19) Sobre las características de la crítica de Emilio Orozco, que fuera querido y admirado profesor de la Universidad de Granada, puede verse Emilia de Zuleta, op. cit., pp. 369-70.

(20) B. Eichembaum, "La teoría del 'método formal'", en T. Todorov (ed.), Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, p. 28.

(21) Ibidem. También José Portolés muestra cierto saludable escepticismo hacia estos extremados intentos de buscar significado a todos los elementos del poema (op. cit., pp. 180-81).

(22) Para otra concepción del papel de los acentos en el discurso poético, véase B. Tomachevski, Teoría de la literatura, Madrid, Aka, 1982, pp. 84-87.

(23) Véase supra, pp. 365-66.

(24) Sobre la cuestión del "genio" en la estilística española puede verse José Portolés, op. cit., pp. 155-56.

(25) Véase a este respecto Edgar de Bruyne, Historia de la Estética, II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, p. 696.

(26) Sobre la mayor influencia de Vossler en la estilística española respecto de Spitzer véase también el libro de José Portolés, op. cit., pp. 146-59.

(27) E. Giménez Caballero, Arte y Estado, Madrid, 1935, p. 81.

(28) Dámaso Alonso, La poesía de San Juan de la Cruz, Madrid, C.S.I.C., 1942.

(29) M.A. Garrido Callardo, op. cit., p. 31.

(30) Ibidem.

(31) José Portolés, op. cit., pp. 143-46; M.A. Garrido Gallardo, op. cit., pp. 31-32. Puede verse también Sultana Wahnón, "San Juan en la estética de posguerra", Cuadernos del Mediodía. Diario de Granada, 25 de enero de 1985, p. 15.

(32) Dámaso Alonso, La lengua poética de Góngora (Parte Primera), Madrid, Anejo de la R.F.E. nº XX, 1935. La tesis doctoral que estuvo en el origen del libro se titulaba Evolución de la sintaxis de Góngora y fue leída en la Universidad Central en 1928. La conferencia pronunciada en 1927 se titulaba "La altitud poética de la literatura española" y fue publicada luego con el título de "Escila y Caribdis de la literatura española" (CyR, nº 7, octubre 1933, pp. 77-102. Reproducida en Dámaso Alonso, Estudios y ensayos gongorinos, Madrid, Gredos, 1955).

(33) M.A. Garrido Gallardo, op. cit., p. 31.

(34) J. Portolés, op. cit., p. 143.

(35) op. cit., p. 146.

(36) Fernando Lázaro Carreter, "Esbozo de una poética de Ortega y Gasset", ROcc, nº 48-49, 1985, pp. 189-209.

(37) op. cit., p. 207.

(38) Curiosamente, el mismo Lázaro Carreter se congratulaba, en 1958, de que en una época de formalismo la estilística de Dámaso Alonso supiera dar un sentido extraestético a la concepción del arte y la crítica, lamentándose más bien de que su primer libro, La lengua poética de Góngora, fuese un ejemplo de riguroso formalismo, lo que no es más que una prueba de la larga influencia que el pensamiento literario antiformalista tuvo sobre los críticos españoles formados en la posguerra (Fernando Lázaro Carreter, "Dámaso Alonso y el formalismo", Ins., nº 138-39, 1958, p. 6).

(39) A. García Berrio, "Epílogo. Más allá de los 'ismos'. Sobre la imprescindible globalidad crítica", en P. Aullón de Haro (ed.), Introducción a la crítica literaria actual, Madrid, Playor, 1984, pp. 347-87.

(40) Hoy, en época de grandes menesterosidades -dice García Berrio-, parece cundir entre todos nosotros la necesidad de asumir antes la esperanza de la revelación total entrevista con el arte, que el mezquino consuelo de un reducidísimo sector de verdades objetivamente constatables en la inmensa nebulosa de la realidad. Parece que no queda más remedio que despedir, por corto, el optimis-

ta cálculo wittgensteniano de una vía científica de la experiencia del mundo que 'dijera sólo lo que se podía decir claramente', y acoger la voluntad de esperar en las vagarosas profecías de los poetas y las sugerencias crípticas anunciadas por místicos y filósofos iluminados." (op. cit., p. 386, n. 40). Como se ve, la única diferencia respecto al pesimismo epistemológico y al romanticismo teórico de la estilística de posguerra es que se da por "caducado" a Wittgenstein en lugar de a Comte.

(41) Véase J. Portolés, op. cit., p. 152.

(42) Véase a este respecto "Meditaciones en el desierto (Los intelectuales y la dictadura en la España de postguerra)" (fragmentos del libro Meditaciones en el desert, de Agustí Calvet i Pascual, "Gaziel"), Quimera, nº 6, abril 1981, pp. 6-8.

(43) Dámaso Alonso, "Hacia un conocimiento científico de la obra poética", Ins., nº 58, octubre 1950, p. 1. El libro comentado era el de Carlos Bousoño, La poesía de Vicente Aleixandre. Imagen. Estilo. Mundo poético, Madrid, Insula, 1950.

(44) Ibidem.

(45) J. Portolés, op. cit., p. 142.

(46) Como cuando se disculpa porque su búsqueda de una fórmula estilística definida como A, si no B, no puede ser minuciosa y exhaustiva entre los versos 1600 a 1610 (p. 150).

(47) M. Menéndez Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España, I, Madrid, C.S.I.C., 1974, pp. 807-11.

(48) De esta vinculación a las vanguardias da cuenta Dámaso Alonso recientemente: "Durante el tiempo importante de la generación, yo viví unido intensamente con ella, con amistad, trato, intercambio de ideas, de entusiasmos y de críticas. Yo pertenecí a la generación del 27" (Dámaso Alonso, Vida y obra. Poemas puros, Poemillas de la ciudad, Hombre y Dios, Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 1984, p. 28). Ha corregido así Dámaso Alonso lo afirmado en 1948 cuando la hostilidad general hacia las vanguardias le motivaron a renegar del esteticismo del 27, mostrándose más próximo a las tendencias rehumanizadoras de la posguerra: "Para expresarme en libertad -decía Dámaso Alonso en esta fecha- necesité la terrible sacudida de la guerra española" (Dámaso Alonso, "Una generación poética (1920-1936)", Finisterre, 2ª época, vol. I, nº 35, marzo 1948, pp. 193-220. Reproducido en Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1952, pp. 167-92). Véase infra, pp. 697-99.

(49) Dámaso Alonso, "Aquella arpa de Bécquer", CyR, nº 27, junio 1935, pp. 59-104.

(50) V. García de la Concha, op. cit., p. 32.

(51) Dámaso Alonso, "La poesía de Vicente Aleixandre", en Poetas españoles contemporáneos, op. cit., p. 289. Aquí se recoge ese artículo de 1932 sobre Espadas como labios junto con otros escritos posteriormente sobre Vicente Aleixandre.

(52) Cfr. José Portolés, op. cit., p. 174.

(53) Amado Alonso, "Vida y creación en la lírica de Lope", CyR, nº 34, 1936, pp. 63-106. Sobre Amado Alonso véase Emilia de Zuleta, op, cit., pp. 238-47.

(54) Así lo cuenta el propio Dámaso Alonso en Vida y obra, op. cit., p. 30.

(55) Tan sólo en el volumen XLIII, del primer trimestre de 1934, se publicaba un texto de Simmel, "La personalidad de Dios", otro de Oswald Spengler, "La revolución mundial de color", y uno del propio Ortega sobre Dilthey, "Guillermo Dilthey y la idea de la vida". Para la relación de estos tres filósofos alemanes con la filosofía de la vida, véase G. Lukács, El asalto a la razón, Barcelona, Grijalbo, 1967, capítulo IV.

(56) G. Lukács, op. cit., p. 332.

(57) "los ojos del poeta se agrandan y adquieren una semidivina capacidad para sorprender cuál es el auténtico sentido de las cosas" (p. 92).

(58) "El último sentido poético es, pues, una atmósfera sentimental sin posible traducción a términos racionales" (p. 73).

(59) Véase a este respecto Paul Bénichou, La coronación del escritor 1750-1830, México, Fondo de Cultura Económica, 1981. Bénichou data ya en el

en el siglo XVIII la costumbre de atribuir "al genio, en particular al genio poético, una intuición de la verdad más inmediata y tan infalible como la de la razón." (p. 32).

(60) Véase G. Lukács, op. cit., pp. 331-32.

(61) Es significativo que el órgano de expresión elegido por Amado y Dámaso Alonso para sus respectivos artículos fuera Cruz y Raya, la revista de la que Rafael Osuna ha dicho en un reciente trabajo: "No estuvo Cruz y Raya por encima de los conflictos de su hora, como se ha afirmado, sino que ella misma fue un conflicto; ni su programa fue poco definido, sino muy concreto; sólo que, además de definido y concreto, fue contradictorio". Como muestra de esa contradicción programática, alude el autor al hecho de que J. Bergamín acometiera en 1935 una empresa literaria con "hombres tan significativamente fascistas como Luys Santa Marina y Rafael Sánchez Mazas" (Rafael Osuna, Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939, Valencia, Pre-textos, 1986, pp. 76-77.

(62) Véase D. Alonso, Vida y obra, op. cit., p. 30.

(63) Citado por Fernando Valls, La enseñanza de la literatura en el franquismo (1936-1951), Valencia, Antoni Bosch Editor, 1983, p. 74.

(64) Dámaso Alonso, "Sobre la enseñanza de la filología española", Revista Nacional de Educación, vol. I, nº 2, 1941, pp. 21-39.

(65) Antonio Fontán, Los católicos en la Universidad española actual, Madrid, Rialp, 1961, p. 73.

(66) Cfr. G. Lukács, op. cit., pp. 340-54.

(67) Como también lo hace Dilthey, para quien la poética en el sentido de "ciencia general de los elementos y leyes, sobre cuya base se construyen las composiciones poéticas" es una necesidad "innegable" (W. Dilthey, Poética, Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 9-10). Digamos de paso que la influencia de Dilthey en el pensamiento estético-crítico de Dámaso Alonso es superior incluso a la de Croce, aunque no se haya reparado suficientemente en ella.

(68) L. Spitzer, op. cit., p. 49.

(69) Ibidem.

(70) "creemos que la tarea estilística sólo comienza tras una intuición (en este caso doble: intuición de lector; intuición selectiva del método de estudio) y ha de detenerse ante la cima (la última unicidad del objeto literario sólo es cognoscible por salto 'ciego y oscuro')" (Dámaso Alonso, Poesía española, Madrid, Gredos, 1950, pp. 12-13).

(71) Y no obstante, Bally insiste más en la idea de que el lenguaje expresa sentimientos: "ce langage, qui exprime aussi des idées, exprime avant tout des sentiments" (Charles Bally, Traité de stylistique française, Genève, Librairie Georg-Klinckisieck, 1951, pp. 6-7). Debe repararse en esta diferencia

en la enfatización de lo sentimental como un hecho significativo dentro del contexto general de la cultura española que aquí se está estudiando. Se trata, obviamente, de no hacer demasiadas concesiones a la subjetividad en la expresión y de conservar un componente objetivo-referencial en el lenguaje poético.

(72) José Pemartín, Formación clásica y formación romántica. Ideas sobre la enseñanza, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

(73) Clasicismo cristiano en la más pura línea escorialista, como lo demuestra la alusión final a la Catedral de Zamora -ciudad en la que Pemartín pronunció la conferencia- como símbolo de lo que venía diciendo: "espléndida réplica en piedra a los conceptos que he desarrollado hoy". Al igual que el monasterio del Escorial, imagen reflejada en la alberca del período imperial español para Giménez Caballero, la Catedral de Zamora es para Pemartín "la obra plasmada, tangible, de esa Civilización clásica, grecolatina, romana" pero "sobrenaturalizado ya por el Cristianismo". Formas clásicas y contenido católico eran, pues, los aspectos que, junto a unas "columnas dirigidas cara al exterior, al mundo, a las cosas" -columnas con sentido de la realidad, que diría Luis Rosales-, hacían de la catedral zamorana un "ejemplo perenne" del arte y de Pemartín un ardiente defensor en ese momento del principio de la "forma conservadora".

(74) La necesidad de incorporar la técnica moderna a la nueva España fue subrayada ya por Escorial en un editorial temprano titulado "España y la técnica" (Esc., vol. II, nº 5, marzo 1941, pp. 323-30). En

la línea que expresara J.A. Maravall en la anteguerra, Escorial sostenía la necesidad de conciliar los provechosos resultados de la técnica positiva con la fe irracional en el más allá de lo empírico: "Guardemos como un tesoro aquella ultimidad religiosa del español en su actitud frente a los hombres y las cosas; más aún: cultivémosla como lo mejor de nuestra alma y de nuestra historia pretérita y venidera. (...). Pero, por Dios, demos también nuestro ahínco a labrar la empiria y el arte, en aquel viejo y actual sentido aristotélico." (p. 330). Más adelante, Calvo Serer insistiría en la necesidad de "reconocer la importancia indiscutible de la técnica, creadora de fuentes de riqueza" y de asimilar sus trabajos ordenándolos "hacia una nueva Cristiandad" (Rafael Calvo Serer, "Una nueva generación española", Arbor, vol. VIII, nº 24, noviembre-diciembre 1947, pp. 340-41). Y, por poner un ejemplo más del acuerdo generalizado sobre la necesidad de conciliar técnica -modernidad- y fe -tradición-, Carlos Antonio Arean decía en 1949: "La ciencia positiva se halla consagrada al descubrimiento de leyes que ayuden a ordenar la Naturaleza y no pasa de ser, en última instancia, un utilísimo fichero de conexiones y previsiones, admirable en este aspecto, por no perder actualidad y por hacer posible la tecnica occidental, pero hay algo más en el horizonte del hombre, algo que se escapará siempre a los métodos positivistas" (los subrayados son nuestros) (Carlos Antonio Areán, "Breve meditación comtiana", Esc., vol. XX, nº 64, dic. 1949, p. 1077). Cfr. supra, n. 40, y nótese también la relación de este pesimismo positivista con el pesimismo epistemológico que, después del detenidísimo análisis empírico, hace a Dámaso Alonso detenerse ante las puertas del misterio.

(75) Carlos Rincón, autor del más lúcido ensayo sobre la teoría de Dámaso Alonso, habla del lugar pri-

vilegiado dentro de la Universidad franquista que tuvo la estilística española, así como de la inscripción de la misma en el desarrollo de la ideología dominante en la España de Franco (Carlos Rincón, "Lectura y ciencia literaria en Dámaso Alonso", Bulletin Hispanique, LXXIV, 1972, p. 73).

(76) Julio García Morejón, Límites de la estilística. El idearium crítico de Dámaso Alonso, Assis, Facultade de Filosofía, Ciencias e Letras, 1961, p. 81.

(77) Andrew Debicki, Dámaso Alonso, Madrid, Cátedra, 1974, p. 144.

(78) Sobre la representatividad de la estilística como corriente crítica española cabe recordar lo señalado por C. Rincón: "A finales del verano del año 63, el Times Literary Supplement, al presentar un número monográfico con el título de 'Critics Abread' sobre la situación contemporánea de la crítica en el continente europeo, incluyó el nombre de Alonso como absolutamente representativo, al lado de los de R. Barthes, U. Eco, J. Kott, H. Mayer y E. Staiger, entre otros. Nueva crítica española y Alonso resultaban de este modo sinónimos en ese momento de rompimiento dentro del debate internacional." (op. cit., p. 64).

(79) Mª Rosa Alonso, "La poesía de San Juan de la Cruz, por Dámaso Alonso", Esc., vol. IX, nº 25, nov. 1942, p. 371.

(80) "Sobre el ambiente mágico de sueño denso y a la par realidad concreta, del Cantar de los Cantares,

el poeta ha sabido hacer una obra personal, crear un nuevo ser de individualidad indestructible..." (p. 207).

(81) Cfr. Dámaso Alonso, Poesía española, op. cit., p. 428: "Estilística sería la ciencia del estilo. Estilo es lo peculiar, lo diferencial de un habla".

(82) Cfr. Poesía española, op. cit., p. 29: "Los estudios de estilística, todos, y los míos propios, y aun los de este libro, están hechos preferentemente con la perspectiva de la 'forma exterior', sencillamente porque es lo más fácil, porque en ésta se parte de realidades concretas fonéticas.".

(83) Cfr. Poesía española, op. cit., p. 127: "Un estudio, basado en selección previa, que investigue los elementos del significante que van especialmente cargados de eficacia expresiva, es el único procedimiento que puede revelar la peculiaridad (es decir, el contenido de la unicidad) de la forma poética en Fray Luis de León y en San Juan de la Cruz.". Véase también p. 438.

(84) L. Spitzer, op. cit., p. 24.

(85) Cfr. Poesía española, op. cit., p. 426: "después de que todo nuestro análisis hubiese establecido una perfecta red de relaciones entre hechos artísticos comparables, por las mallas se nos escaparía el pescado.".

(86) Cfr. Poesía española, op. cit., p. 427: "Sólo la intuición dará el salto último: sólo ella plantará la bandera en la peña coronadora de la cumbre".

(87) Cfr. Poesía española, op. cit., pp. 195-96, donde se describe la "ley vital" de Fray Luis: "Toda la poesía de Fray Luis es un desgarrado anhelo de 'unión'; pero no hay en ella nada que suponga 'experiencia' mística...".

(88) "La diferencia entre San Juan de la Cruz y Córdoba es la que va de un enorme poeta a un atrevido (aunque hábil) refundidor" (p. 59).

(89) "Signo del Genio" titula Dámaso Alonso el epígrafe en que se afirma la eterna belleza de la obra de San Juan.

(90) Dámaso Alonso, "Garcilaso y los límites de la estilística", en Poesía española, op. cit., pp. 43-109.

(91) Carlos Rincón ironiza acerca de esta concepción de la profesión de crítico: "un inescrutable 'destino' habría conducido a una división del trabajo y acordado por no se sabe qué motivos a un grupo un privilegio en cuanto a su formación cultural, al cual le correspondería la administración del reino de lo bello, del que detenta las llaves" (op. cit., p. 69).

(92) Cfr. Poesía española, op. cit., p. 422: "el que ha mordido ese veneno de dulce insidia, el que ha cegado ante esa iluminación que nos abre una dimensión desconocida en nuestra existencia, puede ocurrir que viva y muera en su culto, sin preocuparse de más, y es lo más frecuente que así suceda. Pero puede también un día sentirse de pronto desasosegado, quizá precisamente al leer un dulce verso, mil veces consolador. Porque es que ese día le ha sal-

tado, se le ha puesto en frente esta pregunta: '¿Por qué este determinado verso, este poema, este escritor me mueven? ¿Qué es, cómo se origina esta onda de emoción que pasa por mi alma? ¿De dónde procede esto, en qué relación está con mi vida y con la vida que me rodea?'".

(93) Cfr. Carlos Rincón, op. cit., p. 71: "Dentro del esquema idealista -y más aún teológico- supuesto por él, el autor, intermediario de una Esencia trascendente (el Ser, la Belleza, Dios?) la entrega en un signo, el poema, para que una soledad semejante a él lo enfrente en la lectura y transida comulgue con él al repetir la intuición que se fijó en la página escrita, o prepare a otro después de su propia comunión para que ellos también puedan realizarla.".

(94) Louis Althusser, "La filosofía: arma de la revolución", en L. Althusser y E. Balibar, Para leer El Capital, México, Siglo XXI, 1969, p. 8.

(95) Véase a este respecto J.A. Biescas y M. Tuñón de Lara, España bajo la dictadura franquista (1939-1975), Barcelona, Labor, 1980, pp. 174-81.

(96) A decir de José Antonio Maravall, las circunstancias históricas imponían a la intelectualidad española una "cuaresma de precaución": "Se escribe -insistía el autor- no por diversión, sino para llevar al semejante una palabra de socorro, y cuando no se sabe claramente cómo debe ser dicha, porque aún no se han experimentado sus efectos inequívocamente, no está de más andar precavidos." (J.A. Maravall, "Comentario a la vida literaria en 1943", Esc., vol. XIII bis, 1943-44, p. 82).

(97) Dámaso Alonso, Poemas escogidos (Selección y notas del autor), Madrid, Gredos, 1969, p. 193).

(98) Nótese cómo se relativiza la ruptura romántica con ese "hasta cierto punto" que absuelve al romanticismo del pecado de soberbia.

(99) Véase supra, n. 90.

(100) B. Tomachevski, Teoría de la literatura, op. cit., pp. 94-97.

VI. DEL MODELO ROMANTICO A MACHADO

VI.1. La "Revista de Ideas Estéticas", cauce del nuevo modelo estético

El nacimiento en 1.943 de la Revista de Ideas Estéticas "a la sombra del árbol, cada vez más frondoso, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas",[1] no fue como se ha adelantado ya un hecho casual. Tras la eliminación en la labor cultural del entusiasmo heroico-propagandístico -confinado ya al ámbito de la prensa diaria o de las revistas menores-, hacía falta un espacio nuevo que no contase en su haber con un pasado explícitamente comprometido con el régimen político como ocurría con Escorial y que, al mismo tiempo, apareciese lo suficientemente respaldado por la oficialidad como para que sus opiniones sobre arte y belleza fuesen atendidas.[2] La Revista de Ideas Estéticas -en adelante R.I.E.- nació sin duda para convertir en mayoritaria la concepción del arte y de la belleza que se había expresado inesperadamente en el centenario de San Juan. Así, respecto al concepto de arte, desde la "Presentación" de la revista se adelantaba como único posible el de forma expresiva. To

dos los estudios y colaboraciones que en sus páginas se publicasen tendrían que dejar constancia de esa visión del arte como forma en la que se expresara una singular inspiración:

> Se amplía así magnamente el campo de nuestros estudios: abarcarán temas de estética filosófica, de teoría y ciencia del arte, de estilística, de crítica, de Teoría de la Música, viendo en cada forma expresiva su trasfondo espiritual, la ineludible vocación que la ha producido. Quedará así constatada la huella que la obra del hombre ha dejado en la conciencia del contemplador y de su creador. Y su textura formal y su esencial inspiración.

En cuanto a la concepción de la belleza, la R.I.E. se proponía un "reflexivo tratamiento de temas estéticos" que eliminase en lo posible el "desconcierto" del hombre moderno ante el problema de lo bello, proponiéndole unos "valores estéticos" que, "de acuerdo con las normas de hoy", tuviesen como antagonistas, en nombre de ese concepto del arte como expresión, los anárquicos valores de las vanguardias: "La vertiginosa sucesión de maneras artísticas, el tránsito inesperado a formas herméticas por su ineditismo, este paralógico desfile de novedades en todos los tipos de expresión...". Se garantizaba, pues, que el propugnar la existencia de formas expresivas en arte no desembocaría en

ese excesivo individualismo que había originado la crisis o decadencia del arte pasado. La expresión encontraría el freno de un muy bien delimitado concepto de lo bello que privaría de la consideración de obras bellas a todas aquellas que traspasaran las fronteras del espíritu, con lo que el riesgo de esteticismo hermético o de excesiva originalidad formal quedarían bastante reducidos. Se trataba, lógicamente, de un plan a largo plazo para conseguir un objetivo de unificación estética que, trazado por el CSIC, se proponía educar estéticamente a la élite culta española, alejándola por la persuación y la convicción -no por la imposición totalitaria- de las posiciones más "subversivas" de la estética y el arte.

Ahora bien, la R.I.E. a decir de la misma "Presentación" nació también para colaborar en el "propósito de unificación de todos los afanes científicos españoles" que animaba al C.S.I.C. y a quien fue su creador, el ministro de Educación Ibáñez Martín. Es decir, nació para convertir en mayoritaria esa concepción de ciencia del espíritu que veíamos también desplegarse en el centenario de San Juan, como ciencia limitada en sus técnicas positivas por la realidad superior del espíritu o de sus valores. Así, la revista sería a decir de sus presentadores "el exponente de un sentido trascendentalista de la cultura, superador de la erudición positivista de épocas recientes y caducas.". El "tratamiento teológico" que se daría a todos los temas del es-

píritu que se publicasen en sus páginas garantizaba que, aunque se diese cabida a las técnicas modernas de investigación o se hablase de "ciencia del arte" y de estilística, la reflexión estética no se detendría en la mera materialidad de los hechos artísticos sino que ahondaría en sus significaciones espirituales. No sería preciso seguramente añadir que los colaboradores de la R.I.E. tropezaban frecuentemente con ese inefable último reducto del arte, con esa misteriosidad de la belleza que, por inexplicable, queda siempre sin explicación racional, expuesta como norma procedente de no se sabe qué alturas celestiales. De hecho, el director de la revista José Camón Aznar, había sido ya en su libro publicado en 1.940 El arte desde su esencia[3] un importante teorizador de los métodos intuitivos en la crítica de arte e incluso en la literaria, anticipándose en muchos aspectos al propio Dámaso Alonso. A su figura, siquiera sea someramente, vamos a dedicar el siguiente apartado.

VI.1.1. Camón Aznar

Catedrático de Estética de la Universidad Central, crítico de arte, filósofo de lo bello, autor dramático y lírico, director de la R.I.E. y también de la revista de arte, Goya hasta la fecha de su muerte en 1.978, José Camón Aznar es figura harto conocida en el ámbito de las artes plásti-

cas donde se le ha considerado "il crítico d'arte di maggiore autorità dopo la morte di D'Ors"[4] y se le ha concedido importante atención por parte de diversos estudiosos.[5] En cambio, no parece exagerado afirmar que se trata de un desconocido casi en el ámbito de las artes literarias, a pesar de que también cultivó la crítica literaria, siendo autor de un importante estudio sobre la obra de San Juan de la Cruz,[6] y sobre todo a pesar de que ese libro antes mencionado, El arte desde su esencia, contiene aportaciones de suma importancia para la teoría literaria española. Si, como señala F.J. León Tello, este libro contiene en sus líneas fundamentales el sistema estético de Camón Aznar,[7] no hay que perder de vista el hecho de que también contiene su sistema crítico al que se dedica nada menos que una de las dos partes del trabajo bajo el título suficientemente elocuente de "Los problemas de la crítica". Como tampoco hay que perder de vista el hecho de que, a pesar de aplicarse fundamentalmente a los problemas de la crítica de arte, el libro resulta aprovechable para los estudiosos de literatura, en primer lugar porque sus reflexiones generales sobre la crítica y el arte atañen en muchas ocasiones a nuestro ámbito de estudio, y también porque ya explícitamente Camón Aznar dedica parte de su reflexión a comparar el fenómeno artístico -plástico- con el fenómeno literario y, consecuentemente, la crítica artística con la literaria. Todo ello convierte este libro en estación obligada a la hora de historiar no sólo la estética sino también la teoría literaria y la teo

ría crítica de la década de los 40 y, más aún, de la España contemporánea. Razones de espacio y tiempo hacen imposible que podamos detenernos en este autor con la atención que merecería, tarea que constituirá muy posiblemente el núcleo de un próximo trabajo, pero al menos se dejará constancia de cuáles son los principios básicos estéticos, teóricos y metateóricos que inspiran su obra y que la relacionan muy estrechamente con la estilística así como con el sentido trascendente del arte y de la crítica que la R.I.E. se ocupó de difundir ampliamente en la España de la posguerra.

La fenomenología husserliana está en la base de todo el pensamiento estético y crítico de Camón Aznar. El mismo reconocería este débito en un artículo posterior, "La fenomenología y el arte", donde señalaría que El arte desde su esencia era la aplicación de dicha filosofía al dominio estético que Husserl habría descuidado.[8] De Husserl adopta el autor dos conceptos importantes que le van a servir para establecer una distinción en el seno de su teoría crítica entre el "acto" crítico -acto cognoscitivo- y la actividad crítica discursiva. Estos conceptos son noesis y noema (p. 100). Como se sabe, con estos términos Husserl distinguía en las experiencias vividas un aspecto subjetivo constituido por los actos que tratarían de asir el objeto y un aspecto objetivo constituido por los predicados o modos de ser dados a la experiencia. Por ejemplo, si la experiencia

es percibir y el objeto un árbol, la noesis será el acto de percibir y el noema será lo percibido, el árbol, pero tal como se ha dado a la experiencia en el acto de percibir y no en su realidad plena.[9] Pues bien, esta distinción llevada al terreno de la crítica hace que Camón distinga entre el acto que trata de asir el objeto, en este caso el Arte (la noesis o acto crítico) y el resultado de ese acto, el Arte aprehendido (el noema o discurso crítico).

En lo que respecta a la noesis, Camón es rotundo al concebir el acto crítico en completa y radical oposición a la actividad científica. Es más, la intención confesa del autor es precisamente la de "subvertir" lo que considera el "hábito tradicional científico" en la investigación del arte (p. 42). A este objetivo va destinado un capítulo del libro titulado "El mundo de la naturaleza y el mundo del arte". Para Camón Aznar, que parte obviamente de un concepto positivista de ciencia como observación de los fenómenos y descubrimiento de leyes, este proceder científico es aplicable al primero de los mundos pero no al segundo. El arte -asegura- no puede ser "tratado con el mismo espíritu que la botánica o la economía" (p. 79). El espíritu con que la botánica y la economía deben ser tratados es innegablemente un espíritu positivista:

> De la apariencia de los fenómenos naturales deducimos la existencia de unas leyes inmutables y

> necesarias. Tras la concreción de los mundos naturales advertimos la objetividad de unos enunciados que tienen que realizarse fatalmente. Tras la realidad sensible del peso de los cuerpos está la ley de la atracción universal (p. 77).

La investigación de las leyes que en el positivismo es término último y constante de la actividad científica es aceptada sin objeción alguna por Camón quien, aun creyendo que la naturaleza ha sido creada por un principio divino o "conciencia cósmica" como gusta de llamarlo más modernamente,[10] está de acuerdo con ese principio ya establecido por Berkeley de que, para mejor provecho de los hombres, puede obviarse la presencia latente de Dios en la naturaleza y simplemente estudiar la uniformidad que El habría depositado en los efectos naturales.[11]

En cambio, en el ámbito del arte este tipo de actividad científica sería imposible y la investigación fenomenológica se ofrecería como alternativa al crítico deseoso de poseer la obra del espíritu. La crítica fenomenológica será "el único intento radicalmente serio y decidido por comprender lo que una obra de arte es" (p. 11), y "comprender" será algo muy distinto a "conocer", asimilación o aprehensión del objeto por vía intuitiva y no conceptual, como se utiliza el término en la filosofía idealista. La noesis o acto crítico será definido, pues, como "la comprensión de

la obra de arte por medio de su vivencia" (p. 100). Intuición, vivencia, comprensión..., no cabe duda de que nos encontramos ante una teoría de la crítica de mercado cariz irracionalista, en la línea del intuicionismo que localizábamos en el Dámaso Alonso de la inmediata preguerra, lo que no excluye que, como en la estilística alonsiana, el concepto "forma" sea invocado constantemente. Es más, a decir de Camón, "la forma es la misma realidad y la última consecuencia de la atención del crítico" (p. 84). Si bien se ha distinguido en toda obra de arte un "doble carácter que responde a la posibilidad de su doble consideración: como fenómeno y como esencia" (p. 44), y se ha insistido grandemente en que lo importante del arte es la esencia, el crítico debe reparar en los fenómenos, lo que no significa que no interese la esencia sino que ésta debe buscarse precisamente en las apariencias sensibles: "Debe, pues, afrontarse su esencialización partiendo de la superficie" (p. 18). Nos encontramos ante lo que Camón llama la "unidad fenomenológica" (p. 19)[12] o ante lo que Juan Carlos Rodríguez ha llamado "la inversión en sentido esencialista del positivismo",[13] es decir, ante el concepto ya familiar para nosotros de materia espiritualizada o forma expresiva. De ahí que, lejos de desdeñar una crítica que se ocupe de las formas, Camón la propugne. Cuanto "más apurada sea la intuición del fenómeno estrictamente formal" -asegura- tanto más cierto se estará de haber llegado a la esencia (p. 38). En definitiva, nos hallamos con unas posiciones epistemológi-

cas idénticas a las de Dámaso Alonso aunque aplicadas al mundo de las artes plásticas en el que -afirma Camón- todo es expresivo, desde las líneas hasta el más mínimo detalle de color.

Pensemos un momento en lo que esto suponía en 1.940. Camón Aznar defendía apasionadamente un concepto de arte como expresión del espíritu cuya imposibilidad de ser aprehendida científicamente procedía de su singularidad, de su libertad respecto a toda ley o uniformidad:

> en el arte cada realidad tiene su ley propia, que es a su vez impuesta por los accidentes indeclinables y esenciales de estas singulares creaciones. Al identificarse la ley y su realización el investigador no tiene delante de sí materia sobre la que operar (p. 82).

Al igual que más tarde diría Dámaso Alonso, es la unicidad, la singularidad de la obra de arte la que impediría su reducción a leyes. Pero cuando Camón insiste en la singularidad de las obras de arte, amén de estar inscribiéndose en esa corriente de agnosticismo científico respecto de los productos del pensamiento humano, está situándose en el lado opuesto a quienes, en el panorama cultural de la inmediata posguerra, sostenían que el arte debía sujetarse a una ley o norma única sacrificando sus posibilidades de ex

presión formal. Si se trata de valorar las aportaciones de teóricos y críticos españoles en el camino de vuelta hacia la normalidad, es obvio que Camón, para quien el del arte era "un mundo cuya forzosidad es la originalidad" (p. 20), debe ser considerado como uno de los que más contribuyeron en la recuperación del "genio". Es comprensible, pues, que llegado el momento de conceder un margen de libertad al arte que recuperase algunas de las formas modernas anatematizadas por el rígido clasicismo de los primeros momentos, Camón Aznar fuese elegido director de la revista que iba a ser principal elaboradora y difusora de esos principios de libertad.

No en balde, además, en muy temprana fecha Camón había expresado su radical desacuerdo con la utilización del arte como instrumento propagandístico, negando mucho más radicalmente que Dámaso Alonso en 1.942 -y también, como él, en nombre de la genialidad- que el arte pudiera valorarse por la eficacia con que difundiera un programa de valores extraartísticos. "De la sinergia a la vivencia" titulaba Camón Aznar el capítulo en que proclamaba su disconformidad con la "utilización del arte como una fórmula de proselitismo" y en el que, a través de la alusión a un "monumento sumido y periclitado en su función belicosa" (p. 71), podía reconocerse en la estética escorialista a su antagonista directo. Ahora bien, insertado este capítulo en esa parte dedicada a los problemas de la crítica, Camón hacía hincapié todavía más que en la imposibilidad de realizar

obras de calidad sinergética en la necesidad de que éstas dejaran de ser valoradas por una crítica que utilizaba las obras de arte como "pretexto (...) para deleitarnos en nuestras posibilidades de convicción" (p. 72). Para Camón, aquellas obras cuyas formas lejos de ser formas libres y expresivas fueran meros signos de obediencia a un programa ajeno al artista -piénsese en ese verso como símbolo de la obediencia al límite que propugnaba Vivanco-, no eran dignas de ser valoradas de ninguna manera, siendo no obstante, como pudo verse en el capítulo III de este trabajo, las que gozaban de mayor estima por parte de una crítica que valoraba las obras de arte de acuerdo a su mayor o menor conformidad con la norma. Las palabras que siguen eran una decidida inversión de la costumbre crítica en la España de 1.940:

> En la escala de los valores estéticos, el último lugar lo ocupan esas creaciones cargadas de significaciones simbólicas, y en las cuales las formas son sólo una enseña suscitadora de teorías y creencias. Su estilización no tiene un apoyo selectivo o rítmico, sino que es la alusión descarnada, la simple muestra o guiño indicador de programas ideales (p. 74).

La propuesta crítica de Camón Aznar era poner en el primer lugar de la escala de los valores estéticos el opuesto a la forma-enseña, es decir, el de la forma genial o expresiva, lo que significaba, en última instancia, que debía

eliminarse esa "concepción dualista que ha identificado la materia con el mal." (p. 61) y considerar que todos los elementos materiales de la obra de arte tienen derecho a ser por cuanto estarían expresando esa singularidad genial y su simple existencia estaría hablando de una necesidad expresiva. El crítico no debía, pues, valorar la conformidad de esos elementos materiales o formales a un programa estético, sino que debería comprenderlos, vivenciarlos como signo genial de una genial singularidad expresiva, sobre todo en aquellos casos en que la crítica se enfrentaba a obras geniales del pasado que nada tenían que ver con el programa actual:

> la estimación integral de estas obras se consigue, no cediendo a la sugestión o a la repulsa de la inspiración generadora, sino viéndolas asimiladas a nuestra capacidad expresiva. Es decir, a través de la vivencia de sus rasgos formales. (...) Poder discernir en una obra de arte la intención programática de la realización plástica es lo que puede dar a esta obra augurios de pervivencia (p. 73).

Camón Aznar califica de "torpe reacción" aquélla que tiende a ver incluso en las obras geniales "sus posibilidades agresivas", utilizándolas pues como "argumentos", y de "hombres obcecados" y "espíritus (...) áridos" a quienes