

# Ángeles sin Paraíso

## Introducción teológica a la Generación del 27 \*

### 1. *¿Qué es la religión?*

Vivimos en una época positivista y experimental, de vuelta de otra época racionalista, formalista y abstracta. La religión se nos presenta como un valor, con su aspecto objetivo y su aspecto subjetivo. Así se nos presentan también la belleza, la verdad, la realidad, la justicia, la equidad, la bondad, el bien, etc. Ya consideremos esos valores en abstracto o en concreto, descubrimos fácilmente el aspecto objetivo y el subjetivo, y además tendemos a aplicarles nuestras tendencias positivas y experimentales.

Podemos considerar la religión en dos estadios diferentes. Primero, como «norma impresa» en nuestra naturaleza humana, como categoría de la misma naturaleza humana: es entonces una fotografía aún no revelada. Segundo, podemos considerarla como «forma expresa», como fotografía ya revelada, objetivada en las diferentes religiones positivas, o en las diferentes ideologías y

---

\* Publicamos este escrito del P. Cilleruelo que resume el último Seminario que dio en el Estudio Teológico Agustiniiano de Valladolid. Así tenemos también un contexto teórico-teológico de su obra poética recogida, en buena parte, en CILLERUELO, L., *Soliloquio y estirada hacia la esperanza*. Estudio preliminar y notas del P. Teófilo Aparicio López. Estudio Agustiniiano, Valladolid 1986. Estamos seguros que le hubiese gustado dar a la imprenta este nuevo escrito con motivo de la reciente muerte del gran poeta y crítico literario Dámaso Alonso que tanto le influyó y a quien tanto admiró. Hacemos esta publicación también en la perspectiva de los próximos centenarios de san Juan de la Cruz, fray Luis de León, el Beato Orozco y san Ignacio de Loyola en quienes el P. Lope bebió ampliamente. Así nos ponemos también a caminar en la dirección del próximo Congreso Internacional sobre «Semiótica del Texto Místico» que se celebrará del 24 al 30 de junio de 1991 en Italia. El texto del P. Lope ha sido ligeramente ordenado pero no modificado. Seguramente él habría corregido algunas expresiones un poco duras o juicios tajantes sobre la sociedad, o ciertos autores que son propias de la exposición en clase donde 'todos nos conocemos' y 'todos nos entendemos'.

seudorreligiones, tales como el comunismo, naciismo, etc. Todas las posibles concreciones de la religión o seudorreligión o idolatría, serían simples maneras de aplicar la norma impresa a una determinada postura o ideología humana. El paso de la norma impresa a la forma expresa habrá de realizarse mediante la experiencia, es decir, dentro de la educación, ambiente, sociedad, mundo circundante, por tratarse de una aplicación o adaptación de la realidad a un ideal o viceversa, de un ideal a una realidad.

¿Será la religión impresa «uno más» entre los otros valores? Si lo fuera, sería el mismo tiempo «irreductible», como los otros: jamás un valor estético, económico, político, lógico, ontológico, moral o teórico, podrá reducirse a valor religioso o viceversa, como ningún valor es reductible a otro valor. La profunda zona religiosa mantendría siempre su independencia y aislamiento, y sólo podría relacionarse con los otros valores por el hecho de reunirse con ellos en el mismo sujeto. Estará junto con los otros valores, pero no será transferible, sublimable, etc., aunque el sujeto pueda siempre subordinar un valor a otro valor, o comerciar con los valores, pues para eso se dan juntos. Así los sentidos corporales se dan juntos en un sujeto, pero son irreductibles; cada uno de ellos conserva su independencia; sin embargo, por el hecho de darse juntos en un sujeto, son mediatizados y dirigidos, o integrados por un llamado «sentido común». Eso podría acontecer en la religión impresa, si la consideramos como uno más entre los otros valores.

Pudiera ser que esa religión impresa fuera como el sentido común. Sería entonces un supervalor, y se referiría a la zona más profunda de la condición humana, a la zona radical, o fuente originaria. En ese caso, los demás valores se fundarían en él y no podrían explicarse sin él, aun sin confundirse con él. También en este caso se mantendría cierta «irreductibilidad» como en el caso de los sentidos, pero de otra manera: no habría paridad, sino subordinación, integración: una cierta «iluminación religiosa» aparecería en todos los valores, pues tendríamos una suerte de «común denominador» religioso.

En este último caso, el supervalor o norma impresa, metafísica, inconsciente, habitual, sería una relación, no una sustancia. El carácter de «impreso» nos impondría una trascendencia misteriosa, alguna intención trascendental. De ese modo impondría al hombre una metafísica relacional...

## 2. *La Vía indirecta.*

Si para concretar y clasificar las ideas, llamamos Dios a la trascendencia misteriosa, distinguiremos dos realidades diferentes: 1) un *Deus in se*, cualitativamente trascendente, es decir, diferente de todo lo que nosotros podemos decir o pensar, concebir o imaginar; 2) un *Deus in nobis*, norma impresa, sen-

tido de dependencia, aspiración dinámica a una entelequia misteriosa, que es el *Deus in se*. También esta última es inconsciente. Por lo mismo, una visión directa e inmediata de Dios o de sí mismo es imposible. Sólo tenemos a nuestra disposición una vía indirecta, en variadas formas, desde el psicoanálisis al cosmoanálisis, desde el psicoanálisis científico o psicológico al psicoanálisis existencialista y filosófico.

Esta vía indirecta comenzará siempre por detenerse en los «otros valores», pues acontece el caso extraño de que todos esos valores son «mediaciones» y sirven por ende de intermediarios, pues se fundan en el supervalor religioso. Es verdad que hoy tenemos a nuestra disposición numerosas disciplinas, ciencias, filosofías y teologías, pero todas las ideologías son en buena parte «hipótesis», ya que los datos logrados tienen que apoyarse en hipótesis o mezclarse con ellas. Por eso, si Dios es un *Deus absconditus* (1Tim 6,16), hemos de recurrir a los valores, para lograr, a ser posible, una fe inductiva, una experiencia de Dios y de sí mismo.

La trascendencia de que aquí hablamos no es la griega, espacial, como si separásemos a Dios del mundo. Por el contrario, esta es una trascendencia inmanente, puramente cualitativa (Lateranense IV, Vaticano I).

El supervalor es la vida del alma, es decir, es un «principio» o *arché*, que manda la evolución y desarrollo de la vida humana como *motus ab intrinseco*, como vida: es la raíz de nuestra curiosidad, de nuestra autoafirmación, de nuestro apetito de felicidad, verdad y unidad. Es el que da sentido, valor y finalidad objetiva a todos nuestros posibles movimientos y potencialidades. No hablamos, pues, aquí de religión en el sentido de religiones positivas o de temas religiosos: el hombre puede ser «antirreligioso» y sin embargo estar acusando «la herida de Dios». En la famosa discusión entre Sartre y Camus, resultaba que ambos estaban «tirando coces contra el aguijón», ya que ambos sentían, al parecer, el espolazo de Dios. Y lo mismo acontece con las organizaciones de los «Contra Dios» que, para disimular, se llaman «Sin Dios»; si fueran «sin Dios», no se preocuparían tanto de él. Dios puede molestar, hacerse insoportable, y los hombres protestan, blasfeman, niegan, se revuelven, pero acusan el golpe. Y si tales reacciones van envueltas en alguno o algunos de los valores, no es difícil practicar un psicoanálisis. Este sería nuestro programa. Claro es que para un solo cursillo tenemos que limitar mucho nuestro programa. Pero puede servir de ejemplo para ulteriores o diferentes estudios o cursillos semejantes.

### 3. Interpretación antigua de la poesía

San Agustín recogió la interpretación antigua de la poesía. Recordó que ésta es «mediación de las Musas», inspiración y lenguaje técnico. En efecto,

las Musas son hijas de Júpiter y de la Memoria. La esfera inteligible, la inspiración, el ideal, la armonía, el supervalor se atribuyen a Júpiter. Pero la memoria conserva el tesoro de todas las experiencias, y así engendra el progreso, la técnica (gramática, dialéctica, retórica, música).

El poeta posee en grado superior (en profundidad y clarividencia) ese *quid divinum* que solemos llamar inspiración o iluminación. En virtud de eso, la Razón otorgó al poeta la facultad de mentir, mientras lo haga razonablemente. Nadie puede ya enjuiciar la inspiración poética, sino desde fuera de ella, y todo quedará en un misterio. Y la razón de eso está en que no hay modo de saber por qué nos deleitan ciertas inspiraciones, fórmulas, versificaciones, ritmos, versos o metros. La filosofía puede afirmar que el poeta busca igualdad, armonía, simetría, correspondencia, «lo pulcro y lo apto», o que en virtud de una «ley impresa de unidad» trata de organizar su propia unidad. Ese modo filosófico de hablar, muy útil, sin duda, deja en el misterio el porqué unas cosas nos agradan y otras no nos agradan; unos poetas son buenos, y otros malos o mediocres.

Pero la inspiración no es suficiente por sí sola. Es verdad que hay ciertas formas de «prosa» o de «arte» que construyen «poesía»; pero también entonces se utiliza un arte en el sentido de técnica. En el verso, la ley es más fácil de comprobar. El poeta ha de contar con una técnica sociológica del lenguaje, apoyándose en el oído, en el sonido. Ha de utilizar palabras, lenguajes, ritmos, versos, metros. Luego tiene que tomar los objetos como símbolos o signos con una clave, con una hermenéutica determinada. Finalmente, el poeta como tal, se verá envuelto en preocupaciones humanas, sometido a un ambiente, entrometido en escuelas, partidos, sectas, reaccionando ante la acción del mundo circundante. Y, finalmente, tiene que pensar en sus propios lectores, en su hermenéutica y en las relaciones de tales escuelas y sectas con los lectores.

Los antiguos exageraron la importancia de la técnica, puesto que las lenguas clásicas exigían una serie de combinaciones empíricas, ya estabilizadas, estereotipadas, casi fosilizadas: pies, acentos, sílabas largas y breves, fórmulas recortadas, límites definidos, hemistiquios, versos, metros. Pensemos en los safos adónicos, hexámetros, pentámetros, etc., o en los modernos tercetos, cuartetos, cuartetos, liras, octavas, sonetos, etc. En la poesía moderna, aparte el ritmo interno, sumamente sutil, se han ido eliminando formas convencionales, artificiosas, como lo han ido haciendo las demás artes: pintura, música, escultura. La excesiva simetría y armonía pegajosa llega a molestar, y se busca el movimiento de volúmenes, la disonancia y mil formas sutiles de subrayar la melodía interior del lenguaje.

### 3.1. *Del caos al cosmos*

El poeta es, pues, en gran escala, un ser instintivo, dotado de un subconsciente poderoso y vibrante, que busca expresión unitaria, orden, armonía, ideal. De un caos de sonidos, palabras, ideas, sentimientos, intuiciones vagas, armonías apenas perceptibles o relámpagos de sabiduría, crea un «poema» que es un pequeño cosmos ordenado y sereno, o alborotado y tempestuoso, que jamás se confunde con el caos o mezcla desabrida de tonterías. El poema es el mundo que el poeta nos presenta como su cosmos, su ideal, que todos podemos leer e interpretar, aprobar o rechazar, y que en los buenos poetas, en los poetas verdaderos y auténticos, ofrece un lenguaje universal, que no pertenece a ningún idioma concreto, ni pueblo, ni cultura, ni religión, ni partido, ni secta, aunque a veces puede prostituirse y venderse por intereses creados, económicos, sucios y vergonzosos. Eso es inevitable en todos los grandes valores; pero nada significa frente a la dignidad e independencia de la misma poesía.

Estas nociones se aplican a toda poesía. La moderna tiene mayor libertad, pero no se deja arrastrar por el capricho o el azar. Aun aquellos poetas que, como Gaudí, evitan la «simetría barata», crean otro linaje de simetría más sutil y más libre, que responde a un sentido íntimo de la simetría y armonía interior. Por eso, desde la época romántica se exaltó la «unidad en la variedad», ya que unidad no significa uniformidad, manierismo o música de tamboril. El lector o contemplador tiene su instinto: reconoce y aprecia la música interior, la sutil armonía que supera las normas convencionales.

Por eso, el poeta, aunque en la época moderna se sometió al individualismo circundante, es, por sí mismo, «social», y así lo fue desde los inicios de la cultura. Recordemos la época primitiva: Mitologías, Iliada, Odisea, Oráculos, Salmos, Romances, Baladas. La creación poética se verificaba en los santuarios, fiestas, ferias, asambleas, neomenias, e iba asociada a la danza sagrada, a la «procesión», trágica, cómica, lírica, etc. Recordemos los poemas *Enuma Elis* y *Gilgamesh*. Pero, al mismo tiempo, la inspiración constituye al poeta en patriarca, profeta, medium, sibila, sacerdote. Platón, en el *Ion*, compara al poeta con la piedra *magnate*, con el magnetismo: el poeta es inspirado por la divinidad, y todo el que lo toque queda magnetizado.

## 4. *Interpretación moderna de la poesía*

Heidegger ha tomado de Hölderlin cinco tesis para describir la función poética:

I. *Es una función inofensiva*, un juego de niños, sin pretensiones teóricas, científicas, filosóficas o teológicas, sin referencia a la acción, sin segundas in-

tenciones. Algunos críticos hablaron de la «inutilidad del arte» independiente y aislado, en cuanto que el valor estético es irreductible. Sin embargo, el valor estético se da junto con otros valores en los mismos sujetos, y el poeta tiene que ser un hombre, antes que poeta. Y de hecho, esta tesis de Heidegger parece contradecir a otra en que dice que la poesía «fija lo que dura», es decir «los útiles a la mano», etc. Es verdad que el poeta tiene el sentido de lo maravilloso, de la contemplación pura, y que en ese sentido hay diferencia esencial entre un «problema» y un «misterio»: el poeta ve la realidad como misterio, no como problema que reclama soluciones. Pero repetimos que el poeta es un hombre.

II. Por eso se añade una tesis antitética: *la poesía es el más peligroso de los bienes*, el lenguaje, y se le dio al hombre para que atestigüe «lo que es». En efecto, el logos (de *legen*), convierte el ser-bruto en ser-definido, dotado de sentido y de valor. Es un inmenso bien, pues es creador, integrador. Pero es muy peligroso, pues por el lenguaje nos corrompe el *Man*. Heidegger estima que esta tesis no contradice a la anterior, pues hay dos modos de conocer: el de la admiración y apertura y el de la problemática, conquista y técnica, que no es poesía.

III. *El lenguaje es el hombre*, un diálogo posible, con dos sujetos y un lazo común entre ellos. Hay una presencia común y ante ella tú y yo tenemos opiniones o actitudes contrarias o diferentes, y de ahí la mayéutica. El lenguaje cotidiano y corruptor se funda en un equívoco: finge un lazo común que no existe, pues no existe la intención comunitaria. En cambio, la poesía es el lenguaje-memoria, un espacio en que las cosas se van «ordenando». Tal lenguaje es la memoria de la comunidad. Por eso «da nombre a los dioses», es decir, da contexto temporal e histórico a los ideales. Así saca las cosas del *caos* al *cosmos*, al dotarla de *logos*.

IV. *El hombre es poeta*. Poesía es el lenguaje originario que da nombre a las cosas, las coloca en el «orden», crea un cosmos. Ese lenguaje significa el triunfo del hombre sobre el caos. Logos se relaciona con *legere*, *colligere*, leer, seleccionar, escoger... Así como quien sabe leer coloca cada palabra en su sentido y valor, así hace el poeta. Dios dijo: hágase la luz, y eso es lo que hace también el poeta al crear su mundo.

V. *El hombre ha construido su casa*. Así habita en la tierra «mercedamente, con sus procedimientos de poeta». Ha inventado la política, la economía, la estética, la jurisprudencia. Por la misma necesidad de poesía existe en el mundo artistas, artes y obras de arte.

Se suele objetar a Heidegger una contradicción respecto a la utilidad del lenguaje, como si olvidara que el poeta es siempre un hombre en el que se reúnen múltiples valores. Se le objeta también que el hombre no es el creador del

lenguaje sino en un sentido determinado, pues en realidad, es el lenguaje como memoria de la humanidad, el que hace y crea al hombre. Es fácil contestar que el ambiente es acción, pero cada individuo es reacción y de ésta surge la tercera realidad, que es la creación poética...

### 5. *La antítesis poeta-hombre*

La famosa tesis del «arte por el arte» que produjo tantas polémicas, no daba resultado acerca de la irreductibilidad de los valores porque los interlocutores solían salirse por la tangente y olvidaban que todo artista es antes un hombre. En sentido contrario, la tesis de la reductibilidad de los valores con sus fórmulas «todo ente es bueno, bello, justo, verdadero», etc., tampoco daba resultado porque era mera tautología, que decía «todo ente es ente», para lo cual se necesitaba poca filosofía. Hoy queda admitida la irreductibilidad de los valores, pero también la coincidencia de todos ellos en un sujeto que ha de administrarlos, ya que no se hizo el hombre para el arte, sino el arte para el hombre.

Más dificultad ofrece la antítesis que se produce entre el hombre y el mundo, es decir, entre el ambiente y el individuo. La fórmula ser-en-el-mundo, parecía indicar que de hecho todo individuo es producto del ambiente por las buenas o por las malas. Esto nos llevaría a un determinismo rayano en una física sociológica. En este sentido el marxismo tiene que negar la libertad y diferentes extremismos anuncian que el individuo se debe a su ciudad, tribu, pueblo o nación, al estilo antiguo en que no hay conciencia personal, sino social. Sin embargo, los profetas de Israel acentuaron el valor personal del individuo humano, incluso por encima de su pueblo, y el cristianismo lo acentuó más aún, incluso por encima del mundo. Sin embargo, esto nunca significó que el individuo se antepone al pueblo, sino que hay un valor superior al pueblo y al individuo y que puede colocar al individuo no sólo frente al pueblo, sino contra el pueblo o por encima de él. No hay, pues, oposición. En un sentido llano, Pedro Salinas especifica que se trata siempre de tres realidades distintas: la del ambiente, la del individuo que reacciona dentro de ese ambiente, pero a favor o en contra o con indiferencia y, finalmente, la creación artística que es una tercera realidad producida por el individuo en el ambiente.

La tercera antítesis, entre pura contemplación y acción apasionante, preocupa también al poeta. Es la contienda entre el vitalismo y el racionalismo, entre la teoría y la experiencia, que Ortega y Gasset quería sintetizar en un raciovitalismo. Tales síntesis no dan nunca resultado, ya que eluden el problema y suprimen la disyuntiva. Quien tiene que escoger entre el huevo frito y el torrezno, no se engaña si escoge las dos cosas a la vez; pero eso no es escoger.

No se trata de colocarse en posturas extremistas y exclusivas, sino de armonizar ambas posturas sin que la una elimine a la otra, ni se confunda con ella. Hay posturas preferentemente afectivas y voluntaristas, como las hay preferentemente contemplativas e intelectuales; las hay preferentemente subjetivas y preferentemente objetivas; hay trascendentalismos funcionales y trascendentalismos objetivos; hay apreciación del «cuerpo» como asiento de la maldad y del cuerpo como revelación del espíritu; hay pelagianismo y hay maniqueísmo; hay una contraposición de Dios al mundo en que Dios lo es todo y el mundo es nada, y hay una visión del mundo iluminado por el resplandor divino; hay el hombre imagen de Dios, que puede convertirse en «pasión inútil» o puede convertirse en «ser siempre más» (según el poema *Afán* de Pedro Salinas). Cada poeta y cada hombre tiene que buscar y dar la mejor solución, ya que de todos modos dará una, y quizá la peor.

## I. 1. *Religión y poesía*

### 1.1. *El valor y el fenómeno religioso*

Llamamos valores a las más altas categorías del hombre tales como verdad, bondad, belleza, justicia, realidad, legalidad, moralidad, razón, amor, etc. En todas ellas podemos considerar un aspecto subjetivo y otro objetivo. El aspecto objetivo es «anterior» en cuanto causalidad o eficacia: una cosa nos agrada porque es bella; no es bella porque nos agrade. Pero el aspecto subjetivo es «anterior» absolutamente hablando: ningún objeto nos agrada, si no poseyésemos de antemano el sentido del gusto por la belleza: un daltoniano no verá nunca objetos «rojos».

Estos valores son «irreductibles». Cada uno representa una zona de la realidad universal: toda reducción de la verdad a la belleza, al bien, al ser, etc., es mera tautología y ficción, o mera ignorancia y negación de las realidades específicas en beneficio de un monismo verbal. Decir que todo es moralmente bueno, o estéticamente hermoso es confundir la moral y la estética con la ontología. La necesidad de las «especialidades» se funda en la radical diferencia entre el ojo, el oído, la nariz y sus campos respectivos. Decir que toda música y todo perfume son buenos es como decir que toda música es perfume y que «todo es todo»: mera palabrería.

Si ahora nos preguntamos por el «fenómeno religioso», deberemos preguntarnos previamente si es uno de esos «valores» o es un «supervalor», fundamento de los demás e implícito en ellos. La dificultad proviene del misterio de ese «fenómeno religioso». Es frecuente que un «psicólogo» pretenda pronunciar sentencias sobre ese fenómeno religioso, como si fuese de su competencia, como si se tratase de un «fenómeno psicológico». Lo mismo acontece

con los sociólogos, filósofos y teólogos: confunden sus «ideologías» con la realidad del fenómeno religioso, que es trascendente, y va más allá de la psicología, sociología, filosofía, teología e historia de las religiones. Es un sofisma de incompetencia.

Lévy-Strauss ha querido solucionar la cuestión con un dilema: si la religión es válida para el pensamiento, tiene que ser un sistema conceptual, como todos los demás, sin privilegio alguno; y si no es sistema conceptual, carece de valor para el pensamiento humano, para la ciencia. Tal dilema es un sofisma, si la religión y el fenómeno religioso están por encima o por debajo de toda «ideología»: para comprobarlo, basta examinar la noción de «sagrado», por ejemplo, en Van der Leeuw o en Mircea Eliade. La religión es, pues, anterior a todas las religiones positivas.

### 1.2. *La religión como supervalor*

Si consideramos la religión en su sentido genérico, como supervalor, deberemos aceptarla como norma impresa en la misma condición humana. El paso de esa «norma impresa» a las formas expresas de religiones positivas, deberá hacerse por concurso con la experiencia (educación, ambiente, sociedad, realidad, ideales, etc.). Pero que ya no depende de la experiencia totalmente, sino que es en cierto modo «causa de la experiencia», como hizo ver Kant, ya que la experiencia brota del concurso de la norma impresa con la realidad, deberemos también considerar como un sofisma toda pretensión positivista o empírica, como hemos dicho antes.

Si consideramos la religión como «uno más de los valores», será irreducible, como los otros. Sólo podremos relacionarlo con los otros por el hecho de que todos se dan juntos en el mismo sujeto, en el mismo hombre. Así también, los sentidos corporales, se dan juntos en el mismo sujeto, y se relacionan mutuamente, aunque sean irreducibles en sí mismos.

Mas, así como los sentidos corporales quedan subordinados a un «sentido común», podría la religión, en cuanto supervalor, condicionar todos los demás valores a los que incluiría como su fundamento. Ningún otro valor podría explicarse sin la presencia e influencia de ese supervalor originario. Una cierta iluminación «religiosa» aparecería en todos los demás valores, como un común denominador. La fórmula de Dámaso Alonso «toda poesía es religiosa», correspondería a otra mucho más general: «todo es religión». Se impondría en el hombre, por sí misma, una trascendencia intencional, o intención trascendental, una metafísica relacional, aun en el caso en que el sujeto negase o rechazase expresamente tal trascendencia, ya que aun para negarla, la necesitaría y se valdría de ella, pues sin ella no sería hombre. Un inmanentismo profundo sería mera verborrea, ilusión o droga.

Y si queremos llamar «Dios» a esa trascendencia, tendremos que distinguir. Hay un *Deus in nobis*, que se identifica con la misma «norma impresa». Y hay un *Deus in se*, desconocido para nosotros, pero al cual aspiramos consciente o inconscientemente, empujados por dicha norma vital y dinámica. Y ya que para ver a Dios carecemos de una *vía directa*, y tenemos que contentarnos con una *vía indirecta*, vemos a Dios cuando vemos los demás valores. Y el poeta nos dirá que ve a Dios cuando ve las cosas, que son imágenes, signos y símbolos de Dios. San Juan de la Cruz dice: «un no sé qué que quedan balbuciendo». El poeta oye el murmullo de las cosas y trata de explicar ese murmullo como un psicoanálisis cósmico.

### 1.3. *La poesía en el sentido antiguo*

Según la tradición clásica, recogida por san Agustín, la poética es mediación de las Musas, y éstas son hijas de Júpiter y de la Memoria. Eso significa que el ideal, la inspiración o iluminación, la esfera inteligible, se atribuye a Júpiter, mientras que el tesoro de todas las experiencias humanas, como la gramática, la dialéctica, la retórica, la música, la conservación de la técnica y del progreso, se atribuyen a la Memoria. El antecedente inmediato de la poética es la música, también en el sentido antiguo, en cuanto que nos introduce a la noción de ritmo o número (A-ritmos), que es a su vez partícipe de Júpiter y de la Memoria.

Aunque la poesía en cuanto «humana» presenta diferentes aspectos, su valor propio es la belleza. Se supone, pues, una belleza objetiva: los poemas nos gustan porque son bellos y no son bellos porque a nosotros nos gusten. Pero supuesta esa anterioridad del reino objetivo, el gusto mismo subjetivo, constituye un problema profundo. ¿Por qué nos gusta la belleza? Las ciencias, la psicología, la sociología, la filosofía y la teología, nos dan diferentes razones: el poeta busca igualdad, armonía, simetría, correspondencia, pulcritud y aptitud, paralelismo sinónimo, sintético y antitético; incluso nos explican que el poeta trata de crear un uni-verso, guiado por un instinto de unidad, de verdad y de felicidad. Y, sin duda, todo eso es muy útil para explicarnos la labor poética. Pero jamás nos desagrada. El crítico de arte se contenta con decir: este poema nos agrada porque es bueno y éste nos desagrada porque es malo. Pero ya no puede explicarnos por qué nos agrada lo bueno, ya que podría agradarnos lo malo, como acontece a veces, por lo menos en la apariencia, con los *saprófilos* que citaba san Agustín. Precisamente por eso hay tantas discusiones acerca del arte o de las artes: a unos les gusta el cubismo y a otros les disgusta, y nadie sabe por qué el cubismo es bueno o malo, en cuanto arte.

Tampoco basta la inspiración para explicar la garra del poema. La inspi-

ración podría darse en la prosa de igual modo que en la poesía, y se da de hecho, incluso existe una poesía prosaica, como existe una prosa poética. Para la poesía es necesaria la intervención de la memoria, de la experiencia, del lenguaje artificial y técnico del oficio, la sociología del lenguaje (ritmo, verso, metro, etc.). Los antiguos exageraban la técnica por su sistema de sílabas largas y breves, y por su relación con la música, la danza y la procesión. La poesía moderna es mucho más libre y esencial.

#### 1.4. *La poesía en el sentido moderno*

Heidegger tomó de Hölderlin cinco tesis para explicar la función poética:

I. Poetizar es la ocupación más inocente» (Heidegger, *Approche...*, p. 41).

II. Por eso se le dio al hombre el lenguaje, «el más peligroso de los bienes...: para que atestigüe lo que él es» (Ibid.).

III. El hombre ha experimentado muchas cosas. Ha nombrado muchos dioses después de que «somos un diálogo y de que podemos oírnos los unos a los otros».

IV. Pero aquello que perdura «lo fundan los poetas».

V. «Rico en méritos, el hombre habita poéticamente en esta tierra».

La primera tesis anuncia que la poesía es como un *juego*. El poeta crea su mundo de imágenes y queda preso en él; no sale nunca al mundo de las decisiones que le comprometerían de un modo u otro. Tampoco sale al mundo de la acción y se contenta con hablar y discurrir: es ineficaz y no transforma el mundo para nada. No se indica aún la esencia de la poesía, sino sólo que pertenece al lenguaje y que en éste hay que buscarla.

El lenguaje es lo que san Agustín llama «memoria», es decir, una «herencia», la intimidad (*Innigkeit*) de todos los hombres para que puedan dialogar entre sí. El lenguaje que era juego inocente es el bien más peligroso, porque obliga al hombre a descubrirse, a revelar su ser auténtico, su pertenencia a la tierra como heredero, y su responsabilidad ante un llamamiento superior. El lenguaje constituye el lazo de unión universal, la moneda comercial y por lo mismo hace posible el ejercicio de la libertad y la historia. Pero al mismo tiempo, el lenguaje es el mayor peligro, porque es el peligro que hace peligrar el ser auténtico del hombre, es decir, es el peligro de todos los peligros. Pero además, ofrece siempre el peligro de ocultar el ser auténtico, de plantear la amenaza y el error del ser. Y sin embargo, el lenguaje es un bien, una propiedad, para expresarse, es el instrumento de expresión del «sí mismo». El lenguaje abre al hombre un «mundo», un sistema en que las palabras y las cosas tienen relaciones y sentido, una historia. Es lo que Heidegger llamaba «ser-en-

el-mundo». El lenguaje es, pues, el que posibilita el ser del hombre, el ser histórico.

Si el fundamento del ser del hombre es el lenguaje, éste cobra realidad histórica en el diálogo. Pero el diálogo no es un accesorio del lenguaje, sino que éste se realiza esencialmente en el diálogo. El sistema de palabras y reglas sintácticas es sólo el aspecto exterior del lenguaje, pero éste tiene su interioridad, común para todos los hombres y por eso los hombres «somos un diálogo». No somos multitud de diálogos, sino uno solo, ese diálogo que es la posibilidad de hablarnos y de entendernos todos, uniéndonos en lo uno, en nuestra relación esencial con lo uno y lo mismo. Pero esa unidad sólo se revela en lo que supera la ley del tiempo, en lo que perdura; y lo que perdura, sólo se manifiesta con el tiempo que pasa. Por eso, ser un diálogo y estar en el tiempo o estar en la historia, son la misma cosa. Y entonces, son nombrados «los dioses» y aparece «el mundo».

### 1.5. *Sigue la exposición de Heidegger*

Cuando el lenguaje se ha historizado ya como diálogo, los dioses pasan a nuestra palabra y aparece un mundo. No se trata de una consecuencia del lenguaje, sino de una simultaneidad o acontecimiento contemporáneo. Ese diálogo auténtico, que somos nosotros mismos, consiste precisamente en la denominación de los dioses y en el hecho de que el mundo se hace verbo o palabra. Y, ¿cómo pueden los dioses entrar en nuestra palabra? Interpelándonos y colocándonos bajo su interpelación. Entonces, la palabra que da nombre a los dioses es la respuesta a su interpelación y surge siempre de la responsabilidad de un destino. Los dioses sitúan nuestro ser (*Dasein*) en el lenguaje y desde ese momento entramos en una zona en la que se decide si nos prometemos a los dioses, o nos rehusamos a ellos. Así se aclara el sentido de la fórmula de Hölderlin «después que somos un diálogo». Quiere decir: Después que los dioses nos colocan en el diálogo, surge el tiempo, y con el tiempo, y con eso, el diálogo es el fundamento de nuestro *Dasein*. Y así la tesis según la cual el lenguaje es el acontecimiento fundamental del *Dasein*, recibe su interpretación y su justificación. Pero surge un problema nuevo: ¿de qué manera comienza ese diálogo que somos nosotros mismos? ¿Quién realiza esa denominación de los dioses? Y dentro de ese tiempo que divide, ¿quién capta eso que perdura, y por la palabra lo hace persistir?

La respuesta de Hölderlin es: «Lo que perdura lo fundan los poetas». La poesía es fundación por la palabra y en la palabra. Es fundado lo que perdura. ¿Es que lo que perdura no es eterno? No lo es. Es preciso que lo que perdura sea mantenido contra el flujo que todo lo arrebatara; lo simple debe ser arrancado a la complicación, la medida debe ser preferida a lo inmenso (ilimitado). Es

necesario que sea descubierto el ser (Sein) como soporte del (Seiende) ente. (*Ens, entia*, participación del presente). Lo que perdura es precisamente lo fugitivo. Y el que lo efímero se mantenga, eso es confiado, cuidado y servido a los poetas, según Hölderlin. El poeta nombra a los dioses y todas las cosas en cuanto «son». Y por ese nombramiento, las «cosas» se convierten en *entes (Entia)*, es decir, en cosas fundadas en el ser (*Sein*). La poesía es, pues, fundación del ser por la palabra, ya que el ser no surge de lo efímero: lo simple no se extrae de lo complicado; la medida no se encuentra en lo ilimitado (Aoristos). El *Grund* (fundamento, razón) no se halla en el *Abgrund* (abismo). El ser (Sein) no es jamás un ente (Seiendes). El ser y la esencia de las cosas no son productos de un cálculo, ni salen de los entes ya constituidos: es preciso que sean libremente creados, puestos, donados. Y esta libre donación es su fundación.

Cuando son nombrados los dioses y la esencia de las cosas pasa a la palabra para que las cosas comiencen a revelarse, al mismo tiempo que todo eso se historializa, el Dasein cobra una relación firme y asienta en una base. El decir del poeta es fundación, no sólo como libre donación, sino porque asienta y asegura en su base el Dasein del hombre.

Así el hombre es creador, *poietés*, y habita en la tierra «poieticamente». El Dasein en cuanto fundado, no es un mérito, sino un don, y habitar significa «mantenerse en presencia de los dioses y ser tocado por la proximidad esencial de las cosas». La poesía no es ornamento ni entusiasmo, ni exaltación, ni pasatiempo, ni manifestación de la cultura o expresión de la misma: es fundación que soporta la historia.

### 1.6. *La crítica de Heidegger*

Como se ve, la exposición de Heidegger es lo que llamamos el sistema existencialista, y se presta a todas las críticas que se hicieron a Heidegger en general. La poesía es lenguaje y el lenguaje es unidad del género humano, que *funda el ser y la esencia*. La poesía es, pues, antes que el lenguaje, ya que es ella la que hace posible el lenguaje. Y Heidegger estima que las dos tesis: es «la ocupación más inocente» y «es el más peligroso de los dones», no implica contradicción: precisamente el juego de ambas tesis constituye la esencia de la poesía. Porque Hölderlin, iluminado por los relámpagos celestes, perdió la razón y se volvió loco, y ese es el peligro del poeta, verse expuesto a excesivas claridades, para iluminar a los hombres. Por lo mismo, el «juego inofensivo» es sólo una apariencia, una defensa del poeta, ya que de otro modo rehusaría entrar en la poesía. El poeta aparece como los demás hombres, inmerso en el juego común, pero, en realidad, vive en su aislamiento interior, en su concentración de ser él mismo, y de revelar a los demás un «existencialismo auténtico».

có». Del mismo modo, el poeta parece un ser libre y caprichoso, pero en realidad se ve aprisionado por una ley íntima, y su libertad es la fidelidad a esa ley. El poeta nombra a los dioses, pero son los dioses los que le obligan a hablar y nombrar.

Y puesto que los dioses hablan por «signos», la labor del poeta consiste en captar esos signos y revelarlos a su pueblo. Es la labor del «profeta» en Israel. Hölderlin hablaba de «profetizar» y Heidegger le sigue. Pero por otra parte, el poeta tiene que entender la «voz del pueblo», el *mito*, y actualizarlo, es decir, traducirlo e interpretarlo cuando el pueblo mismo ya no sabe interpretar. El poeta aparece así como el profeta de Israel, entre Dios y su Pueblo, interpretando los signos de los tiempos y los mitos del pueblo mismo. Y cuando el poeta-profeta ya no es ni Dios ni pueblo, se revela como «hombre», y su Dasein queda así fundado y revelado. Eso es lo que se llama «habitar poieticamente en la tierra». Por eso el poeta de Heidegger va ligado al tiempo, a Israel y no a Grecia, aunque Hölderlin cite sin cesar los mitos helénicos: lo que interesa es la historia del Pueblo, el tiempo de Dios, el profetismo político. El poeta surge en la noche, en la nada de esa noche, representando a su pueblo en su aislamiento, meditando el pasado y el futuro en un presente incesante, y abriendo la verdad a sus conciudadanos. Termina Heidegger con los versos de Hölderlin, que repiten la ambigüedad misma: «¿Para qué los poetas, en tiempo de desdicha? Pero tú dices que son como los sacerdotes sagrados de Dionysios, que de país en país erraban en la noche sagrada».

Ya se entenderá que las críticas pueden venir de dos partes. Por un lado, de la crítica misma del existencialismo: el hombre de Heidegger es «neoplatónico» (divinizado), pero también «maniqueo», dividido en sí mismo y polarizado hacia la muerte; mantiene una actitud «aporética» y un sombrío escepticismo. Es la consecuencia de verse crucificado entre Grecia y Palestina sin la ayuda de la fe. Por otro lado, viene la crítica acerca de la función y condición del lenguaje, y de la naturaleza del mito, ya que Hölderlin parece anclado en la mitología, y Heidegger se apoya en el término *logos* (*legere, colligere*). El hombre domina el caos de sus impresiones por el lenguaje, por la palabra como Dios, cuando dice: «hágase la luz, afirmese el firmamento». Pero queda en claro que la poseía es dos cosas: *inspiración y lenguaje*.

### 7. *El esteticismo*

La tentación del esteticismo (la belleza como supremo valor) es comprensible en nuestro tiempo, como puede verse, por ejemplo, en Malraux. La religión, la sabiduría ilusoria, la droga, el alcohol, e incluso el amor, entendido superficialmente, no puede convencer a nadie frente a la muerte, o como ra-

zón de vivir. Aleixandre describe la pareja humana en el desierto, bajo la luna, y Malraux lanza su comentario duro: el amor físico es cruel y al mismo tiempo engañoso: dos desesperados tratan de abrazarse y apenas se tocan, se hieren mutuamente, se pierden y se vuelven a marchar cada cual por su parte más desolados que antes, cada uno en su ruta mortal: es un erotismo trágico. Precisamente por eso Malraux recurría a la acción arriesgada, a la aventura, a la revolución anarquista, como suprema razón de vivir. Pero el grupo no era un grupo de acción, no era un comando. Está lejos de Marx, pero también de Nietzsche. Y entonces pudiéramos pensar en una derivación hacia el arte, hacia la estética, como aparece en Malraux: la creación artística es la victoria contra la muerte y contra el destino.

El arte se presenta entonces como la expresión más profunda del hombre, y por eso es «sagrado» («Toda poesía es religiosa»: Dámaso Alonso). No se trata de reflejar el universo, sino de estilizarlo, de deformarlo, de recrearlo. Malraux dice terminantemente que el arte es metamorfosis y trascendencia. Se trata de representar una realidad sobrehumana que el camino racional nunca puede representar. Lo que el artista representa está en el mundo, pero no pertenece al mundo, como auténticamente «humano». Malraux piensa que la finalidad del arte es expresar aquello que, ya sea en el individuo o en una civilización, sobrepasa el orden de lo efímero y sensible, es decir, lo que es universal, lo que es permanente.

De ahí se deduce que las obras de arte nos dan formas, sólidas, si no indestructibles, testimonio material, que prolonga el misterio de un individuo o de una civilización, aunque hayan muerto. El hombre sumergido en un mundo extraño, arranca de ese mundo los objetos posibles, sometidos al tiempo y al espacio y los coloca en un mundo «humano», es decir, en un mundo creador por el mismo hombre. El arte lucha, pues, contra la tierra y contra la muerte, dando el primado a la libertad. Cuando, al fin, Malraux se declara humanista, no sólo se contrapone al animal, sino que contrapone su racionalidad a su animalidad. El arte es entonces una postura prometeica: el hombre, por sí solo (sin el auxilio de los dioses, como Ajax), por sus propias potencias, transfigura su animalidad perecedera en humanidad intemporal. El gran misterio humano no es yacer entre el polvo y las estrellas, sino el que en el polvo saque de sí mismo imágenes tan poderosas que le libran de su propia nada.

Parece que la postura de Malraux, como la de Ajax debiera terminar en la locura, y por eso se han señalado algunas contradicciones en esa postura. Si el hombre como reclama el pesimismo y desesperación de Malraux está ya condenado a fracasar, y la aventura del hombre en la tierra terminará por el caos total, ¿por qué trabajar e investigar tanto? Malraux no cesa de escrutar la fisonomía del hombre individual y social, buscando una condición humana

perdurable, el ser del hombre, como se diría en otros tiempos. Parece, pues, que se sospecha que el hombre guarda una imagen de Dios en su fondo.

## 8. Sartre

Si la existencia es una *náusea*, debe existir un medio de superarla y Sartre cree hallarlo en el arte. Ése es el sentido de la canción que escucha Roquentin, al final de *La Náusea*: aunque el autor de la canción y la negra que la canta hayan muerto, el sufrimiento dominado por el ritmo los ha salvado del pecado de existir. Por eso, Roquentin se promete escribir un libro, en que consienta en su existencia, aceptando su ser. Eso es lo que llamaría Sartre «salvación por la poesía, por la estética». Si la existencia cotidiana es angustia, el poeta crea un mundo armonioso y trascendente, del que brota un cántico puro, el *pulcherrimum carmen*, de san Agustín. Y así Sartre comienza en aquel punto en que terminaba Malraux.

Se objeta que el mundo creado por Sartre es todo lo contrario de poético. Exceptuando *Les Mots*, que recuerda sus goces infantiles y literarios, el mundo creado por Sartre es desolado, nauseabundo, lleno de denuncias a los humanistas que desean «arreglar las cosas» para evitar la náusea. Parece que el ataque universal a los *Salauds* impide a Sartre la menor concesión al humanismo, para no caer en la *Saloperie*. Incluso al analizar el problema estético (*Qu'est-ce que la littérature?*), lo subordina a la política y la sociología. La relación entre autor y lector no es la comunicación, ni tampoco la participación entusiasta, el «imán», sino una relación metafísica de «encuentro dramático entre dos libertades». Sería, desde luego inútil buscar en Sartre una «poesía» tranquilizadora: a lo sumo, podría hablarse de una poesía negra, como se habla de un humor negro. Y sin embargo, Sartre continúa buscando en el arte un modo de enjuiciar la existencia.

En efecto, cuando quiere explicar la angustia del hombre libre que tiene que creerse a sí mismo, inventando sus propios caminos, elige precisamente la comparación del artista, pintor o poeta, que busca la manera de crear su obra de arte: busca tema, método, todo. Puesto que no puede simplemente copiar, sino que tiene que inventar y crear, sirve de modelo al hombre libre que tiene que jugar su libertad, pero fuera de las leyes establecidas de antemano o de los valores establecidos de antemano, ejercitando una libertad *comprometida y rebelde*, que podría agradar a los revolucionarios superficiales. Sartre había dicho que el hombre era una situación y al mismo tiempo una libertad. Gabriel Marcel le había objetado que ambos términos son incompatibles y contradictorios, y Sartre pretende escapar a la contradicción, diciendo que el hombre es libre para «dar sentido» a su situación, primero asumiéndola, vi-

viéndola en plena consciencia, y después sobrepasándola, trascendiéndola, eligiendo una finalidad particular, colocada más allá de la situación: un obrero, dice Sartre, está totalmente condicionado, pero puede elegir ser revolucionario o resignarse, y de ambas cosas es responsable. Del mismo modo, un enfermo no puede librarse de su enfermedad, pero puede «interpretarla», darle sentido espiritual de castigo, vilipendio, redención, etc. De ese modo la adhesión que cada hombre hace con sus actos a los programas, partidos, corrientes, grupos, es para Sartre (será central para Simone de Beauvoir) una creación de valores universales.

Todos han visto que Sartre cuenta con valores concretos de solidaridad y de justicia, como escritor y como ciudadano. Pero ha fracasado a la hora de construir una moral o política satisfactoria. Le ofrecieron el Premio Nobel y honradamente lo rehusó. Su valor ha consistido en sacudirnos, mostrando que no debemos dormir asegurados.

## 9. Camus

Hombre de su tiempo, parte ya de la angustia existencialista y aun de la desesperación. Su primera solución, que consiste, en renunciar lúcidamente a la trascendencia y aprovechar todo lo posible la vida sensible y efímera, resulta contradictoria y meramente retórica, como se aprecia en sus primeras obras. Durante la guerra publica *El extranjerito*, donde culmina ese primer ensayo de solución. Poco tiempo después aparece *El mito de Sísifo*, en que la contradicción se hace más palmaria, y así se lo reprochan diferentes autores. ¿Cómo puede ser la filosofía del absurdo una solución, cuando es precisamente un escándalo para la razón, cuando la razón rehúsa totalmente ese absurdo? Pero esa contradicción palmaria obliga a Camus a reflexionar más profundamente: en efecto, el nazi tendría razón, aplicando la argumentación del mito de Sísifo. Por eso en las *Cartas a un amigo alemán* se ve obligado a buscar una diferencia, y ya no tiene escapatoria. El nazi quiere sacrificarlo todo a su país, y Camus replica: «Hay que amar al propio país, pero amando la justicia». Camus se ve, pues, obligado a admitir que hay una «justicia», es decir, algo eterno que no debe ser sacrificado al país ni al egoísmo. El nazi ha escogido la injusticia y Camus ha escogido la justicia; esa es la diferencia. Poco importa ya que Camus añada, para conservar su honor que el nazi se ha puesto de parte de los dioses, y él se ha puesto de parte de la tierra, ya que es arbitrario llamar dioses a la injusticia, y llamar justicia a la injusticia de la tierra, si no existe tal justicia, ni la existencia tiene sentido alguno. Por eso, los amigos de Camus vieron al momento que Camus había sufrido una «conversión», y que había ingresado otra vez en las filas del humanismo. Si antes no existían ni

el bien ni el mal, y se hacía la apología de la naturaleza sin contar con el hombre, ahora se proponía al hombre como justificación del universo entero. Así cae bajo las burlas de Sartre, pues, mientras suprime a Dios, cree poder mantener no sé qué valores «humanos». Lo más grave es que, mientras el humanista laico en general puede creer en un orden del universo y así creer en una justicia que no depende de los hombres, Camus mantenía que el universo era «absurdo» y el hombre también.

Por eso *La Peste* señala una diferencia radical entre el mal (la peste) y el bien, que es la búsqueda del bien, de la felicidad, del bienestar, incluso exigiendo el heroísmo. Y ya no se trata de egoísmo o de hedonismo, o eudemonismo vulgar, sino de una suerte de instinto humano que no puede soportar el mal ajeno, y que Camus llama «la pasión de la justicia». ¿Es eso confesar que los valores se nos dan a priori? Camus se niega a afirmarlo, pero se contradice, pues esa *pasión* es un *instinto*, e instinto racional. Camus enjuicia al cristiano, proponiendo dos tipos de lógica cristiana en el P. Panelous, la del que predica penitencia, en lugar de predicar lucha contra el mal (Primer sermón) y la del que se niega a llamar al médico, estimando que Dios decidirá (Segundo sermón). En ambos casos, Camus es infantil y arbitrario, y escamotea el problema. Las soluciones son, pues, indignas de una obra tan admirablemente construida: es un infantilismo de risa, aunque haya muchos cristianos reos de la acusación de Camus.

Luego ha escrito Camus *L'Homme revolté* que explica su conversión al humanismo. Y más tarde *La Chute*, un libro de humor, que es el más sartriano y el más cristiano, pero también la sátira de Sartre y del cristianismo.

## II. 1. CAMINOS DE ACCESO A DIOS Y A LA REALIDAD

Solemos distinguir hoy tres modos que tiene el poeta de acceder a Dios: el naturalismo, el existencialismo, el problema social. En el primer caso es la naturaleza la que sirve de mediación, ya se trate del paisaje, de los diferentes «objetos naturales», del cosmos mismo, como en la consciencia cósmica, que llega ya al misticismo. Se basa en intuiciones concretas, en un lenguaje metafórico, en un vocabulario y sintaxis concretas, presentando al hombre como animal racional, a Dios como ser Supremo y Causa primera. Hasta qué punto esta poesía naturalista, se relaciona con la teología, filosofía, ciencia, arte, lenguaje naturalista es evidente. Citaremos como caso tipo a Przywara, cuando habla de teología en unos términos que parecen poéticos: «El camino del hombre hacia Dios tiene determinados grados. El primero se da cuando el hombre reconoce a Dios dentro de la creación. Se coloca en medio de la naturaleza y experimenta la belleza de la primavera, la plenitud del otoño, el silen-

cio y sobriedad del invierno, la madurez del verano. En esa vibración vital de la naturaleza barrunta finalmente el hálito de Dios. Aquí nace una visión de Dios que es propia del hombre natural y pagano. La grandeza y majestad de la naturaleza se convierte en inmediata percepción de Dios. Él aparece como última cualidad de la criatura, última profundidad de la misma. El hombre habla del divino sol, de la divina tierra, del divino cielo, de la divina naturaleza. Entonces el hombre se da cuenta de su propia profundidad y experimenta la grandeza y tremendo carácter del hombre. Adivina qué abismos se hunden y qué cimas se levantan en el interior del hombre. Así cobra una visión de Dios como la tenían las religiones paganas que veían a Dios en los grandes hombres: los dioses eran en el fondo hombres divinizados. Finalmente el hombre se enfrenta con el cosmos: ante su grandeza, ante su infinita palpitación y resplandor, trata el hombre de ver a Dios como alma del mundo, como su última profundidad. Es la visión de Dios que sustentaba las grandes filosofías: Dios es la razón primaria, el contenido del cosmos: Dios es Todo» (Przywara, E., *Was ist Gott? Summula*. Nurenberg, sin fecha).

## 2. *El camino indirecto*

Si para estudiar las raíces del sentimiento religioso, tenemos que utilizar un procedimiento indirecto, ese procedimiento puede referirse a cualquiera de los otros valores, por ejemplo, el valor estético. Y esto es lo que intentamos aquí, a saber: utilizar el valor estético, como demostración, o por lo menos «indicio» del sentimiento religioso radical del hombre. Y esto responde también a la actual situación social. El supervalor religioso es «inconsciente»; sólo podrá detectarse por un psicoanálisis, ya científico ya psicológico, ya existencial o filosófico. El procedimiento será, pues, siempre indirecto, cuando se trata de la religión en cuanto norma impresa o ley del alma. Y entonces ocurre un extraño caso: los otros valores servirán de medio para detectar el supervalor, en el que se fundan. Como aquí no podemos ocuparnos de todos los valores, nos limitaremos al valor estético. Siempre será lo mismo: un chorro de lava que se presta al examen (natural) o una perforadora que saca petróleo o mineral de la entraña de la tierra (artificial) son «frutos», indicios, residuos, etc.

En efecto, nos hallamos en la situación de aquellos israelitas que fueron llevados al destierro de Babilonia. No habían creído a los auténticos profetas y habían creído a los pseudoprofetas; ahora tenían entre las manos cantidad de libros y de oráculos, pero necesitaban criterios para discernir al profeta verdadero del falso, la palabra auténtica de la supuesta palabra de Dios. Así hoy nosotros, vencidos por el mundo, nos vemos obligados a crearnos nuevas disciplinas: teología, filosofía, ciencia del destierro. Comprendemos que habíamos abusado de nuestra familiaridad con Dios: echábamos sobre Dios la res-

ponsabilidad de nuestros propios errores, al llamarnos representantes y ministros de Dios. Por eso, al considerar hoy la prudencia de los «mundanos», tenemos que acentuar la trascendencia de Dios, como *Deus absconditus* (1Tim 6,16) evitando las excesivas familiaridades, y tomando en serio el *Noli me tangere!* Por lo cual tenemos que recurrir a la vía indirecta, es decir, a buscar en los otros valores, y concretamente en el valor estético, las «mediaciones» que necesitamos para intuir de algún modo el supervalor religioso, como si fuese posible una «fe inductiva» (Roger), una «experiencia de Dios».

Esto no significa que aceptemos los términos «trascendencia» o «inmanencia» en su sentido espacial y griego, como si separásemos a Dios del mundo. Por el contrario, sabemos que Dios está en el mundo, es inmanente al mundo, y al mismo tiempo es «trascendente», es decir, no es nada de lo que hay en el mundo, o de lo que nosotros podemos pensar o soñar (Concilios Lateranense y Vaticano I). Sólo quiere decir que, puesto que nunca veremos a Dios, sino en enigma y por espejo (1Cor 13,12), podemos utilizar muchos espejos y enigmas, y uno de ellos es el valor estético, la poesía.

### 3. *Los relámpagos de la sabiduría*

Somos caminantes, y peregrinos en una noche oscura. Pero el supervalor que podemos llamar «religión impresa» o «sabiduría» nos permite caminar, ya que nos ilumina con sus relámpagos y es «la vida de nuestra alma». Hablamos de vida del alma, porque la vida se define como «*motus ab intrinseco*», como un principio o *arché* que permite a la naturaleza desarrollarse mediante sus potencias. Ahora bien, ese supervalor interior, ese *Deus in nobis*, es el que permite a nuestra naturaleza desarrollarse mediante sus potencias, porque es la raíz de nuestra curiosidad, de nuestra autoafirmación y de nuestros apetitos de felicidad, verdad y unidad. Sin esos relámpagos de sabiduría, ningún hombre podría ponerse en movimiento, ya que sus posibles movimientos carecerían de sentido, de finalidad y no podrían llamarse movimientos, sino sacudidas nerviosas.

No tratamos, pues, aquí de Dios en el sentido teológico o filosófico o científico, que corresponde a las ideologías y sistemas, tomadas como objetivo. Dicho de otro modo, no tratamos de *temas* religiosos o de poesía que tome como motivo temas religiosos o piadosos, o sagrados. Una poesía puede ser antirreligiosa y sin embargo, reflejar perfectamente una «herida» de Dios. Este era el reproche que Sartre y Camus se hacían recíprocamente: se ocupaban tanto de combatir a Dios, que manifestaban una pasión extraña por el problema de Dios, acusaban un agujón, contra el que se revolvían, un agujón interior, semejante al de san Pablo, en el terreno de la filosofía. La preocupación por el problema de Dios, la negación de Dios, la misma blasfemia, es un indi-

cio de que Dios molesta, de que existe, de que es insoportable, de que nos impone un yugo intolerable, etc. Y si tales reacciones van envueltas en el valor estético, sin duda nos abren una perspectiva religiosa profunda, como un paisaje trágico, dramático, desolado, volcánico, etc., pero maravilloso, ante el que quedamos mudos y nos preguntamos mil cosas. Poco importa que ese paisaje sea interior o exterior. ¿Quién duda de que las tentaciones de Jesús en el desierto son un tremendo paisaje desértico? En este sentido, hizo fortuna la fórmula de Dámaso Alonso: «toda poesía es religiosa».

#### 4. *La poética*

San Agustín recogió la doctrina antigua acerca del lenguaje poético. Recordó que la poesía es «mediación de las Musas». Éstas son hijas de Júpiter y de la Memoria. Eso significa, según S. Agustín, que los poetas viven en dos mundos, en el mundo de la sensibilidad y en el mundo del lenguaje. Éste fluye y sólo tiene sentido en el contexto de la memoria, pero dentro de una esfera inteligible de las ideas, de la armonía superior, de una «religión impresa» o supervalor que se atribuye a Júpiter. El poeta tiene, pues, que contar con una técnica sociológica (gramática, dialéctica, retórica), que es parte de la música, tomada en sentido amplio. Por lo mismo, se basa en el *sonido* y en el *oído* (palabra, lenguaje, ritmo, metro, verso). Vive una hermenéutica que relaciona los sonidos (tomados como signos o símbolos) con el significado, que tales técnicas tienen con el poeta y con sus lectores.

Los antiguos exageraron la importancia de la técnica, puesto que las lenguas clásicas exigían una serie de combinaciones empíricas, que se habían estabilizado y estereotipado: pies, acentos, sílabas largas y breves, frases recortadas, límites definidos, hemistiquios, versos, metros, para que la memoria del lector retenga fácilmente los ritmos y los juzgue. Así surgieron muchas formas y combinaciones de pies y de versos. Pensemos en nuestros tercetos, liras, cuartetos, octavas, sonetos, hexámetros, etc. Algunas de tales combinaciones llevan el nombre de su inventor, porque hizo fortuna (sáfico, adónico, etc.).

Pero no basta la técnica. El poeta posee en profundidad y clarividencia ese *quid divinum*, que llamamos supervalor, y que suele llamarse «inspiración». Por eso, la razón, al comprender la importancia creadora del poeta (*Poietés, inventor*) le dio libertad incluso para mentir, mientras lo haga razonablemente. El gramático puede enjuiciar al poeta en cuanto a la técnica, pero sólo la filosofía religiosa podrá enjuiciar la inspiración poética. Y aún quedará siempre el misterio indescifrable. ¿Por qué nos deleitan ciertas formas de versificación, de ritmo, de verso o de metro? La filosofía puede afirmar que el poeta busca la igualdad, la simetría, la correspondencia, «lo pulcro y lo apto», o que hay una *impresión innata de unidad*, que domina todas nuestras

leyes de placer, de saber y de poder, y que trata de organizar la unidad. Pero esa manera abstracta de hablar, muy útil sin duda, deja en el misterio el porqué.

### 5. *La experiencia personal, pero normativa*

Es ya fácil entender por qué la experiencia de san Juan es personal, pero se convierte en norma o doctrina. Es el mismo caso de san Agustín. ¿Acontece eso por humildad o certidumbre desbordante? Creemos que no. Eso acontece, porque san Juan estima que hay una ley, según la cual Dios ha establecido una dialógica mística, por la que conjuga su libertad divina con sus favores y gracias. Deduce, pues, que el camino descrito por él es único y no hay otro.

Por lo mismo, no creemos necesario ni plausible establecer límites estrechos a la doctrina del santo. Es verdad que la «vía mística» es de pocos y es extraordinaria, pero el santo escribe para ellos y para los demás sólo ofrece ampliaciones. Es, pues, normal que en la Iglesia haya contemplativos y activos, que muchos cristianos mantengan unas virtudes teologales «ordinarias», sin la experiencia de la contemplación o de los dones del Espíritu Santo entendidos en sentido de Juan de Santo Tomás. Se puede, si se quiere, concluir que la contemplación mística es un «carisma», pero entonces hay que entender los carismas en sentido paulino, ya que toda gracia es carismática y todo don individual redundan *in utilitatem Ecclesiae*. Así los santos; y, concretamente san Juan, se convierten en norma para toda la Iglesia, contemplativa y activa. Esa experiencia, que se convierte en norma o evidencia una norma, tiene varios planos de aplicación.

Parece que no todos están llamados a la vía mística; pero nadie sabe de antemano si está llamado o no, y todos deben aspirar a ella como a un bien superior. Es cierto que nadie puede entrar en la vía mística sin una gracia especial, pero eso ocurre también con la justificación, con la conversión y, en general, con todas las gracias que Dios distribuye libremente por su Hijo en el Espíritu Santo. Sería, pues, un falso planteamiento un llamamiento universal a la mística con su correspondiente ejercicio, pues todos estamos llamados a ser perfectos, santos, sabios, ricos, hermosos, justos, caritativos, etc., y «son pocos los escogidos, aunque sean muchos los llamados» (Mt 20,16; 22,14). El problema es universal y no sólo aplicable a la mística. Sería, pues, inútil pedir a san Juan explicaciones sobre la contemplación, los dones del Espíritu Santo o sobre los carismas.

### 6. *Poesía y mística*

Con razón se dice que lo fundamental de la obra de san Juan es la poesía, como expresión inmediata de una situación mística. La prosa es un simple co-

mentario rebajado. Y se habla también de una paradoja que consiste en una cierta incompatibilidad que existe entre una ocupación poética que reclama interés, atención y distracción, y la concentración mental en el pensamiento de Dios. Quizá esto es una exageración sutil, ya que todos los que viven la vida espiritual han experimentado ese conflicto. Ahora bien, la perfección formal del verso sanjuanista anuncia a un gran poeta profesional, que no se hace en un día. Además, el problema es más profundo: las influencias literarias son claras, aunque ignoremos los detalles precisos; pero entre la experiencia mística, esencialmente personal y su conceptual expresión verbal hay infinita distancia, tampoco es fácil tirar la raya entre las experiencias místicas sobrenaturales y las intuiciones poéticas e inspiradas naturales; finalmente, si san Juan es teólogo, hay que suponer que no se limita a describir experiencias, sino que da juicios teológicos como lo harían los consultores del Santo Oficio.

Pero ¿podrá san Juan mantener su postura de rechazar toda forma o figura, anular el mundo de los sentidos, de la imaginación y de la inteligencia, para encerrarse en un mundo del amor, que parece un nominalismo radical, luterano y kantiano? Santa Teresa rechazaba ese espiritualismo rígido y citaba en su favor textos bíblicos: la samaritana, la cananea y la magdalena no habían muerto al mundo, y sin embargo, ya hablaban con Cristo. Por otra parte es inevitable que el enamorado «cante»: el cantar es oficio de amantes (san Agustín), y eso es inevitable: la paradoja está ahí precisamente en que el enamorado no puede distraerse, pero tiene que cantar, y canta.

Pero si se trata del amor ¿por qué se insiste tanto en la fe? ¿Qué significa fe aquí? Podemos pensar en una circuminsesión de las virtudes teologales, al estilo agustiniano. Podemos pensar también que la fe se identifica con la experiencia de la noche y de la tiniebla, que en el Areopagita se identifica con la *Theoria*, y cuya ascendencia clara hallamos en Filón de Alejandría y en sus tendencias sintéticas. Podemos identificar la fe como virtud infusa con la fe experimental. Pero, ¿qué es la fe?

## II. 1. CRISTIANISMO Y POESÍA

### 1. ¿Oposición?

Hay dos modos de considerar el problema. El primero se reduce a una oposición entre *realismo* e *idealismo*, entre Palestina y Grecia, entre historia y filosofía. El segundo se reduce a comprobar que en ambos casos hay que optar ya por un extremismo, ya por una concordia, ya por una discordia. Comprobamos, pues, que tanto en la Biblia como en Homero, por ejemplo, se busca una armonía, aun sin llegar a una síntesis. Hay una *poesía bíblica* y hay una

*poesía griega*, y hay innumerables posturas intermedias. En fin, es innegable que en el cristianismo ha prevalecido la actitud de presentar todos los valores humanos como «don de Dios» y por ende, el cristianismo los ha adoptado como propios: siempre hubo poetas cristianos, los cristianos que hicieron poesía, comenzando ya desde los hagiógrafos del Nuevo Testamento.

Por otra parte, el cristianismo se presta a desarrollar una poesía, propia o específica, y juntamente a interpretar la poesía humana o genérica. Al acentuar la trascendencia de Dios y al acentuar la fe como valor fundamental, convierte el mundo, su modo, en «un Dios sensible» (Platonismo), es decir, en un mundo no ideal, pero sí simbólico, ya que todos los seres del mundo se convierten en *signos*, como las letras del alfabeto o las señales de la circulación. Asimismo, al presentar a Cristo «Dios y Hombre» como mediador universal, da a las realidades históricas o humanas un valor «encarnacional», que no tenía en el paganismo ni en los mitos. Se elimina en cierto modo la distinción entre los seres en bruto y el ser de esos seres (Seinde y Sein), (en Heidegger, desde Parménides) y los entes (Seiende) cobran un sentido y valor propios de realidad; son reales. Quedan eliminados el mundo de las ideas y de las esencias, que están en Dios.

El término «autenticidad» se aplica a cada valor en su orden propio; puede aplicarse a la «moralidad», pero no a la realidad física, que siempre es auténtica, aunque esté corrompida y podrida: tan real es una manzana podrida como una sana. Finalmente, el cristianismo de por sí preocupado por el hombre, optará por las actitudes existencialistas y sociales. En cuanto a las «naturalistas», según lo que acabamos de decir, acentuará el aspecto simbólico y «significante» (un no sé qué que quedan balbuciendo) de los entes y procurará desentenderse de un «fisicismo», diletantismo, exhibicionismo, narcisismo, etc., buscando siempre en la existencia, no la física, sino el valor y el sentido de la existencia. El hombre y las cosas son imágenes y semejanzas de un Dios escondido, que sólo es perceptible en esas imágenes y semejanzas, aun desconociendo el modelo divino, ya que las mismas «ideas» o «esencias» están en ese Dios escondido y las llamadas «ideas humanas» y «esencias físicas» son imágenes y semejanzas de las cosas, elaboradas conforme al hombre, según categorías humanas.

En suma, el cristianismo no tiene por qué oponerse en modo alguno a la poesía ni a los poetas, como tampoco a la filosofía o a los filósofos, a la ciencia o a los científicos, al arte o a los artistas, etc., sino todo lo contrario.

En cuanto a la situación histórica de nuestro siglo, hay una notable aproximación que los poetas cristianos todavía no han explotado. Nos referimos a la «vía indirecta». Porque, al acentuar la trascendencia de Dios, acentúan la «necesidad de una angeología o demonología, como se vio en el Destierro de

Babilonia. Cuanto más escondido esté Dios, más necesidad tenemos de indicios, imágenes y semejanzas. Por eso Champmann y sus discípulos acentuaban el carácter religioso de las artes, literatura, poesía, música, novela, etc.

## 2. *Cristianismo y poesía naturalista*

La poesía es directamente palabra, e indirectamente ideología. Es además «palabra en el tiempo» (A. Machado), en oposición al «lenguaje como música», es decir, como «signo temporal» (Verlaine). Si el valor estético es el que recoge y lanza la poesía, ese valor habrá de revelarse en la palabra inmediatamente. Por ende, una hermosura «naturalista» impone sin más una «estética naturalista», que considera a Dios como último límite de las cosas creadas. Así puede hablar del divino sol, de la divina luna, del divino mar, de la divina tierra, etc. Pero hay que ampliar el concepto del término «naturalista»: una mina moderna de carbón, o un complejo industrial tienen tanta belleza como una puesta de sol o las cataratas del Niágara. Basta, pues, que se elija un tema «natural» y se lo trate desde una óptica «natural», cósmica o fisicista.

Poco importa ya que el poeta se mantenga en una mera descripción fotográfica, o que aplique un sentido figurado, metafórico, científico, filosófico o teológico, mientras ponga de relieve la hermosura y potencia de la naturaleza, tal como lo hace, por ejemplo, Vicente Aleixandre. En todos esos casos el poeta será «naturalista». La diferencia entre el poeta y el científico, el filósofo o el teólogo, está en los medios de expresión, la retórica, la sensibilidad, la lírica, los apóstrofes, el género literario, etc.

El cristianismo da por «buenas» todas las cosas, todas las criaturas. Desde el momento que siempre piensa en «criaturas» y no simplemente en cosas, supone en las cosas un aditamento, una referencia al Creador, a la intención creadora, y por lo mismo, las convierte en símbolos: así como una bandera no es ya un simple trapo, sino referencia a una nación o partido, así las cosas no son simplemente «cosas», sino referencias. Al mismo tiempo, en cuanto que el cristianismo herede del judaísmo una soteriología, las cosas se convierten también en referencia al hombre. No son las cosas en sí, las que interesan, como interesan al científico o al griego, sino las cosas para el hombre, al estilo bíblico. No hay, pues, tan sólo referencias al Creador, sino también al mundo del hombre: son «cosas a la mano», como diría Heidegger, y sólo tienen sentido dentro de un «mundo», de un sistema o repertorio de preguntas y respuestas. Por eso el poeta es hombre de su tiempo y refleja problemas propios de su tiempo. Y todo el mundo queda patente al poeta dentro de la esfera del bien.

Pero existe igualmente esfera del mal. Aunque el cristianismo rechaza el dualismo metafísico, y por ende no admite cosa alguna mala, se ve obligado a acentuar el mal religioso y moral, el aspecto dualista de la libertad. Y lo uno se

deriva de lo otro: cuanto mejor se rechace el mal metafísico, más se acentuará el mal moral, religioso, el dualismo de la libertad humana. De ahí que el poeta podrá considerar la «belleza» como valor irreductible, pero tendrá que reconocer que dentro del mismo sujeto hay otros valores, igualmente irreductibles, con los que hay que contar. Por ende, la fórmula «el arte por el arte», puede ser una gran verdad o un gran sofisma, según se entienda y explique. El poeta no puede destruir al «hombre», el cual no es una «pieza cósmica», sino un «espíritu encarnado», constituido en libertad, aun en las prisiones. Esto se revelará en el modo de tratar el tiempo, ya como *desarrollo lineal*, pero libre, ya como *eterno retorno fatal*.

### 3. *Cristianismo y poesía existencialista*

Lo dicho de la poesía naturalista vale para la existencialista. Ésta tiene como temas propios los que se refieren a la libertad humana, es decir, todos los temas, considerados como «ex-sistencia». Es ya claro que el cristianismo, no sólo nada tiene contra una poesía existencialista, sino que hay ya un punto de aproximación, en cuanto que ambos miran al hombre, a la posible soteriología, como tema propio, al que subordinan la ciencia cosmológica. Por ende, el existencialismo, no sólo no es «ateo» por definición, ni es un «simple humanismo», sino que es más bien teísta, puesto que una justificación de la libertad no puede darse propiamente en un mundo físico o griego: no se concibe que la libertad proceda de la necesidad o determinismo físicos. Por eso, cuando un existencialista se contenta con descripciones físicas es un «naturalista», pero no un «ex-sistencialista». Cabe, sin embargo, todo linaje de variaciones. Así por ejemplo, Sartre escribe una serie de novelas y obras de teatro, apoyadas en un presunto existencialismo (*El ser y la Nada*), y del mismo modo podría escribir «poemas» existencialistas, ya en favor, ya en contra de una trascendencia. El carácter existencialista lo darían entonces los temas formalmente considerados, es decir, el «objeto formal».

Cierta coincidencia del Grupo del 27 con el objeto material y formal del Existencialismo se deduce ya de la fecha (1927). Además, el magisterio de Ortega y Gasset, el cual reclama su originalidad y aun cierta prioridad sobre Heidegger, explica que los poetas del 27 se separasen más y más de Rubén Darío y también de Juan Ramón Jiménez en ciertos temas y contenidos y, en cierto modo, de contemplar, más cercanos al realismo. Finalmente, el carácter esencialmente lírico de este linaje de poesía, obliga al poeta a pulsar las cuerdas de la lira al compás de la música del «tiempo», de los acontecimientos de ambiente familiar, social y político. Lo que solemos llamar surrealismo era en gran parte existencialismo, o un equivalente. La amistad y coincidencia espiritual de Lorca con Dalí nos hace comprender un movimiento que en pintura se llamó surrealismo, pero que era síntesis de muchos movimientos menores.

Parece consustancial con el existencialismo la exaltación del yo, y en ese sentido, se contrapuso siempre al hombre gregario, al hombre masa, al hombre especie. Subrayó los valores personales e individuales irreductibles, estimando que cada hombre es un mundo aparte, y que el Man no hace sino corromper al individuo, robándole su personalidad y recurriendo a un común denominador. El comunismo y el socialismo exagerado lo comprendieron así y rechazaron siempre al poeta existencialista como decadente, enfermizo, individualista, sin distinguir entre individualismo bueno y malo o socialismo bueno y malo. Era de esperar que, tratándose de españoles, el carácter personal e intrasferible del yo se revelase con fuerza y así acontece con este punto. Aun teniendo todos un cierto parecido, su vida y su obra son irreductibles también. Y en este sentido coinciden también con el Cristianismo que presenta a la humanidad como un organismo único, pero que desde los profetas presenta a cada hombre como «hijo de Dios», y capaz de enfrentarse al Pueblo, al Rey y al Sacerdote, si llega el caso.

#### 4. *Cristianismo y poesía social*

También aquí hay acuerdo en principio, ya que se trata de una «iglesia» y además de una «historia». Todavía más, la parábola del Buen Samaritano anuncia que el marxismo recogió algo que los cristianos olvidaban con excesiva frivolidad y frecuencia, no sólo en materia de caridad, sino también en materia de justicia estricta. Por su parte, el marxista mantiene la realidad histórica, mejor que la eternidad griega, dentro del ambiente social, económico, político y cultural. De hecho, se presenta con pretensiones «científicas», aunque con una ciencia atrasada, con una sociología y una psicología hoy superadas. En todo caso, la importancia del hombre es respetada dentro de la subordinación del cosmos a la historia. El marxismo busca una nueva coincidencia con el cristianismo, al presentar el amor como método de trabajo y como ideal o utopía que impone un método revolucionario especial. En suma, tanto por la perspectiva histórica como por la metodología realista, podría darse un acuerdo, y hoy se tiende en muchos sectores sociales o sociocristianos a buscar ese acuerdo fundamental.

Sin embargo, por los condicionamientos coyunturales, las divergencias han abierto un abismo entre ambos sistemas totalitarios. El marxismo rechazó la religión y al mismo tiempo trató de constituirse en seudo-religión, es decir, en ser el sucedáneo de la religión. Dicho de otro modo, el marxismo es simplemente una idolatría, un absoluto puesto en el lugar de Dios, un mero ídolo al que los cristianos se ven obligados a combatir, como los judíos combatieron la estatua de Nabucodonosor, exactamente. Y tal es la actitud que aparece en los poetas de tipo socio-marxista: es una *idolatría poética*. Sus ídolos son las

masas, las máquinas, la energía invisible y naturalista, la recaída en un helemismo, con sus ídolos y mitos enmascarados. Por eso, el poeta socio-marxista rechaza al individuo y a la persona, para no ver sino «masas» físicas, fuerzas físicas ciegas, portadoras de energías también ciegas, fatalismo, ausencia de auténtica libertad. Tal es la contradicción entre ese fatalismo y su invitación a la revolución, ya que se supone que la revolución es la que mueve a los hombres, y no viceversa. No hay, pues, «amor» cristiano ni en la historia ni en la metodología, sino pura constatación de la revolución permanente.

A pesar de las divergencias y aun oposición que las circunstancias coyunturales han ido creando, y también en virtud del acuerdo fundamental y «principal», resulta que la postura de cada poeta socio-marxista puede ser muy instructivo, precisamente por ser contradictorio. El poeta, en contradicción con sus propios principios, es a veces redentor, profeta, y contribuye a la caridad y la justicia cristianas más que muchos cristianos. Por eso la literatura marxista es sumamente peligrosa y contagiosa para los cristianos, si no saben discernir los valores propios del marxismo y los que ha usurpado al cristianismo, cuando los cristianos los abandonaban y se contradecían también a sí mismos. El increíble e indudable éxito del marxismo, no se debe a su filosofía ni a su ciencia, ni a su mística o seudoreligión, sino a los principios que tomó del cristianismo, como expresamente se realza en la parábola del Buen Samaritano: en un tiempo en que el proletariado cayó en manos de los ladrones, Marx hizo lo que no hicieron el sacerdote y el levita.

### 5. *Poesía socialista*

El tercer lugar en que elabora el poeta su imagen del supervalor es la sociedad. Decimos «socialista» mejor que «social», para realzar el triunfo de la sociología en nuestros días. Mientras el existencialismo exaltaba al individuo irreductible y libre, el socialismo lo exalta como sociedad, como parte de un grupo. El conflicto es muy viejo, tanto en Israel como en Grecia, pero el cristianismo había encontrado la fórmula de superación de ambos extremismos, exaltando al individuo como «hijo de Dios», aunque dentro de una Iglesia de Dios, poniendo el supervalor por encima del individuo y de la sociedad humana. En la época moderna el conflicto ha vuelto a ponerse de relieve, al acentarse ambos extremismos: el existencialismo optó por la libertad individual, por la identidad personal, saliéndose del «rebaño», mientras el socialismo optó por el gregarismo, por la masificación, por la negación de la libertad y de los derechos individuales. La concordia se hace así imposible y termina en guerra política, social, cultural, religiosa y universal. Eso mismo apareció en este fenómeno de los «poetas del 27»: quisieron mantener la pureza ideal, la libertad omnímoda que ofrecía el existencialismo, pero terminaron absorbidos

por los intereses y preocupaciones sociales, incluso poniéndose al servicio de valores políticos, económicos, etc. Por eso, esta historia puede explicarse de varios modos.

El poeta socialista no atiende al ser original del hombre (poesía cosmológica) ni al ser terminal del mismo (poesía existencialista), sino al lazo de unión entre los hombres, principalmente al amor en sus variadas formas sociales. Cuando abrimos una novela de Sartre, comprobamos que la guerra, por ejemplo, a pesar de constituir el tema, red y engranaje de la novela, en realidad es sólo el pretexto para analizar posturas radicales del hombre. En cambio, si abrimos una novela de Gladkov (Cemento, Energía), vemos que la reconstrucción de una fábrica de cemento, o la construcción de una presa hidráulica constituyen el tema, la red y el engranaje de la novela: pero en realidad, lo que preocupa al artista es la masa humana, como portadora de energías misteriosas, el destino ciego de la historia, las subestructuras económicas, la física de las costumbres, etc. De este modo el socialismo vuelve a encontrarse con la poesía cosmológica en sus variadas formas, ya que en ambas campea la «física» y todo es física, causalidad, ley de hierro, ser, y todos los movimientos y evoluciones son *meras apariencias*.

Es evidente la influencia que el marxismo ha ejercido en la mentalidad moderna, y por lo mismo, en la poesía, ciencia, filosofía y teología socialistas. Es ya claro que los poetas de tendencia socialista hacen una poesía socialista, que ha ido evolucionando según las circunstancias, como la novela, el teatro y demás manifestaciones de la cultura socialista. Podemos citar como ejemplo a Alberti y en buena parte a Pablo Neruda. Es notorio el vocabulario propio de este tipo de poetas socialistas, continuamente barajado por su prensa y medios de comunicación. Ya se entiende también aquí que el poeta es socialista, no sólo por los temas, sino principalmente por la actitud. Gladkov presenta al ingeniero Kleist cazando moscas en su habitación o a un obrero acariciando los motores Diessel; pero piensa en las masas, portadoras de la energía ciega...

### III. ÁNGELES SIN PARAÍSO

Para hablar de un contexto, tendríamos que remontarnos a la contienda entre liberales y absolutistas en el siglo XIX. A esa luz habría que estudiar el sentido del krausismo español, de la «anti-España», de las guerras carlistas, de la pérdida de las últimas colonias, de la «generación del 98», de la anarquía, de la Dictadura, de la República, de la guerra civil e incluso de la actual situación. Pero en todo caso, hay que tener en cuenta el hombre nuevo y el mundo nuevo que aparecían con el fin de la Primera Guerra Mundial.

La influencia de esa Guerra Mundial llegaba a los españoles de rebote,

pero en forma eficaz: marxismo, freudismo, modernismo, bolchevismo, fascismo, nuevas formas artísticas (dadaísmo, futurismo, cubismo, expresionismo surrealismo), nuevos inventos (automóvil, avión, urbanismo, cine, jazz, etc.). Un existencialismo radical abatía el naturalismo, el formalismo y el racionalismo desechaba los intermediarios, para atenerse a lo inmediato, primitivo y desnudo. Se oía hablar de fenomenología y resonaban algunos nombres, como Heidegger, Scheler, Husserl, Bergson, Blondel. Se hablaba mucho de sociología (Simmel, Dilthey, Troeltsch, etc.) que convocaba a una aporética personal. Karl Barth convocaba a una nueva teología luterana y un tanto fanática. El psicoanálisis y el marxismo convocaban a una nueva interpretación del hombre como «fenómeno sobre la tierra». Los rusos teósofos (Berdiaev, Bulgakoff, Schestow), convocaban a la lucha entre el bien y el mal, aun dentro del mismo Dios. En España. Ortega y Gasset y la *Revista de Occidente* convocaban a una «europeización», la cual, por carencia de ambiente apropiado y de contexto, se convertía en mera revisión de la tradición española o en reacción contra el «casticismo».

Hacia el 1925 es ya indiscutible el nuevo aspecto que presenta la sociedad española. Ese año publica Ortega su artículo sobre la *Deshumanización en el arte* y triunfa Juan Ramón Jiménez, desligado ya de las resonancias de Rubén Darío. Dos años más tarde, E. Jiménez Caballero y G. de la Torre fundan *La Gaceta Literaria* (1927), animada por el espíritu de la *Revista de Occidente*. En junio de ese mismo año se celebra de un modo inusitado el centenario de Góngora, que se convierte en un manifiesto. Se celebró un funeral y las invitaciones iban firmadas por Salinas, Guillén, Dámaso, Lorca, Alberti. Había ya una conciencia de clan o secta. Góngora se convertía en símbolo de «profundidad y calidad» contra el clasicismo; era también símbolo del intuicionismo y del inconsciente que pregonaban los nuevos movimientos artísticos. La Dictadura de Primo de Rivera no cambió la situación: no fue considerado como «dictadura» sino como un «pronunciamiento» más, banal, chabacano, indocumentado, aventurero (Cfr. Ramón Buckley y John Crispin, *Los Vanguardistas españoles, 1925-1935*, Alianza, Madrid 1973, p. 80).

Ese Centenario de Góngora sirvió para presentar ese «Grupo del 27», al que vamos a limitar nuestro estudio, ya que los mismos poetas del Grupo comenzaron entonces a utilizar un «Nosotros» colectivo. El 19 de diciembre y promovido por Ignacio Sánchez Mejías, el Grupo se presentó en los actos conmemorativos, prefiriendo el Góngora lírico de las Soledades al Góngora narrativo de los casticistas. Hay que mencionar como elemento indispensable a Ramón Gómez de la Serna, a su revista *Prometeo* y a sus tertulias del café Pombo: ya en el año 1910. Había recogido Ramón el Manifiesto futurista de Marinetti, como levadura de una renovación literaria; sus famosas «gregue-

rías» presentaban a los jóvenes un nuevo estilo vanguardista, interpretando con aire futurista incluso el pasado. Grande fue su influencia, que puede comprobarse, no sólo en los poetas del 27, sino en otros campos (Buñuel, Picasso, Dalí, etc.).

Se producía así una situación espiritual paradójica. Mientras muchos de esos jóvenes aventajados aparecían una como «petulancia juvenil» (Antonio Espina hablaba de «desfachatez»), se notaba ya en ellos una angustia ante la vivisección del hombre personal.

Este fenómeno podría ser enfocado desde la literatura, como lo describe Giménez Caballero: «La semilla que se esparció ha dado su fruto. Se sembró en 1927; hoy ha madurado y se ha extendido. Después de las tendencias revolucionistas, que siguieron a la Gran Guerra, empezó, a partir de 1927, un período de orden y construcción. Hoy, en 1931, los vientos empiezan a cambiar de dirección, y nos enfrentamos a un nuevo romanticismo. La tendencia, tanto de la poesía como de la prosa, es de abandonar su carácter «deshumanizado», para emplear un término de Ortega y Gasset. Ya no se busca la «pureza», tal como la predicaba la Revista de Occidente»... (Cfr. *Los Vanguardistas...* p. 54).

Al limitarnos a la historia de la literatura, corremos el riesgo de confundir el fenómeno social con el fenómeno psicológico de aquellos jóvenes. Porque el término «deshumanización» significa, no sólo «desprendimiento de la ganga psicológica, sociológica, filosófica, científica y teológica, sino también «interiorización» hasta chocar con una «Objetividad interior». Así por ejemplo, Vicente Aleixandre explica la deshumanización de un modo profundo y real: «Hay poetas que se dirigen a lo permanente del hombre. No a lo que refinadamente diferencia, sino a lo esencialmente uno. Estos poetas son radicales y hablan a lo primario, a lo elemental humano. No pueden sentirse (y entre ellos me cuento) poetas de minorías». Como se ve, Vicente Aleixandre ve en el alma humana una «profundidad» en la que todos coincidimos que no es «ganga», sino «lo esencial». En este sentido se define el mismo poeta como «poeta de comunicación» o de diálogo. Y el sentido del diálogo poético lo ha proclamado Heidegger: para que haya diálogo se necesitan dos cosas: los interlocutores y el lazo común de unión; sólo así hay dialogantes y no monólogos paralelos.

Y por eso, daremos la mayor importancia a la *deshumanización*, tal como se expresa en Juan Ramón Jiménez y en el Grupo del 27, aunque se trate de un breve lapso de tiempo, como nos dice Giménez Caballero. Juan Ramón mantuvo su postura durante sus largos años, pero no se trata en realidad de tiempo, sino de significados. Y no hablamos en abstracto, sino en concreto, de unos españoles de nuestro tiempo, en el que la trascendencia se nos hace evidente e incluso nos provoca a manifestarnos contra ella o contra un determinado sentido de la misma.

1. *Intrascendencia religiosa y trascendencia humana. El sentido de la trascendencia*

El afán de «profundidad y calidad» que animaba a la nueva generación, implicaba ya un afán de trascendencia que en el fondo era ya en España un «sentimiento religioso». Se proclamaba la supremacía de ciertos clásicos (Góngora, Gracián, Fr. Luis de León, san Juan de la Cruz) «como bandera triunfal de una revolución ordenada» (Giménez Caballero, E., «Literatura Española, 1918-1930». Se publicó en *The european Caravan*, N.Y., 1934). Es necesario darse cuenta de que ese sentimiento religioso profundo no significa «catolicismo», ni «patriotismo», ni «dogmatismo» o cosas semejantes, como ponían de relieve los hermanos Machado, ante un tipo de catolicismo folklórico, panderetero y declamatorio.

La ambigüedad elemental abarcaba a los krausistas y a los católicos por igual e incluso a los llamados ateos y librepensadores. Ningún español admitía en serio una filosofía de la casualidad o del absurdo. Así entenderemos por qué algunos críticos estiman que la nueva generación rechazaba la «trascendencia» y se acantonaba en la inmanencia: «El nuevo escritor se compromete desde el principio a retorcerle el pescuezo a la trascendencia» (José María Salaverría, en su artículo «Una nueva voluptuosidad», en *Nuevos retratos*, Madrid pp. 143-153). Y citaba como caso típico del nuevo masoquismo: «Recibí una Revista, asesorada por una tarjeta personal, que decía: Juan Larrea y César Vallejo: solicitan de V., en caso de discrepancia con nuestra actitud, su más resuelta hostilidad». Ya se ve, por ese tono agresivo, que sólo se trata de animosidad, y tal animosidad es incomprensible en los «que no creen». Si también por entonces las ciencias, y especialmente la sociología, mostraban la misma animosidad frente a la trascendencia, pronto se vio de qué se trataba: se pretendía esquivar el interrogante esencial, el sentido de la existencia; se ensayaba incluso una «filosofía del absurdo», que en Francia halló un eco mundial (Malraux, Sartre, Camus, St. Exupéry). Pero todo terminó en un humanismo vergonzante o en servidumbre política. Por eso, no hay que hacer caso de los «desafíos» españoles, que disimulan la herida abierta en el costado. Hay que tener en cuenta el carácter, generalmente izquierdista, de la intelectualidad española (debido a la lucha contra el absolutismo) (Cfr. Rubio Cabeza, *Los intelectuales españoles y el 18 de Julio*, Acervo, Barcelona 1975). En cuanto al deseo de «participar en los himnos futuros» (Alberti), es también clara la problemática del comunismo ruso. Creemos, pues, que nuestro Grupo del 27 acepta la trascendencia, y en cambio, se angustia ante el enigma de descifrar esa trascendencia, por miedo a los absolutismos.

El tema de este ensayo es una magnífica tentación por la misma calidad del tema poético, por la cultura de sus mantenedores, porque sobre ellos han

caído todas las críticas posibles y porque ellos mismos, en su ancianidad y en su juventud han ido reflexionando sin cesar sobre la condición o naturaleza de su pequeño «Movimiento». Sin duda, se trata de un enfrente con la realidad. Pero, ¿qué llaman ellos «realidad»? «Amor, universo, destino, muerte» (J. Guillén, *Language and Poetry*, Harvard, Univ. Cambridge Mass., 1961. Trad. españ. Alianza, 2 ed., Madrid 1972, p. 191). ¿Y el sentido de España? ¿Y el sentido de la existencia? ¿Y la existencia de un posible supervalor? ¿No es eso la realidad? La tentación o atracción del tema reside precisamente en esa «trascendencia» que se proyecta como un faro, pero que queda indecisa en las tinieblas de la noche del mar, como sinfonía inacabada. Cuando vemos a este Grupo de poetas (Ángeles sin paraíso), hablar del más allá, de la utopía, de la trascendencia, de la búsqueda del absoluto, reconocemos en ellos a nuestros hermanos. Y ya que tanto nos han deleitado con sus versos, deseáramos dejarnos convencer por su verdad, ya que siempre nos sentimos acosados por el nihilismo, que nos urge, diciendo: ¡lástima que no sea verdad tanta belleza! Cuando vemos a estos poetas superar el nacionalismo y hablar de lo «absoluto», nos inclinamos a pensar que la verdad y la belleza tienen un término, una raíz absoluta, en la cual se juntan y se identifican. Pensamos entonces que las diferencias andan por las ramas de nuestra actual condición humana; son las necesidades impuestas por la «división del trabajo», por la necesidad de las especializaciones; al final, el hombre ha de ser uno, y si él es imagen de Dios e hijo de Dios, también Dios es uno.

## 2. Grupo del 27.

Es una denominación convencional, pero concreta. La componen de hecho 13 nombres principales: Pedro Salinas, Jorge Guillén, García Lorca, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Prados, Altolaguirre, Hinojosa y Larrea (González A., *El Grupo poético de 1927*, Taurus, Madrid 1976). Quedan fuera, no sólo otros dos grupos diferenciados (el movimiento ultra o ultraísta, y el constituido por Antonio Espinosa, Bacarisse, Domenchina, Chabás, etc.), sino otros independientes como Pemán, Ramón Sender, Casona, Max Aub, León Felipe, etc. Es un Grupo «coherente y cerrado» (Guillermo de la Torre), aunque se definió a sí mismo por ciertas concomitancias y amistades, como también oposiciones; por eso dan la impresión de un movimiento unitario al principio y dispersado luego por la vida y la experiencia. Lo característico, inicial, fue la aceptación de los tres grandes maestros, Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, pero con la nota típica del primado de Ramón Jiménez. Esto significaba la «nota aséptica», el ideal de la pureza estética absoluta, el consi-

derar el arte como supervalor, como religión, sin intervención de intereses o preocupaciones extraños. Así venía a terminarse en ellos la contienda de la fórmula «el arte por el arte» en «todo por el arte».

La importancia de este grupo es excepcional, no sólo como encuentro del surrealismo con la historia española, sino también, porque coincide con un período de libertad y renovación, que las circunstancias posteriores cerraron haciendo imposible toda competencia. Constituye, pues, una cima. El hecho de que a Ramón Jiménez y Aleixandre se les haya otorgado el Premio Nobel, aumenta su notoriedad. Las circunstancias favorables no empequeñecen la importancia del éxito personal.

Los rasgos comunes, sobre la base de «profundidad y calidad», han sido recapitulados por algunos de sus representantes. Gerardo Diego los presenta así: «poesía lírica, no literaria o narrativa; búsqueda de la desnudez; rechazo de preocupaciones e intereses no estéticos, originalidad; lima rigurosa; obra bien hecha y duradera» (*Antología de la Poesía española*, 1932). Luis Cernuda dice por su parte: 1) predilección por la metáfora; 2) actitud clasicista; 3) influencia gongorina; 4) contacto con el surrealismo; 5) hermetismo en el pensamiento poético; 6) estilo escrito (L. Cernuda, *Generación de 1925*). Ya se entiende que hay que tomar estos rasgos *cum mica salis*: los poseen algunos poetas de la misma generación, aunque no pertenecen al Grupo.

Diremos finalmente que el Grupo evolucionó inevitablemente. Damos la mayor importancia a su primera época por ser característica (asepsia y pureza de sangre lírica), pero los acontecimientos políticos comenzaron pronto a provocar reacciones: arte popular, publicidad, propaganda política, afán de lucha, servidumbre a las ideologías. Cada personalidad se impuso al Grupo. Salinas y Guillén aptraban las consecuencias del simbolismo (Víctor Hugo, Baudelaire, Rubén Darío) Luis Cernuda y los demás eran surrealistas. Alberti se proclama «comunista»; Lorca rechazaba «la zarandaja del arte puro». La influencia de Pablo Neruda («residencia en la tierra», «Caballo Verde» con el *Manifiesto de la poesía impura*) es ostensible. Los poetas del Grupo creyeron que el arte, lejos de prostituirse con esa evolución, se ennoblecía. Por eso, al hacer juicios valorativos, hay que combinar la tesis del arte puro con la del impuro.

### 3. La postergación de los poetas españoles

Max Aub se hacía una pregunta que viene muy al caso: «¿a qué se debe la indiferencia mundial por los grandes poetas españoles contemporáneos?» (M. Aub, *Poesía española contemporánea*, México 1969, p. 33). Es verdad que Juan Ramón Jiménez y Vicente Aleixandre han recibido el premio Nobel y

quizá algún otro esté en vísperas de recibirlo. Pero ese argumento es muy discutible, dadas las razones y móviles del premio Nobel, cuando se trata de «literatura». Max Aub señalaba que fuera de las ediciones que se hacen en las universidades para estudiantes y especialistas, nadie se entera de estos poetas. Cree que quizá en una historia universal ni siquiera se mencionase al Grupo del 27, como se omite a Sorolla y Zuloaga, que son tan buenos como el mejor impresionista francés o pintor norteamericano, como Juan Ramón Jiménez es, por lo menos, igual a Valéry y a Rilke; Unamuno es tan grande como Claudel, y León Felipe tan importante como Eliot o Ezra Pound. Cree que hay una cierta malevolencia, las cenizas ardientes, los rescoldos de la «leyenda negra», pero quizá esa explicación es insuficiente. Habría que anotar también que el genio español es inaprehensible para gentes de «otro caletre»: «quizá cierta dimensión trascendental, que parece fuera de lugar en nuestra época; tal vez la raíz judía, quién sabe si la semilla árabe» (Id.). Como se ve, se apunta aquí a algo que parece evidente: España no es Europa. Pero por eso mismo, cabe suponer que esa «dimensión trascendental» que el español intuye, y que lleva ya en la sangre como los pueblos semitas de verdad (árabes y no judíos actuales, que nada tienen apenas de «judíos») es en realidad un mensaje ineludible, que tiene importancia para nuestro tema. Para los pueblos «semitas» la religión no es algo adquirido, sino natural; su propia naturaleza específica.

Por eso «hay siempre en la poesía española, en la mejor, una luz ética y mística a la vez, que sorprende en otros idiomas alzando barreras.. En España no es posible, por las razones históricas antes apuntadas, separar la vida nacional de la vida intelectual. Este hecho repercute en la poesía; lo que lleva a los poetas a elevar la comprensión sobre la intuición y el concepto sobre la imagen... Pero la tendencia que prevalece (raíz judía, filosófica, mística) es la sentenciosa. Si la poesía para los alemanes debe ser profunda, para los francesas musical, para nosotros es ante todo, sentenciosa. En España la poesía dictamina, aconseja y aun a veces, resuelve» (Id., p. 34).

Por eso mismo, el problema máximo de la poesía española de ese tiempo (Generación del 98), de la gran poesía, española, es la presencia de la ausencia de Dios. Signo capital de Núñez de Arce, de Unamuno, de Machado, de León Felipe. ¿Qué importa a esta luz la retórica de las escuelas? (Id., p. 42). Y añade Max Aub: «Sobre esta desolación ¡cómo se comprende el amor hacia Castilla, lo mismo en Unamuno, vasco, que en el andaluz Machado y en el castellano León Felipe! ¡Cómo se destaca sobre esa tierra, toda horizonte y sólo horizonte, el dibujo terrible de la cruz!» (Id., p. 43). «Lo que en ellos resuena es el viento, el gran viento de Castilla la Vieja, el aire indómito y heresiarca —todo poeta es un hereje— dice Don Miguel. Todos son profetas: laico el soriano (Machado); luterano el salmantino (Unamuno); el otro, a lo hebreo (León Fe-

lipe). Y la misma unidad monolítica, poetas de piedras, intangibles, ininfluentes; que el viento, el hálito de Dios, que les rodea, erguidos al cielo en la paramera castellana, se parte en ellos y los envuelve» (Id., p. 44).

#### 4. ¿Postergación?

El problema es complicado, sin embargo. Aparte el reconocimiento del premio Nobel, se multiplican tanto los comentarios y ditirambos, que casi hacen pensar más en un coro griego de admiradores. Por ejemplo, la publicación de las Obras Completas de Pedro Salinas (Aguilar, Madrid 1955) suscitó los comentarios más elogiosos: Julián Marías, Spitzer, Ángel del Río, Eugenio Frutos, Margot Arce, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Guillermo de Torre, Ricardo Gullón, Ventura Doreste, Carmen Bravo, para citar sólo a los principales. Julián Marías pensaba que la lírica de Salinas representa lo que representaron Garcilaso y Bécquer en la lírica amorosa; Jorge Guillén estimaba que después del *Canto a Teresa*, de Espronceda y de las *Rimas* de Bécquer, nada mejor se ha escrito en temática amorosa. Y hay una razón: Salinas evita la vulgaridad del manido tema amoroso y sus riesgos de romanticismo, idealización, vaguedad, abstracción, simplificación, etc. mediante una teoría y un proceso conscientes, y por lo mismo es muy personal y original. Pero por eso mismo nadie ignora su valor, unánimemente reconocido. Es, pues, la «filosofía del Contemplado». Cabe, pues, el pensar si la razón de la «postergación» no estará en los mismos poetas, en que son «selectos», en lugar de ser «dirigentes», en su aristocracia, en su helenismo, en su pertenencia a un «clan cerrado», académico, extraño al pueblo.

Jorge Guillén tiene su corte de honor y cuatro ediciones (*Cántico*, Buenos Aires 1950) e infinidad de comentaristas: J.L. Casaldueiro, M. Blecua, M. Mantero, R. Gullón. Pero también la tiene Vicente Aleixandre, además del premio Nobel. Pedro Salinas y Dámaso Alonso, figuran entre los primeros. Y el fondo de su libro *La destrucción o el amor*, constituye unidad con los dos poetas mencionados. El mar es el contemplado. Y el carácter «romántico» que tantas veces se pone de relieve es equívoco en este caso, ya que ese romanticismo es nuevo, es «metafísico», pues de hecho se le califica de surrealismo, y lo es, según se ve en la conexión destrucción-amor, lema del surrealismo. Naturalmente si decimos que quien no sea clásico, como Homero, es un romántico, casi todo el mundo será romántico; pero tal suposición es sofística. Sería extraño decir que Caín y Abel eran románticos, porque no eran clásicos, como Homero. Rubén Darío va más allá, al decir: «Románticos somos; ¿Quién que es no es romántico?». Así, pues, también Homero es romántico, y se acaba el pleito.

### 5. *El proceso idealizante del Grupo*

Siguiendo las indicaciones de Salinas, tratemos de ver el método que el Grupo quiere seguir para acabar sus poemas. Es un método «idealizador», pero no coincide con el idealismo de Platón o de los románticos. Podemos poner como ejemplo la «Amada» a la que cantan Salinas y Guillén, cada cual a su modo personal, pero con el mismo método. Ante todo la Amada es concreta, es una determinada mujer a la que el poeta ama. Pero dándose cuenta de lo efímero de la existencia, quiere el poeta penetrar en el reino de la esencia, y busca la «esencia de la amada», por un camino de abstracción. De ese modo la mujer concreta amada es, en cierto modo, «causa» y en cierto modo «motivo», no sólo del amor, sino también del poema amoroso. Aun en cuanto causa, no se trata de causalidad física, sino de causalidad instrumental, como lo expresa Bécquer en su famoso ejemplo del arpa:

«¡Cuánta nota dormida en sus cuerdas,  
como el pájaro duerme en las ramas,  
esperando una mano de nieve,  
que sepa arrancarlas!».

La amada no causará jamás poemas, si no encuentra un poeta. El poeta, como el arpista, necesita dones inequívocos y excelentes para hacer milagros con un arpa cualquiera, sin que los arpegios se atribuyan al arpa. No importa que el poeta cante a la amada y pondere sus maravillas, su eficiencia cuasi física, como objeto: este problema tiene desde luego gran importancia, ya que no se trata de un objeto cualquiera, como un arpa, sino de una personalidad humana, es decir, de un ser que tiene ya por sí mismo, un ideal, un ser ideal y perfecto, «aquello que debiera ser». Es, pues, muy comprensible que Salinas, al querer pasar a la abstracción, estime que se trata de sacar de la mujer concreta la mujer ideal:

«es que quiero sacar  
de ti tu mejor tú».

La amada tiene diversos *tús*, como un bloque de alabastro encierra diferentes estatuas posibles y hay que arrancar una buena, quizá la mejor. Pero que quien maneja el buril es el poeta, no la amada, la cual quizá despierta pasiones y maravillas sin saber lo que hace. El uso del *tú*, sin embargo, nos recuerda que partimos de una amada concreta y la esencia que buscamos es una «esencia concreta», al modo agustiniano, no una *Idea*, no una mujer universal e ideal, como en los platónicos. El cristianismo ha impuesto las ideas concretas junto a las universales y abstractas. De ese modo, aunque el Grupo creía estar cerca de Garcilaso, Boticelli y los platónicos florentinos, en realidad, está en un idealismo cristiano y moderno.

Por eso se produce un juego divertido, interesante, precisamente porque es equívoco e incluso falso. El poeta del Grupo cree ver una realidad objetiva, pero está ya viendo la objetividad que él mismo crea al mirar. Así por ejemplo, Salinas nos habla de una «pareja», pero no hay pareja, sino un soliloquio, es decir, un desdoblamiento entre dos aspectos de la consciencia del poeta. Él poeta se enamora, no de la amada, sino de *su* amada. Si con frecuencia el mismo amor es *ciego*, con la misma frecuencia la poesía es una *manía*.

## 6. *Proceso creador*

Si ya en cuanto causa sólo podemos hablar de causalidad instrumental, en cuanto simple «motivo» nos encontramos con un subjetivismo creador. A veces se corre el riesgo del idealismo platónico, dándonos el idealismo griego de las ideas universales, en lugar del idealismo cristiano de las personas. Pero se trata sólo de un riesgo, ya que se insiste en que la amada no es creada de raíz, sino sólo «descubierta». Pero eso podrían decirlo de igual modo Petrarca, Boticelli y Garcilaso. Por lo mismo, es también arriesgado hablar de «esencias objetivas» (Olga Costa Viva). No logra Olga convencernos cuando atribuye a Salinas este proceso, que el poeta indica, aunque también Salinas podría equivocarse: 1) La amada tiene infinitas posibilidades de darse concretamente, y así vence al poeta; 2) Dada la perfección de la amada, el amante nunca puede saciarse y descansar, pues las novedades son continuas e inagotables: siempre renacen y no recaen en la cotidianidad; 3) La amada eleva al poeta con su poder e influencia, ya con su sola presencia, ya con su acción y eficacia. Ya hemos visto antes que todo esto es cuestionable y que esa misma amada no producirá nada frente a un «no-poeta». Pero no hay que negar tampoco la eficacia del objeto, sobre todo cuando se tiene en cuenta la evolución de cada miembro del Grupo, especialmente de aquellos que han perseguido un ideal concreto, por ejemplo Alberti, Hernández, Dámaso, Gerardo Diego.

El proceso abstractivo tuvo ya desde Platón una oposición radical entre el tiempo y la eternidad. ¿Cómo superar la ley del tiempo y la ley del espacio, que nos encadenan? El Grupo busca un «tiempo esencial», es decir, una eternidad prenatal (preexistencial) o postnatal (escatológico), que es intemporalidad, no-tiempo. Quiere colocarse, como Heidegger y Hölderlin en el momento en que se va a poner nombre a las cosas. Es un presente eterno, «mediodía absoluto y radiante». En correspondencia con esa postura, se intenta una «filosofía del nombre», propia del «nombre» en los mitos. El lenguaje convencional es considerado como charlatanería, moneda gastada por el uso (Heidegger). El poeta es un nuevo Adán, empeñado en «nombrar»: así crearía un mundo para él solo, y en él sería un «dios». Ese diosecillo estaría siempre

creando y crearía desde fuera del tiempo, para no ser devorado por el tiempo mismo. Disfrutaría a un tiempo del tiempo y de la eternidad.

Juntamente vemos que el «tú» personal no es realmente un *tú*: esa amada no es una mujer independiente del poeta, sino un fenómeno de la consciencia del poeta, una creación poética, el mismo poeta. La amada es el poeta que se divierte pintándose o camuflándose al espejo, distinguiendo entre su ser auténtico y su ser inauténtico (Heidegger). Lejos de admirar y venerar la amada, como ella es en sí, crean una amada «auténtica» es decir, ideal, como el poeta musulmán creaba a Leila. El que al mismo tiempo y como hombre el poeta ame a una mujer y duerma con ella, no impide esa ensoñación de la amada poética diferente de la mujer concreta.

Se pretende «eternizar» a la amada, para que el tiempo no la devore. Pero eso es imposible. El tiempo nos devora a todos y a los mismos poetas también. De nada sirve decir que lo que el poeta busca es perpetuar su amor, ya que la amada podría dejar de amarle. El problema es siempre el mismo.

### 7. Caducidad, duda, angustia

Esa angustia que fue una de las características de toda generación de la Primera Guerra Mundial y de sus años siguientes, presta sin duda un gran tono dramático a los pensadores y creadores de este tiempo, y entre ellos al Grupo también. La duda, después de todo, es un don de Dios, pues nos saca de la rutina, del aburrimiento y del tedio, convirtiéndose en espuela del progreso y del movimiento. De ese modo, Salinas pretende con su Grupo superar sus dudas y dependencias, respecto a la amada, superándola en un *Tú real*, más real que ella misma, y que nosotros llamamos ideal o esencial. La contemplación beatífica es una suerte de gloria en la tierra. De un «sueño dormido» (real) se pasa a un «sueño soñado» (ideal). Y entonces estima que el cuerpo de la amada une ambos mundos, de manera que la amada sea concreta y abstracta al mismo tiempo.

Si esto fuese verdad, sobraba el proceso poético, ya que el cuerpo de la amada puede ser gozado para comenzar y no para terminar. El decir que la alegría de la posesión reúne las horizontales (realidad) con las verticales (ideales), y que las dudas se superan con los besos, abrazos y demás contactos, es mera retórica. Además, las dudas tienen que subsistir y nunca ser superadas: la amada no es un objeto, sino un sujeto; es una libertad que no puede ser «poseída», sino que se da libremente, y se retira libremente. Es, pues, inútil recurrir a la violación poética, o a la filosofía del avaro. El poeta nos da la impresión de que ignora lo que es el amor y lo que es la amada, pues los quiere tratar como «objetos». Lo que le importaba a la creación poética era llegar

al fondo y evidencia de la caducidad, y ante ella sacar todo el partido posible de las dudas y de las angustias, que el existencialismo ponía de relieve en ese tiempo.

### 8. *El Paraíso-contemplado*

Vicente Aleixandre ha evocado su «Sombra del Paraíso», potenciando más aun el Contemplado de Salinas. No se trata de una «evocación» de un Paraíso Perdido, sino de evocación de un Contemplado ya vivido, como el mismo Aleixandre ha dicho (Carta a Dámaso Alonso, en «Cárcel», nn. 5-6, homenaje a Dámaso Alonso). Sería igualmente un error pensar en el romanticismo o en un sueño romántico del Paraíso antiguo, ya que repite Aleixandre: «Esos poemas son visiones de aquel paraíso a que yo llamo juventud, pero que trasciende de una juventud personal para ser como la juventud del mundo... para el que nací y en el que no me hallo» (Ibid.). Es, pues, claro que se refiere al «atrás» de Salinas, a la anulación de la historia, para volver a comenzarla, del surrealismo, etc. Es el comenzar a poner nombres a las cosas.

No comprendemos por qué J.L. Cano se empeña en atribuir el romanticismo a estos hombres, pues luego se ve obligado a confesar: «Pero de esta concepción, basada en lo efímero del paraíso amoroso, y cuyo romanticismo es evidente, no brota lo que cabría esperar: el engaño o la desesperación, como suele ocurrir en nuestros románticos, sino una serenidad excelsa, fruto de la última sabiduría de quien mucho ha vivido y amado» (J.L. Cano, *Poesía española del s. XX*, Guadarrama, Madrid 1960, p. 277). ¡Naturalmente! Pero no concluyamos de ahí demasiado pronto que el amor nos redime de la miseria y sequedad de este mundo, a lo menos con la muerte, ya que ese depende de la clase de mundo que tengamos y de la clase de muerte. Porque si ese mundo y esa muerte no valen la pena de ser vividos, el amor y la diarrea carecen de importancia, como diría Sartre. Si para ser poetas hay que arrancarse los ojos, como Tiresias, es demasiado precio el que haya que pagar y no vale la pena de ser ciego. Igualmente es demasiado superficial decir que Aleixandre no es clásico porque renuncia a la forma estrófica y a la regularidad métrica (Cano, *ibid.*, p. 278) y que por eso es romántico. Clásico es el helenismo y romántico es el romanticismo, pero tales epítetos no pueden aplicarse al siglo XX, a no ser en sentidos vagos y anacrónicos, como contactos tangenciales. El realismo de nuestro tiempo, y nuestras reacciones frente a él, nada tienen que ver con los tiempos antiguos, aunque seamos «arqueólogos», y paleontólogos. El Paraíso de Aleixandre tiene su propia belleza, como el Contemplado de Salinas, como recreación del ser, como juventud del mundo, como un Paraíso aún no determinado por la cabezonada de Adán, por su pronunciamiento.

### 8. 1. «El Contemplado»

Parece que Salinas quiso dejarnos ese como «ejemplo» de la empresa realizada por su Grupo, la cual (como dice Olga Costa Viva) sería: *síntesis, superación de antinomias y cúspide*.

*Síntesis*: las actitudes iniciales se entrelazan armónicamente al enfrentarse con la realidad, con el *Mar-Contemplado*. La multiplicidad y variabilidad del mar se salvan en la mirada del poeta; ya no hay Mar Negro o Mar Caspio; ya no hay fondo ni superficie; ya sólo hay Mar, el ser de Parménides. Tampoco hay rechazo ni rebeldía, ni la realidad se opone al sueño: sólo hay contemplación del mar, admiración, pasmo, subjetivismo. Tampoco hay escape ni idealización. Aunque el poeta y la realidad son la pareja desigual al principio, más tarde se identifican en el Contemplado, en el Mar subjetivo, en la nueva creación poética.

*Superación de antinomias*. En realidad, no hay antinomias. No las hay en el tiempo, ya que el poeta contempla en un tiempo siempre presente y esencial, en un radiante mediodía, en un «mar esencial», en una eternidad griega. Por eso el contemplador se reconoce a sí mismo en el Contemplado, el alma se reconoce a sí misma como pura esencia, y llega a una «mística», al arrobamiento frente al mar subjetivo, frente a una «esencia del mar». Tampoco hay antinomias entre realidad y apariencia, entre duda y certidumbre, pues ya no se trata de un mundo existencial, sino de un mundo esencial, de un mundo griego, de un Topos Noetós, del mundo ideal o de las ideas. Y en este sentido, es claro que toda poesía del Grupo es «evasión», es decir, falta de lógica, incluso en Alberti y Lorca: quizá el hombre lógico y existencial sea Hernández y eso no sabemos si libremente o forzado por las circunstancias, a más no poder: quizá le hubiera gustado escribir lamentaciones en Nueva York. Y no pretendemos ser crueles, al hablar de lógica existencial, ya que quizá una lógica existencial es sólo posible para los fanáticos y locos; sólo pretendemos advertir que los problemas teóricos deben de ser tratados «teórica y lógicamente», sin cambio de orden. Todos hemos vivido en una época en que «no era posible ser sinceros», y nadie debe acusar a los demás, pero tampoco dejarse engañar con supuestas teorías.

*Cúspide*. Para convertir un «Mar» en un «Contemplado» se ha seguido un proceso, y el poeta es al fin de ese proceso triunfal. Primero era el mar, luego era una imagen onírica, y finalmente, es un Contemplado, como unión de contrarios. Se fue formando como un feto madura en el vientre de la madre, hasta que sale a la luz, y ahora el poeta «vive su contemplación», que es su «salvación». Tal contemplación sería la «inmortalidad», a pesar del tiempo y de la muerte, pues liga a cada contemplador con una tradición, con una cadena de contempladores anteriores, que constituyen unidad. El Contemplado es

eterno e infinito. La herencia, la historia, la tradición, la memoria, no son «paso» de una cosa a otra, sino semblantes o apariencias de *lo mismo*, como olas efímeras de un mar infinito, como apariencias del ser de Parménides. Por eso Salinas termina diciendo: «¡Oh Contemplado Eterno!». Con ese pleonasmo rebuscado nos deja inquietos y perplejos. ¿Pretende quizá dejarnos con la impresión de que el Contemplado es quizá un símbolo? ¿Y será por eso, quizá, por lo que nos regala la «salvación»? Y en todo caso, sería un *Deus in se*, o un *Deus in nobis*?

### 9. La reacción del Grupo

Mientras Juan Ramón Jiménez eclipsaba a Unamuno y a Machado en virtud de la «Asepsia y pureza de sangre lírica» y de la «deshumanización del arte», la personalidad de cada poeta del Grupo se fue imponiendo al mismo. Los acontecimientos políticos empezaron a provocar reacciones. El Grupo rechazó, postergó o silenció a los poetas «interesados». En 1925 Ortega y Gasset publicó su estudio, la «deshumanización en el arte» profetizando un arte de minorías, incontaminado, puramente estético: la realidad le dio un mentís y a que todo se contaminó con arte popular, publicidad, propaganda política y afán de lucha. Y luego las diferencias individuales se hicieron notar mucho: nadie podría confundir a Lorca con Guillén, Salinas o Aleixandre. Salinas dijo: del enfrente de una realidad (ambiente) con otra realidad (poeta) brota una tercera realidad (la creación poética) la que es sobrerrealidad o surrealismo.

La nota destacada fue la contaminación del surrealismo. Al fin de la guerra del 1914, había aparecido el «dadaísmo» y en su seno empezó a incubarse el «surrealismo» que se organizó en el 1924. El 1925 ese movimiento se afilió al partido comunista, pero tal adhesión era efímera y artificiosa, dadas las luchas internas del movimiento surrealista. El comunismo consideró a estos hombres como decadentes, pequeños burgueses y malsanos, que utilizaban la *Imagen* como una droga (Luis Aragón). Buscaban «la consciencia profunda del hombre», el automatismo psíquico (Freud), cuyo modelo aparece en el Ulises de James Joyce. Querían sustituir el mundo de las cosas ya hechas, el ser clásico por un ser en devenir, con contornos movedizos, salpicados de «impresionismo» que todavía tenía su fuerza juntamente con el «expresionismo». En el fondo era una protesta, ruptura, negación y un pesimismo, frente al próximo pasado. Se suponía que el hombre ha sido reprimido (Freud) y alienado (Marx), y que es necesario devolverle una libertad o espontaneidad, rompiendo todas las censuras (Marcuse). Tales censuras son la lógica, la razón, la conciencia, la evidencia, que reprimen los sueños, las fantasías, las locuras, los

instintos, las angustias, el nuevo «misticismo». Frente a la *realidad* cotidiana hay una *sobrerrealidad* (surrealismo) espiritual en que se da ya la *unión de contrarios*, que es imposible en esta realidad objetiva.

Así se comprende que, mientras unos eran meramente destructores, otros eran creadores o, por lo menos, ensayistas de métodos y profundidades nuevos. Era también natural que provocaran reacciones airadas y disimuladas. Ahí está la obra de Salvador Dalí, quien por su amistad con García Lorca, es ya surrealista aun antes de ir a París en 1929. Es verdad que el surrealismo español fue diferente del francés, como todos los demás «ismos», pero también es verdad que la influencia surrealista es evidente en todo el *Grupo del 27*. Luis Cernuda distinguió dos grupos: Salinas y Guillén, según él, apuraban las consecuencias del simbolismo (francés, Victor Hugo-Baudelaire y Rubén Darío), mientras los demás caían ya de lleno en el surrealismo. Y Cernuda añade: «el surrealismo francés obtiene con Aleixandre en España lo que no obtuvo en su tierra de origen: un gran poeta». Con este surrealismo y con la política, el ideal de pureza creadora y estética quedó un tanto en entredicho. Alberti se proclamó «revolucionario» poniendo la poesía al servicio de la revolución. Cernuda, Lorca, Prados, se iban contagiando. Lorca declaró: «nadie cree en esa zarandaja del arte puro» (1936). El «Caballo verde para la poesía», dirigida por Pablo Neruda, publicó un «manifiesto de la poesía impura». En suma, el arte se puso al servicio de la política, de la justicia, o de los ideales sociales de cada cual.

#### 10. *Poesía naturalista y existencialista*

Los tres lugares en que el poeta elabora su imagen del supervalor, convirtiéndola de «impresa» en «expresa», es decir, «revelándola», son: la naturaleza, la sociedad y la existencia. En los tres casos se trata de un «espíritu», de una manera de enfocar y explicar, más bien que de la intención formal de presentar temas «naturalistas», «existencialistas», o «socialistas». Acontece aquí lo mismo que en los temas religiosos: pueden presentarse temas religiosos, pero «irreligiosamente». Por eso se trata aquí de «adverbios» más bien que de sustantivos: *facere bonum bene*.

En Juan Ramón Jiménez y en Vicente Aleixandre abunda la poesía naturalista, *por el tema*, pero principalmente *por la actitud* del poeta. Es claro que esta poesía naturalista corresponde en paralelismo a la «teología cosmológica» o «aristotélica» que presenta al mundo como un «Dios sensible», tal como el joven Aristóteles aprendió en la escuela o Academia de Platón. El poeta convierte todos los objetos concretos de la naturaleza en símbolos, valiéndose de una visión intuitiva y concreta, a la que va aplicando un lenguaje musical,

intuitivo y concreto, un «vocabulario poético», ya por la posición o relación de cada palabra, ya por la carga sentimental o evocadora que lleva consigo o en su contexto. Por tales sugerencias puede decirse que no hay palabras sinónimas: cada palabra tiene su valor propio y es insustituible, y el poeta lo pone de relieve. Aunque también la filosofía y la teología cosmológica tiene su vocabulario propio, como se ve en la diferencia entre Platón y Aristóteles maduro, siempre subsiste la diferencia entre poesía y lenguaje científico, filosófico o teológico: la poesía se ceba en el «fenómeno», es concreta, palpitante, «simpatizante» (Sympathos) «entusiasta». Tales propiedades se revelan en los mitos, cuentos, mentiras, admiraciones, interrogaciones, vocativos, emociones, intimismos, onda emotiva y vitalista.

Algo muy semejante acontece con la poesía existencialista. Se trata de una problemática humana especial, la existencia, la libertad; pero no tanto de los temas, cuanto de la actitud, que descubrimos en los filósofos existencialistas: Heidegger, Gabriel Marcel, Sartre, etc., que han dado sentido y valor a esa problemática especial. Hay, efectivamente, temas existencialistas específicos: la ex-sistencia misma, la vida, la libertad, la consciencia, el nacimiento, la muerte, la identidad personal, el destino, el tiempo, la relación, el ser para la muerte, el ser en el mundo, la mala fe, la coexistencia, el lenguaje cultural, la cultura, etc. Podemos repetir que aquí hay también relación entre la poesía, la ciencia, la filosofía y teología existencialistas, aun dentro de las diferencias oportunas. Es el triunfo de la «antropología», de la «historia», del tiempo, de la evolución, de la libertad. Por eso hay poetas, científicos, filósofos y teólogos existencialistas desde la antigüedad: la Biblia, san Pablo, san Agustín, Descartes, Pascal, Kant. Hay un vocabulario propio, no sólo para la ciencia, filosofía y teología, sino también para la poesía existencialista, como se ve precisamente en estos *poetas del 27*. La coincidencia de fechas pone de relieve el ambiente de «entre guerras» en que se exaltó el triunfo del existencialismo, como oposición al racionalismo, formalismo y abstracción de la época anterior.

#### 11. *La realidad, como vía de acceso a la trascendencia*

Pedro Salinas, hablando un poco hieráticamente en nombre del Grupo, estima que el poeta parte siempre de una «realidad circundante» (la circunstancia de Ortega) (Cf. Salinas, *Obras Completas*, Madrid 1955, y *Reality...*). El razonamiento es tan simple como evidente. Si nos atenemos a la «realidad española» que ambientaba al Grupo, tendremos que recordar el desastre del 98 y sus consecuencias, la triste situación política del primer tercio del siglo XX, el desastre de Annual, el «Pronunciamiento» de Primo de Rivera, como antecedentes importantes.

La República acentuó el drama. Vino por sorpresa, sin traerla ni esperar-la nadie. En lugar de resolver algún problema, se entretuvo en expulsar a los jesuitas, en perseguir a algunos ciudadanos y en escribir una Constitución pretenciosa y ridícula, provocando una reacción que llegó el año 36 con la Guerra Civil. Ésta era inevitable, pues la razón había sido eliminada y sólo se trataba de saber quién podía más. Y puesto que los intelectuales caían con mayor frecuencia en las «izquierdas», la guerra civil significó una toma de posturas diferenciadas. Lorca fue una de las primeras víctimas de la guerra. Alberti buscó asilo en América. Salinas, Guillén, Domenchina, Prados, León Felipe emigraron. Antonio Machado murió el 1937. Quedaban en España Manuel Machado, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego y Dámaso Alonso. Miguel Hernández, minado por la enfermedad, muere en la cárcel de Alicante en 1942. Quedaba ya tan lejos «la pureza estética» que es menester esforzarse por recordarla, como tesis inicial, y creadora del éxito.

El asesinato de Calvo Sotelo fue como el símbolo de la abolición de las leyes, y la guerra se planteó como liquidación definitiva. Quizá al acabar la contienda fue posible llegar a una revolución razonable, pero tanto los vencidos como los vencedores adoptaron posturas falsas e irreconciliables. Los vencedores no emprendieron la renovación revolucionaria y los vencidos se obstinaron en un afán de revancha y represalia, esperando una intervención extranjera. Francia suponía que el régimen de Franco no podría durar un año, cuando, por el contrario, las influencias internacionales provocaban la reacción interior y sólo fortalecían el régimen de dictadura.

Se dio entre los exilados un extraño fenómeno: mientras se buscaba la «europeización», comprobaron que podían europeizarse, pero nunca ser europeos. Tenían en el fondo un extraño amor a España, a su propio modo de ser, a su herencia islámica y judía, y la «represión del patriotismo» parece a veces como una «represión sexual», con efectos parecidos. Sólo a la muerte de Franco han comenzado los españoles a cambiar de parecer. Se ha comenzado a pensar en una efectiva «reconciliación de las Españas», y se ha comenzado a comprender que si los españoles no se defienden a sí mismos, nadie los defenderá sino que siempre, y el último término, los explotará. La lección que les ha dado Europa a los españoles puede ser muy útil en el futuro.

## 12. *El criterio religioso y la poesía.*

No es el tema, cuyo ejemplo tenemos en la antología religiosa de Pemán, en la BAC, la clave de todo, aunque el tema agrupe los «objetos» de la poesía.

1) En primer lugar, el fondo o tema y la forma son inseparables, como idea y palabra; no basta, pues, un sólo elemento, sino que son necesarios los dos para que se dé el *valor religioso* en el *valor estético*, como ya vimos al principio. 2) En segundo lugar, el tema religioso condiciona al poeta. En efecto, cuando todo se acepta en paz y sin lucha, el drama decae: la duda, la angustia, el forcejeo, la presencia del mal, el dualismo, la contradicción, aumentan la tensión, el lirismo: he ahí por qué con frecuencia las obras de arte surgen en los hombres atormentados y no en los «pacíficos poseedores», que suelen ser perezosos poseedores, asegurados contra incendios. 3) En tercer lugar, el tema queda condicionado por la coyuntura social. Así, en el siglo de Oro español, los poetas escribían poseías «religiosas» que hoy carecen de vigencia religiosa o son contraproducentes; suenan a falsete convencional o irónico; la insinceridad se presenta como carencia de verdad, de convencimiento.

El otro ejemplo de poesía religiosa se recoge en la antología de la *Poesía religiosa*, de Leopoldo de Luis (Ed. Alfaguara, Madrid 1969). Admitiendo que la religión y la poesía tienen una raíz común, y distinguiendo entre religión como supervalor y religión como sistema de dogmas y creencias, se busca una «apertura a la trascendencia». La postura del Vaticano II, por ejemplo, hace que muchas posturas «religiosas» ante la realidad, no sean ya auténticamente, sino inauténticamente religiosas. Hay que buscar el criterio, como siempre, en un subjetivismo y no en un objetivismo.

Se impone, pues, ante todo el criterio de la *actitud* de profundidad. En efecto, hay que llegar a la zona de los valores para hacer poesía auténtica, y esa es la inspiración, el *quid divinum* de los poetas, la Musa, hija de Júpiter y de la Memoria. Esa profundidad se comunica al lector, y por eso Platón explicaba en el *Íón* que la inspiración es un imán, que imanta primero al poeta y después al lector y lectores; y así sucesivamente a todos los tocados por la poesía. La actitud «estetizante» no coincide por sí misma con la «religiosa», pero ambas son muy semejantes, en cuanto percepción reflexiva de valores, y por eso se tocan tangencialmente con tanta frecuencia. Recuérdese el ejemplo de Kierkegaard. Hoy sobre todo, con la influencia de la «Vía indirecta», se acerca más la actitud poética a la religiosa: el ritmo, la rima, el tema, la metáfora, la sensibilidad, la música, etc., evocan un «sentimiento de dependencia» (Schleiermacher), y así abren las perspectivas de la trascendencia, limitando al hombre, y desvelando su impotencia. De hecho, es admirable que los «místicos» hagan poesía con tanta frecuencia y eficacia, como se ve en santa Teresa, san Juan de la Cruz, santa Teresita, etc. Es la consecuencia que proponía san Agustín: «Cantar es oficio de enamorados».

El segundo criterio es la misma trascendencia, es decir, el sentido que se busca a la existencia entera como tal. ¿Tiene o no tiene sentido? ¿Cuál es ese sentido? Es el mismo misterio que buscan hoy las ciencias y la filosofía. Se

busca una finalidad convincente. La respuesta del cristianismo es clara: es un Dios-Amor. En cuanto a la poesía, en sus tres direcciones, naturalista, existencialista y socialista, tiene bastante con dejar abierta la trascendencia. No puede definirla, y sólo la religión puede ayudarle.

### 12.1. *La trascendencia*

El abuso con que se utiliza este término, permite todo linaje de sofismas y ambigüedades. Por ello, es preciso tomar posiciones claras.

Hay indudablemente una falsa trascendencia, tanto en los que creen como en los que no creen en Dios. Antonio Machado estigmatizaba así a la España circundante:

«La España de charanga y pandereta  
cerrado y sacristía  
devota de Frascuelo y de María,  
esa España inferior que ora y bosteza,  
vieja y tahir, zaragatera y triste,  
esa España inferior que ora y embiste,  
cuando se digna usar de la cabeza».

Es claro que muchos hombres religiosos, católicos y devotos, tienen de Dios una idea falsa: lo consideran como el jefe de una jerarquía, superior a san Antonio, a santa Rita y a san Miguel, pero dentro de la misma serie. Se puede hablar con él directa e indirectamente, exigirle, reprenderle, animarle, incluso engañarle y sonsacarle en el oficio de «proveedor general» y de «castigador de nuestros enemigos». Pero es claro asimismo que ese defecto recae del mismo modo sobre los ateos y librepensadores que tienen de Dios una idea no menos falsa, y que cuando dicen que no creen en Dios, quieren decir que no creen en santa Rita, en san Antonio y san Miguel y tampoco en el jefe de la oficinas de proveedores y policías. Antonio Machado fustigaba a los unos, pero podía fustigar del mismo modo a los otros, cambiando algunos términos, ya que su retórica permite fustigar a todos. Ya se entiende que en este caso se trata de superstición más que de religión, y de inmanencia o falsa trascendencia, más bien que de una trascendencia auténtica.

Para plantear el problema correctamente hay que hacerlo como lo han hecho, alrededor del año 1930, algunos grandes hombres, reaccionando frente a los acontecimientos de un modo «no humanista». Vieron un mundo incoherente, desordenado, en el que triunfa la violencia y el instinto, donde las personas son trituradas por las fuerzas históricas, ciegas e irreversibles: se negaron a creer en un hombre ideal, en un reino del espíritu, en una finalidad trascendente, en un sentido de la existencia; organizaron, pues, una filosofía del

absurdo y de la casualidad. Hombres como Kafka, Sartre, Dos Passos, Camus, Malraux, St. Exupéry hicieron la experiencia de esa filosofía, si bien al final han terminado por rendirse de nuevo al humanismo. Esta postura niega evidentemente la trascendencia, y es el punto de partida para saber si alguien niega o no la trascendencia en realidad de verdad. Tal sería el problema que se plantea a los poetas del Grupo del 27.

El humanismo acepta en realidad una trascendencia, incluso cuando la está positiva y formalmente negando, puesto que admite una «naturaleza humana» y define lo «humano», no por el cuerpo, sino por el espíritu. El humanismo admite la trascendencia de lo «humano» y además, que esa trascendencia se debe a una participación en el espíritu. Cuando un «marxista», por ejemplo, afirma que la humanidad marcha hacia la utopía y que las «masas» son portadoras de una energía trascendente, adopta una postura humanista.

Cuando se trata del Grupo del 27, se insiste, con razón, en la residencia y en el surrealismo. Pero no hay que olvidar otras fuentes que esos poetas a veces confiesan y a veces no confiesan, como son los humanistas anteriores a la primera guerra mundial (Gide, Valéry, Claudel, Romain Rolland) y los que siguieron a esa primera guerra (Duhamel, Giraudoux, Mauriac, Jules Romain, Roger Martin de Gard, Bernanos). Hay en ellos un pesimismo fundamental y una duda sobre el significado de la finalidad y sobre el valor de nuestra civilización. Pero aun «en el corazón del caos» tratan de buscar un sentido cualquiera, algún sentido. Sin embargo, cuando se trata de un «ateo» desesperado, la tentación del nihilismo es inevitable y así se explica que el existencialismo alemán de la postguerra, tratara de sustituir a la postura humanista, cerrándose en un sombrío y estoico «ser para la muerte». No se diga que no hay derecho de enfrenar a este Grupo con los problemas filosóficos de su tiempo: en ese caso, su protesta de «profundidad» sería ridícula y no merecerían el nombre de poetas, sino de copleros. Tenemos, pues, derecho a leer sus poesías con precaución y buscar en ellas un mensaje profundo.

Todos sabemos cuánto lucha Simone de Beauvoir por sugerir una «moral existencialista» que parece imposible. Porque «si todo da lo mismo», ya no nos interesan las ilusiones verbales de los poetas que nos entretienen con los viejos juglares.

Pero la trascendencia auténtica no exige sino eso: trascendencia de «lo humano», que sobrepasa, no sólo la biología, sino también la historia. Un panteísta, por ejemplo (y en este concepto entran muchas religiones del Oriente), admite la trascendencia, pero no un Dios personal, creador y libre. Éste es, pues, un problema diferente. ¿Puede el hombre, por su sola razón, llegar a la posesión de esa convicción del Dios personal? El Concilio Vaticano mantuvo la respuesta positiva, pero frente a los escépticos y agnósticos, y además, en

abstracto. Lo cierto es que san Pablo vio con claridad que ni el judío ni el gentil llegaron de hecho a la idea de ese Dios personal y único que presenta la fe de los cristianos. Por eso el mismo Concilio Vaticano presentó algunas cortapisas a la tesis, al hablar de la situación concreta de la razón humana en el mundo y en la historia. Parece, pues, que sin la fe, a lo menos como *condictio sine qua non*, los hombres no llegan (aunque pudieran llegar de derecho) a identificar la trascendencia con el único Dios verdadero, personal, libre y creador.

Estos diferentes niveles de la trascendencia nos sirven para medir el nivel de profundidad real del poeta. Hay gran diferencia entre un poeta «profundo» y un poeta malo, que se hace enigmático para enmascarar su vaciedad. Como hay gran diferencia entre un gran pintor profundo y un mal pintor que se dice «abstracto» para ocultar que no sabe pintar bien. Aun entre los poetas buenos, hay el simple versificador, ingenioso, musical, picante, saleroso, pero siempre en un nivel folklórico, ligero y anecdótico; y hay el poeta que hace folklore, pero superándolo y llegando a la entraña del pueblo y a un nivel profundo del alma humana; y hay el poeta que decididamente se instala en esa zona profunda del alma humana, en una «psicología profunda» o psicoanálisis; y hay el poeta que trasciende lo humano al tratar lo humano, mostrando que lo humano se sobrepasa a sí mismo.

### 13. *El surrealismo*

El surrealismo fue la primera influencia decisiva que disoció al Grupo, y permitió a cada poeta elegir su vocación personal. Pero el término «surrealismo» se presta a confusión y puede ser ambiguo: hay un surrealismo natural, al que no escapa ningún poeta. La llamada «realidad poética» no es una cosa en sí, sino un *valor*, una combinación de elementos objetivos y subjetivos hecha por el poeta. Puede servir de ejemplo san Juan de la Cruz, siempre surrealista. Pero el surrealismo, tal como aparece después de la primera guerra mundial, es fruto de la época y significa repudio de la realidad objetiva. En este sentido, Salinas y Guillén, lejos de aceptar el surrealismo, deseaban exaltar la realidad objetiva a su modo, cantando el optimismo y la belleza del universo. En cambio, los demás entendían que de la *deshumanización del arte* era normal el paso a un surrealismo deshumanizado, de sentido existencialista. Se advertían aquí las influencias europeas.

### 14. *El ambiente formal*

Después de la «poesía de tamboril» (Núñez de Arce, Campoamor, Bécquer), llegaba a los poetas españoles la orden de «retorcer el cuello a la retóri-

ca». Rubén Darío, vocero de Verlaine, no sólo traía a España nuevos temas, sino también nuevos modos y una nueva «estética». No se retorció el cuello a la retórica, ya que se hacía un nuevo tipo de retórica; pero la sencillez de Bécquer triunfaba, ganando en impresionismo: «como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces». Si situaban las cosas en su sitio, puesto que la poesía era entre los antiguos una parte de la música, si bien la música de los antiguos, incluía la música celeste.

Pero en España soplaban vientos de rebeldía. Don Miguel de Unamuno protestaba contra los «jóvenes rebeldes», estimando que recaían en retóricas exóticas, en lugar de volver a la poesía. Si Vasconia le había dado su tenacidad, Castilla la había dado su dureza tajante: «Música. ¡No! No quiero los fantasmas —flotantes e indecisos— sin esqueleto...». Rechazaba, pues, la «composición de lugar con aplicación de los sentidos», creyendo que eso significaba adormecimiento femenino, embriaguez, ilusión. Insistía siempre en las «ideas», aunque añadía: «piensa el sentimiento, siente el pensamiento». Enjuiciaba así los nuevos movimientos: «los supuestos revolucionarios estéticos y literarios no están mal en lo programático, mientras hacen programas. Pero al ir a realizarlos, no cumplen sus propios propósitos o promesas»... Suele haber mucha más retórica que poética. Sabido es que la retórica sirve para vestir y revestir, acaso para disfrazar el pensamiento y el sentimiento, cuando los hay, y que la poética sirve para desnudarlo...». Total. Unamuno no comprendía a la nueva generación y además incurría en el defecto que criticaba, pues, su poética (si hubiera cumplido sus propósitos) hubiera sido una filosofía o una lógica en verso, más o menos abrupto. Por eso, aunque muchos le leían, pocos podían imitarle.

Pero la postura de Unamuno era clara y ganó para sí a Antonio Machado, el cual no ocultó ni su admiración ni su devoción. También era Castilla la que endurecía a Machado, pero la raíz andaluza no era ya la raíz vasca. Machado traía también un estilo directo de catilinaria; pero el alma andaluza se escapaba continuamente hacia la «composición de lugar con aplicación de los sentidos». No podía elevarse, como Unamuno, a una filosofía de las ideas en verso, ni el mundo ideal era para él «la realidad». La palabra misma, el signo, era ya para él la realidad, o la visión de la realidad. La música de Rubén Darío le dominaba, y así formulaba su estética un poco al modo de Rubén:

«ni mármol duro y eterno,  
ni música ni pintura,  
sino palabra en el tiempo».

El culto de la palabra ya no es aquí el culto de la retórica, puesto que la palabra es signo, pero «eficaz», una suerte de sacramento. La palabra no se

escapará a las nubes, pues está sujeta a las circunstancias, el tiempo y sólo es «palabra en el tiempo», comunicación directa del poeta con sus amigos y con su entorno, y con sus enemigos. También este Antonio Machado tenía que ser para el Grupo del 27 un gran maestro. Aunque el Grupo rechazaba la «grandilocuencia», que creía advertir en Unamuno y Machado, no podía ya evitar su influencia, ya que las circunstancias acuciaban y cada día subían las pasiones españolas como las olas del mar.

Por todo eso, el primado de las influencias, estaba reservado a Juan Ramón Jiménez. Este andaluz intuitivo era ya poeta puro, pura «composición de lugar con aplicación de los sentidos». Producía entre los jóvenes, primero estupor, y luego admiración. (Yo recuerdo que el año 30, en El Escorial, me tocó en una rifa el primer libro que leí de Juan Ramón. ¿Cómo se titulaba? «Laberinto»); al principio me enojaba por su hermetismo, pero luego, me atraía, me obligaba a reflexionar, y terminaba encantándome y dándome la impresión de la «profundidad y calidad» que proclamaba el Grupo del 27. Juan Ramón acariciaba como Machado las palabras. Pero la palabra ya no era tampoco un mero signo eficaz o sacramental, sino «evocación de las cosas reales»; ya no era el subjetivismo de Machado, sino un objetivismo poético, en el que el lector era invitado a ver, oír, oler, gustar y tocar con los sentidos interiores. Esa «contemplación» musical «parecía ya poesía pura o, como pedía Unamuno, «poesía desnuda».

Pero junto al ambiente literario hay que mencionar el ambiente social que acosaba a la literatura. Apliquemos convencionalmente el término «vanguardia» para designar ese movimiento que evolucionaba sin cesar, pero que mantenía su carácter de «vanguardia» o tropa de choque, de grupo de exploradores en descubierta, a los que nos referimos al principio, y que comenzó ya durante la primera guerra mundial. Era imposible sustraerse a su influencia. El «modernismo», al que se refería vagamente Rubén Darío, lejos de morir, iba a producir una proliferación inaudita. Es verdad que más tarde, hacia el 1935, cuando ya estaban las espadas en el aire, los jóvenes guerreros sólo veían la política y la inminencia de la guerra, y por eso menospreciaban los valores estéticos, literarios, e incluso culturales, pues llamaban cultura a la guerra y a la voluntad de poderío. Pero en los años anteriores nadie podía sustraerse al surrealismo, por ejemplo, no siquiera los filisteos que no lo entendían o los fanáticos que lo combatían desde sus trincheras tradicionales. ¿A quién no impresionaban aquellas revistas con dibujos que parecían caóticos e incoherentes, como trozos de sueños, y aquellos colores que parecían pedazos de mentiras o el famoso «cuento contado por un loco»? (Cfr. R. Buckley y J. Crispin, *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*).

Sin duda, el surrealismo, que nace del dadaísmo (1916), futurismo y cubismo en 1922, es un reflejo de la época, pero responde sin duda a una dimen-

sión esencial del hombre, a juzgar por el acogimiento que halló en todo el mundo, y que recoge una tendencia eterna del hombre. El mundo de la posguerra se desarrollaba vertiginosamente, pero el hombre comprueba la incapacidad de desarrollarse a sí mismo: tiene que sentirse prisionero de las máquinas que fabrica. Se oyen gritos terribles: «¡hay que vituperar a la razón y proclamar la omnipotencia del ímpetu vital!» (Bergson); «¡Nos hemos equivocado... Es falso nuestro concepto del espacio, y falso nuestro concepto del tiempo. La luz se propaga en línea curva y la masa de los cuerpos es elástica!» (Einstein). La realidad no se aprecia con los sentidos, pues hay fuerzas que nos gobiernan y no tenemos poder alguno sobre ellas: es necesario ir a descubrirlas. Ahora bien; los surrealistas era poetas, no filósofos ni científicos, ni políticos, ni médicos. Como especialistas del lenguaje, trabajan en el lenguaje. Es, pues, preciso desmontar la lógica tradicional. Poesía es «el alma que habla directamente al alma», «el sueño sustituye al pensamiento dirigido o lógico»; las imágenes no son fuegos de artificio, sino relámpagos instantáneos, impresiones, que iluminan las cavernas del ser. Hay que liberar el inconsciente, dejarle dirigir, como diría san Juan de la Cruz. El poeta es la actividad pasiva. Breton repite sus fórmulas: el poeta es un eco sonoro; un vidente, mezcla el sueño con la acción, confunde lo interior con lo exterior, retiene la eternidad en el instante, refunde lo general en cada detalle; presenta al hombre como unidad indestructible, como imagen del mismo poeta; presenta al hombre y al mundo en un solo diamante. Lo incoherente, gratuito, roto, reducido a sus elementos, se constituye en lo ideal. Como James Joyce, abren el grifo del alma y dejan salir simplemente las aguas, generalmente sucias. Mientras un san Juan de la Cruz exigía larga y ardua ascesis para que el inconsciente pudiera gobernar, estos nuevos místicos, ya no necesitan ninguna ascesis. Como las drogas actuales, se hace una «mística instantánea», mística de Nescafé.

El problema que se planteaba es grave, profundo y además polisémico, ya que presenta varios aspectos del inconsciente y sus funciones. En primer lugar, es claro que el inconsciente puede organizar una poesía o poema, ya que puede organizar la vida entera, como se ve en san Juan de la Cruz. Sólo que el santo y el surrealista están en las antípodas. El místico castellano doma al inconsciente con su ascesis previa: estima, pues, que el inconsciente, por sí solo es incapaz de hacer nada serio y humano, si no es domesticado conforme a las «normas»; el surrealista, por el contrario, cree que veinte siglos de cristianismo, con su opresión y represión, han deformado al hombre; por lo que es necesario destruir las normas y dejar en libertad al inconsciente que queda justificado por sí mismo (Marx y Freud). Así el poeta debiera destruir las normas poéticas y crear poesía «nueva» libertaria, emancipada.

En segundo lugar, el término «inspiración» cobra un sentido concreto.

Siempre había tenido un significado de «pasividad», como fenómeno del inconsciente y se atribuía a las musas, a Dios, a ciertos agentes externos, de los que el poeta se constituía en medium. El surrealista comprende por fin por qué la inspiración es «pasiva» y «externa»: porque es fruto del inconsciente. No se busque coherencia o lógica, como acontece en los sueños, en la embriaguez y en la locura. La «sorpresa» es el elemento característico de la inspiración.

Finalmente, así la poesía queda totalmente desmitificada. El aparente «objetivismo» queda disipado como «mero escaparate» (Jorge Guillén) y triunfa plenamente la antropología fundamental, la psicología profunda o, si se quiere, el psicoanálisis poético, que no coincide ni con el de Freud ni con el de Sartre, pero tampoco está expuesto a los ataques de Jaspers y demás delatores del psicoanálisis. El fondo del alma es ahora, no sólo el tema sino también el instrumento de la poesía. La «realidad» externa u «objetiva» es un escaparate, un punto de partida que deberá ser estudiado y descrito «fenomenológicamente», pero se trata sólo de un punto de partida para que entren en juego los juicios de valor, la «trastienda». Las llamadas «vías de acceso» (naturaleza, existencia, sociedad), cobran su auténtico sentido de «vías de acceso», puesto que lo son rigurosamente. Como diría Dámaso Alonso, «toda poesía es religiosa», sea cual sea la vía de acceso a las profundidades del alma. Lo único que hace falta es que haya realmente «poesía», es decir, «profundidad y calidad», y no sólo coplas profanas o religiosas.

La Residencia de Estudiantes era un teatro apropiado para la «europeización» de los españoles por su vinculación con el viejo krausismo y con Ortega y Gasset. La relación amistosa de Lorca, Alberti, Guillén, Dalí, Buñuel, etc., no permiten dudar del hecho. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el español, por mucho que se «europeice», nunca será europeo. Es falso que «África comience en los Pirineos», pero es verdad que «Europa termina en los Pirineos». Ni España ni Rusia son Europa, y nunca lo serán del todo: llega siempre un momento en que el español comprueba que ha llegado al «límite» que le separa de Europa y que impide la reducción. Y entonces se afianza la originalidad y complejidad española. Poco importa que eso se explique como fenómeno de raza o como fenómeno de cultura, que pueda superarse con el tiempo. El tiempo lo dirá. Por ahora, es claro que los surrealistas españoles son diferentes de los surrealistas franceses y no se entregan tan alegremente a las aventuras del inconsciente. Ni el ángel de Alberti ni el duende de Lorca pueden compararse con las excentricidades de Bretón o de Sartre o de Camus, ni para bien ni para mal. Por otra parte, es también evidente que entre los surrealistas españoles hay muchas diferencias. Lo único que importa es tener en cuenta las teorías surrealistas para entender a estos poetas, y comprender me-

por su evolución ante los acontecimientos, no sólo como poetas, sino también como españoles y como hombres. Picasso y Dalí pudieron entrar en la organización surrealista; pero su carácter «español», lejos de aminorarse, se fue diferenciando más y más, mostrando su irreductibilidad. Lejos de acomodarse al rebaño surrealista, se destacaron en su individualismo arrogante y casi agresivo.

El mismo Aragón, «el Papa», pronunció en la Residencia de Estudiantes de Madrid (18 de abril de 1925) una conferencia, cuyos fragmentos fueron luego publicados. Sin duda, se necesitaba gran fuerza de voluntad para contener la risa ante aquel Papa, pero lo cierto es que algunos de los representantes del Grupo del 27, allí presentes, mantuvieron la seriedad. Aragón había saludado la entrada de Dalí y Buñuel en el movimiento surrealista como una nueva fuerza; pero Aragón se aparta del surrealismo, en nombre del marxismo, mientras Dalí y Buñuel crean el film «La Edad de Oro» y Dalí pide que sea adoptado su método «paranoico, crítico». Picasso desconcierta a todos con sus ensayos. Dalí hablaba en serio: quería decir que el espíritu es capaz, gracias a su delirio, de organizar los hechos brutos en una «realidad», o lo que es lo mismo, llamaba delirio al arte, como los antiguos (manía). ¡Pero en el fondo, esto era una ironía!

### 15. *La poesía pura*

Ni podemos ni debemos separarnos de la opinión de los antiguos, cuando presentaban la poesía dentro del género música. La poesía es una especie de la música, pero hay que ver lo que los antiguos entendían por música. Pensaban que la razón humana desea la hermosura y que sola ella, sin necesidad de los sentidos, puede contemplar esa hermosura: los sentidos, lejos de ayudar, estorban e impiden la contemplación. Mas, precisamente porque estorban e impiden la contemplación, es necesario atender a esos estorbos e impedimentos, reflexionar sobre ellos. Y ya que son comunes a todos los hombres, los sentidos sirven como medio de comunicación entre los hombres. Por eso, la razón humana puso nombres a las cosas, inventó la escritura y los números, la literatura y la historiografía y la mitología, y así pudo aplicar a los sentidos un sistema de reflexión apropiado a sus fines.

Comenzando por el oído, es claro que al oído pertenece el sonido, pero sólo el sonido. Ahora bien, el sonido es «signo» de las cosas, de las ideas, del sistema convencional de la comunicación entre los hombres. Podemos distinguir tres clases de sonidos: la voz humana, los instrumentos de viento y los instrumentos de percusión. Pero hay que añadir lo esencial, que es el «ritmo», la medida, que se marca con pies y acentos (antigüedad) o por lo menos con

acentos (modernidad), pero también con versos, e incluso con rima, de modo que el ritmo gobierna toda la construcción poética. Ritmo es una palabra griega, que en latín se dice número, y así añade san Agustín que «los poetas son hijos del ritmo o número» (*De Ordine*, II, 14,39).

Hay diferentes clases de números o ritmos, tanto en el reino de los sonidos como en el de las cosas, de las palabras y de las ideas. Unos números son eternos, inmutables, siempre presentes; otros, en cambio, son temporales, fluidos, evanescentes, y no tienen otra existencia que en la memoria humana para que puedan llamarse «presentes», pues son siempre «fluyentes» y no presentes. Por eso se dijo que las Musas son hijas de Júpiter y de la Memoria, es decir, de la inspiración y de la técnica humana. Y todo esto atañe a ese mundo que los antiguos llamaban música.

La poesía es, pues, ya en sí misma, un fenómeno muy complejo, y jamás es un fenómeno simple o puro. Para analizarlo deberemos aislar los elementos más esenciales, que son dos, a saber: la inspiración (Júpiter, el *quid divinum*) y la técnica (Memoria, el *quid humanum*), ya que la Poesía o Musa es una hija con dos padres. Por lo mismo, esos dos elementos han de combinarse y no yuxtaponerse, como cada hijo muestra la combinación de los genes paternos y maternos en una determinada calidad. Lo cual significa que, aun después de la complejidad antes apuntada, todavía podemos hablar en cierto modo de «poesía simple» o «poesía pura», pues hay otros muchos elementos accidentales que entrarán en una más amplia complejidad, como veremos. Quizá, convenga escuchar las opiniones de nuestros poetas, partiendo ya de una doble base: 1) Todos ellos buscan una «poesía pura», con referencia a Juan Ramón Jiménez-Valéry; 2) Todos ellos distinguen un fenómeno de inspiración aunque se niegan a definirlo o a llamarlo inspiración, y al mismo tiempo un fenómeno del lenguaje técnico y rítmico, aunque se nieguen a denominarlo técnica. No nos interesa ahora pensar en su evolución posterior. Para facilitar la consulta y verificación, nos limitaremos a utilizar las antologías de Gerardo Diego y de Ángel González: 1) Diego, G., *Poesía española contemporánea*, Taurus, 7ª ed., Madrid 1974; 2) González, A., *El Grupo poético de 1927*, Taurus, Madrid 1976. Citaremos a Gerardo Diego con la sigla G y a Ángel González con la sigla A, añadiendo la página correspondiente.

La poesía, dice Salinas, existe o no existe: es, pues, imposible defenderla o atacarla: se explica sola o no se explica. «Todo comentario a una poesía se refiere a elementos circundantes de ella (estilo, lenguaje, sentimientos, aspiración), pero no a la poesía misma. La poesía es una aventura hacia lo absoluto. Se llega más o menos cerca, se recorre más o menos camino; eso es todo». «Hay que contar en poesía, más que en nada, con esa fuerza latente y misteriosa, acumulada en la palabra *debajo*, disfrazada de palabra, contenida pero

explosiva»... Cuando una poesía está escrita, se termina, pero no acaba; empieza, busca otra en sí misma, en el autor, en el lector, en el silencio... iluminación, todo iluminaciones. Que no es lo mismo que claridad, esa claridad que desean tantos honrados lectores de poesías. Estimó en la poesía, sobre todo, la autenticidad, luego la belleza. Después el ingenio»... «Mi poesía está explicada por mis poesías... Si me agrada el pensar que aún escribiré más poesías, es justamente por ese gusto de seguir explicándome mi poesía. Pero siempre seguro de no escribir jamás la poesía que lo explicará todo, la poesía total y final de todo. Es decir, con la esperanza ciertísima de ir operando siempre sobre lo inexplicable. Esa es mi modestia» (G 303s).

Me parece que todo esto está claro en lo antes dicho. Tan sólo habría que añadir una alusión al *Geist* de Hegel, que hace que un artista quede maravillado de su propia obra, pues halla en ella más de lo que puso, o como decía aquel pintor francés: «en mis pinturas tengo mucho que aprender». Están destacados los dos elementos, la inspiración que no se explica y la técnica que cincela el vaso y lo sirve al lector; hay un absoluto, término ideal de la aventura poética, aunque inasequible. Y eso nos basta.

Jorge Guillén confiesa su adhesión a Valéry, contrapuesto al abate Brémond. Mientras Valéry pide una poesía «pura», Brémond estima que poesía es el entero fenómeno complejo que se nos ofrece en un poema concreto, mientras que su «pureza» sería sólo el estado poético en el poeta, la «inspiración». Guillén dice: «no hay más poesía que la realizada en el poema, y de ningún modo puede oponerse al poema un «estado» inefable, que se corrompe al realizarse, y que por milagro apareciese al cuerpo poemático: lo que el buen abate llama confusamente «ritmos, imágenes, ideas», etc. Poesía pura es matemática y es química (y nada más), en el buen sentido de esa expresión lanzada por Valéry... Poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía. *Pura* es igual a *simple*, químicamente... Puede aplicarse a la poesía ya hecha y catalogada. Pero cabe asimismo la fabricación (la creación) de un poema compuesto únicamente de elementos poéticos en todo el rigor del análisis: poesía poética, poesía pura, poesía simple... Como a lo puro lo llamo simple, me decido resueltamente por la poesía *compuesta*, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, «una poesía bastante pura, *ma non troppo*, si se toma como unidad de composición el elemento simple en todo su inhumano o sobrehumano rigor posible, teórico... Y todavía esta «poesía bastante pura» resulta ¡ay!, demasiado inhumana, demasiado irrespirable, y demasiado aburrida».

Es obvio que aquí se hace referencia a la «Deshumanización en el arte» como fenómeno que Ortega y Gasset estudiaba. Pero en cuanto a la confusión, es probable que Guillén, lo mismo que Valéry, aumente la confusión que

había en el abate Brémond. Porque no se define con claridad cuál o cuáles son los elementos simples de la poesía, o qué queda en poema cuando le hemos quitado «ritmos, imágenes, ideas», etc. Entramos en el campo de la mitología y no hay explicación. No obstante, es clara la intención de Guillén, simplemente por su adhesión a Valéry, a Juan Ramón y la deshumanización, aunque prefiera una «poesía compuesta» y no químicamente pura, no potable.

Dámaso Alonso define la poesía como «un fervor» y «una claridad», y así explica en cierto modo el concepto de «inspiración»: «un fervor, un deseo íntimo y fuerte de unión con la gran entraña del mundo y su causa primera. Y una claridad por la que el mundo mismo es comprendido de un modo intenso y no usual. Este fervor procede del fondo más oscuro de nuestra existencia. El impulso poético, por su origen y su dirección, no está muy lejano del religioso y del erótico: con ellos se asocia frecuentemente».

Es manifiesto el sentido de esta *Theopneustía*, tal como la concibieron Platón (Ión) y los profetas de Israel. Pero a la inspiración añade Dámaso Alonso «la capacidad de expresión (técnica)». Ahora bien, la poesía consumada es el «poema» y se define como «nexo entre dos misterios: el del poeta y el del lector». Naturalmente, hay que contar con la realidad objetiva, pero «el objeto del poema no puede ser la expresión de la realidad inmediata y superficial, sino de la realidad iluminada por la claridad fervorosa de la poesía: realidad profunda, oculta normalmente en la vida, no intuible, sino por medio de la facultad poética, y no expresable por nuestro pensamiento lógico». Es también manifiesta aquí la alusión al inconsciente y al surrealismo. Dámaso Alonso pretende explicar el proceso, que él llama «mecanismo» de la producción poética: «El poeta siente (en su profunda conciencia) el deseo de la creación artística: fijar aquel momento suyo (inspiración, iluminación, hacerlo perenne. Resuelve en palabras los elementos de su profunda conciencia, elimina los menos significativos, los enlaza por medio de un número mayor o menor de elementos lógicos y no poéticos...). El automatismo no ha sido practicado ni aun por sus mismos definidores... El poema ya está creado. Y ahora su virtualidad consiste en producir en el lector una conmoción de elementos de conciencia profunda, igual o semejante a la que fue el punto de partida de la creación; hacer que el hombre volando comprenda bellamente el mundo, se comprenda a sí mismo y lo comprenda todo» (G 346s). Aquí la referencia al surrealismo es explícita. No se culpe a estos poetas de ese «individualismo» vicioso que pregonan, ya que en ese tiempo los mismos biblistas tenían un concepto individualista de la inspiración y de la profecía. No se planteaban el problema de que el poeta es «caja de resonancia de un pueblo».

### 16. *Autonomía de la voluntad poética*

La fórmula es de Gerardo Diego, en el Prólogo a su Primera Antología, y trata de caracterizar a todo el Grupo. Se siembra la confusión, sobre todo desde dos puntos de vista. Por un lado, muchos estiman que todo se reduce al artículo de Ortega sobre la deshumanización del arte, a la influencia de Valéry, y de Juan Ramón Jiménez; por otro lado se recuerda que la postura de poesía pura y aséptica duró poco y que con la llegada de la República comenzó a dispersarse el Grupo, buscando el compromiso temporal, la propaganda, e incluso la revolución. Y de este modo, se elude el fondo del problema, que es lo que más importa. En efecto, esa postura de la autonomía de la voluntad poética, que corresponde a la irreductibilidad de los valores, determinó la profundidad y la calidad de la poesía del Grupo y esto es lo que importa, durase mucho o poco, fuese moda o no, abarcase a todos los miembros del Grupo por igual o a todos de diverso modo.

Y en efecto, hay aquí una tesis fundamental, a saber: el valor *belleza estética*, y perdónese la redundancia, es totalmente autónoma e irreductible, y jamás puede reducirse o confundirse con la verdad, justicia, equidad, jurisprudencia, lógica, economía, política, etc. Tenían, pues, razón estos poetas en ver con claridad una poesía «contaminada e impura», subordinada a otros valores sin justificación suficiente. En este sentido, Ortega y Gasset daba testimonio de un correcto modo de pensar que se abría camino en muchos ambientes intelectuales. Sólo percibiendo y planteando con claridad este problema, se podía pensar en otro problema diferente y ulterior que era «humanización del arte», en sentido opuesto al propugnado por Ortega, en defensa de una aristocracia y orgullo de casta, o de un angelismo deshumanizado.

Así pues, confesando que todos los valores son irreductibles, hay que contar con el hecho de que todos ellos se dan juntos en el mismo sujeto humano. Si un sujeto carece de uno de esos valores radicales, padece daltonismo de ese valor, pero eso hay que demostrarlo. Normalmente todos poseemos en raíz o como instintos racionales esos valores que se realizarán con la experiencia, es decir, en presencia de los objetos y de la educación, como el instinto sexual se desarrolla en nosotros con la edad, la educación, el objeto, etc. Y entonces, el sujeto tiene planteado el problema de todos esos valores reunidos de los que es portador y, en cierto modo, responsable, libre. Nadie puede, ni aun el mayor genio enciclopédico, desarrollar por igual todos los valores. Y nadie nace poeta, profesor, sacerdote o abogado. Hay, pues, un problema de vocación y profesión que obliga a cada hombre a establecer una propia tabla de valores, una jerarquía. Y así como abusa el sacerdote que subordina objetivamente la belleza a la religión, del mismo modo abusa el poeta que pretende su-

bordinar la religión o la verdad o la justicia, a la belleza y a la poesía, bajo la disculpa de autonomía objetiva. La jerarquía y subordinación han de ser subjetivas, ya que cada uno de los valores exige del hombre una entrega total. Ningún poeta llegaría a la perfección si no dedica a la poesía una atención e interés profundos y sinceros.

He ahí, pues, a este Grupo del 27, arrojado al problema de la autonomía de la voluntad poética, según lo han ido confesando con Gerardo Diego casi todos los miembros del Grupo. Y a juzgar por el éxito, sin duda optaron por el buen camino.

Alberti fue el primero, o de los primeros en reaccionar contra la poesía pura, si bien su reacción no fue poética, sino política; servidumbre de la poesía a la política. Pero ya antes había confesado su falta de reflexión, apuntando que se limitaba a admirar e imitar diferentes modelos y que tenía, sin duda alguna, una gran capacidad de imitación, o remedo, remedando, no en formas serviles, sino geniales. Eso es interpretar, no copiar. Pero eso rebaja en cierto modo su valor poético original. En efecto, si tomamos como ejemplo el surrealismo, vemos que Lorca y él interpretan de diferente modo y con acierto diferente. Mientras Alberti se refugia con frecuencia en el logogrifo, por no tener una idea clara y profunda que exponer, o por no saber qué decir (ripió y cascote), Lorca se ingenia siempre para decir algo nuevo y brillante. Por eso, los críticos prefieren al Alberti joven, al que interpretaba los cancioneros y el folklore andaluz, mejor que al retórico comunista. Y, en efecto, en el «Marinero en tierra», veía Juan Ramón Jiménez su propia poesía: «milagrosa variedad de olores, espumas, esencias y músicas», es decir, «aplicación de los sentidos, contemplación, inspiración musical». Juan Ramón destaca la calidad del nuevo poeta: español, pero nuevo (Alberti, *Antología Poética*, Losada, 7ª ed., Madrid 1977, p. 9s).

También Fernando Villalón tiende al andalucismo. Pero entiende que el folklore sólo es «antipoético y miserable» y el ejemplo de Gabriel y Galán le pone «nervioso y sólo pensar en eso me inutiliza para escribir en dos o tres días» (G. 453). Era la época en que sobre todo los músicos rusos y españoles (Falla, etc), luchaban por convertir lo «popular» en esencial, superando el costumbrismo y la populachería grotesca.

Al pesimismo de Cernuda podría oponerse el optimismo de Altolaguirre para mostrar que ni el uno ni el otro son problemas poéticos, pero que ambos pudieran convertirse en posibilidades de intuiciones geniales. En ese sentido, decía Heine que las ostras enfermas son las que segregan la perla.

Parece que no deberíamos sacar conclusión alguna de estas citas. Pero es evidente que en ese concepto de «poesía pura», el Grupo del 27 busca con Juan Ramón Jiménez algo: 1) primero, negativamente, eliminando la poesía

de tamboril hasta Rubén Darío, y el modernismo retórico de Rubén Darío para volver a un sentido «español» de la poesía, tal como lo hallamos en los clásicos, especialmente en san Juan de la Cruz y accidentalmente en Góngora. La poesía pura reclama, pues, «autenticidad», es decir, elimina la afectación, el sonsonete, la mentira, la incapacidad, la copla de mal gusto, la cacofonía; 2) después, positivamente: es intuición o contemplación, ya sea «por aplicación de los sentidos», ya sea «tomando las cosas como símbolos», ya sea «amorosamente, tratando de superar las noches de los sentidos en una noche del espíritu»; 3) trascendencia, que es misterio y que se presta a mil interpretaciones posibles, y música de palabras, dominadas técnicamente. En suma, el Grupo del 27 busca una trascendencia iluminante, una «nube luminosa».

### 17. *Vicente Aleixandre*

Aunque alega que no sabe qué es la poesía y que desconfía profundamente de todo juicio de poeta sobre lo «siempre inexplicable», se ve que ha reflexionado mucho sobre la poesía y aun sobre su «misterio». Recuerda el consejo de Meredith a los poetas de su tiempo: «jóvenes, no sintáis; observad». Ese es ya un ideal «reflexivo», contra la postura «temperamental». El sentimiento es una autofagia; la objetivación «se acuerda más del espejo que del temperamento». La poesía, pues, se ocupa de la «naturaleza», del «mundo», en cuyo seno navega el hombre. Y como no quiere suprimir el misterio, continúa:

«Si desde algún sitio, entonces, poesía es clarividente fusión del hombre con lo creado, con lo que acaso no tiene nombre, si es identificación súbita de la realidad externa con las fieles sensaciones vinculadas, resuelto todo de algún modo en una última pregunta totalizadora, aspiración a la unidad, síntesis, comunicación o trance, ¿será el poeta el ajeno polo magnético, soporte vivo de unas descargas inspiradoras que ciegamente arriban de unas nubes fugaces o de la propia tierra unitaria en que el poeta se yergue y de la que acaso no se siente distinto? ¡Ah, profundo misterio!» (G . 469). Aunque misterio, esa comparación con el «pararrayos» afirma que el poeta está vinculado a la tierra y a la nube, para recibir la descarga de la tensión entre ambas.

Rechaza en cierto modo la «técnica», cuando se pretende exagerarla, añadiendo que la poesía «no es cuestión de palabras»: «el genio poético escapa a unos estrechos moldes previos que el hombre ha creado, como signos insuficientes de una fuerza incalificable. Esa fuga, o mejor, ese choque del que brota la apasionante luz del poema, es su patética actividad cotidiana: fuga o destino hacia un generoso reino, plenitud o realidad soberana, realidad suprasensible, mundo incierto donde el enigma de la poesía está atravesado por las supremas categorías, últimas potencias que iluminan y signan la oscura revela-

ción, para la que las palabras trastornan su consuetudinario sentido» (G.470).

Larrea se excusa y estima que la poesía está al servicio del drama vital y social, dando a la poesía un destino filosófico existencial. También García Lorca se excusa, pero acentúa el intuicionismo (inspiración) y la técnica y el esfuerzo; piensa, pues, que la poesía la definen los críticos y profesores (G.403). Sin embargo, García Lorca tiene importancia singular. Al rechazar la «poesía pura» como una «zarandaja», muestra que las teorías de la poesía pura tenían mucho de «sofistería», ya que eliminan sentimientos, pensamientos, literatura, música y finalmente eliminan la poesía misma, y no queda nada: es la cebolla, a la que se le quitan las capas. En segundo lugar, Lorca, al acercarse tanto al folklore, indica la dirección en que hay que buscar la poesía: inspiración, iluminación (intuicionismo) y técnica o palabra (música). De ese modo, nos acerca al sentido antiguo y tradicional de la poesía, mostrando que «todo puede ser poesía», y que no hay «esencia y accidentes», sino «poemas». Las tendencias políticas de Lorca quedan ya aparte, como circunstanciales.

Esto mismo se verifica con Alberti.

### 18. *La realidad*

Los tres lugares en que el poeta elabora su visión del mundo son la naturaleza, la existencia y la sociedad. Podríamos hablar de naturalismo, existencialismo y socialismo, no como sistemas ideológicos, sino como tendencias primarias del alma humana. De ese modo y en abstracto, podemos también hablar de poetas naturalistas, existencialistas y socialistas. Cada uno de ellos tiene sus temas propios, su vocabulario, su manera de intuir y concretar, su contexto, sentido y valor, su hermenéutica, su emotividad, intimismo o vitalismo ante los «fenómenos». La realidad española es, pues, la misma para todo el Grupo, y sin duda hay elementos comunes a todos los miembros, pero se trata de un «escaparate» que cada uno contempla a su modo.

Pedro Salinas trata de hablar en nombre del Grupo al exponer su propia estética, comenzando por la «realidad ante los ojos», por el escaparate. Ningún poeta puede eludir ese mundo, realidad o circunstancia, común a todos los miembros del Grupo. Por el contrario, el poeta se esforzará en presentar una «descripción fenomenológica» verdadera y bella, que «haga fe» o fehaciente. Pero ha de tenerse en cuenta que el poeta no es un fotógrafo, sino que cada uno ve el mundo como él mismo es. Cuando Ortega y Gasset dice «yo soy yo y mi circunstancia», quiere decir que mi circunstancia es ya parte esencial de mi yo. Mi visión del mundo será, pues, «poética», no científica, filosófica o teológica. Será elemental y no ideológica. La realidad objetiva «en sí»

es sólo un supuesto, un enigma, un escaparate, ya que el poeta ve la realidad objetiva «en él mismo». Al mirar el escaparate, está ya traduciendo e interpretando, es decir, actualizando el escaparate según sus propias claves o ideales. Su «modo de ver» es ya consecuencia de su «modo de ser». Y por eso el sentido subsiguiente que dará a su visión no será otro desde el principio que su intención o intencionalidad. El poeta reacciona poéticamente ante la realidad objetiva del escaparate, y así se constituye a sí misma en una «segunda realidad», como dice Salinas.

Todo el Grupo tenía ante los ojos la misma realidad «en sí», pero cada uno la veía a su modo. Cuando Antonio Machado y Gerardo Diego contemplan a «Soria», la crean, la inventan o recrean, poniéndose a sí mismos en ella. Soria es una bandera, un símbolo eficaz o sacramental, que airean colocándola a todos los vientos y colores, mientras nos deleitan y envían su mensaje. ¿Pero, no es ya un error inicial la postura de Juan Ramón Jiménez? Él podía encerrarse en su torre de marfil, porque en el fondo no dialogaba con nadie: «Platero es un ser inocente y puro, que no dialoga; así toda la problemática humana, española, real, se reduce a un monólogo en el cielo. La realidad objetiva es sólo un trampolín para saltar, una incesante tela de araña. El término «contemplación» no coincide aquí con la «acción», sino con el ojo inocente y puro de Platero. ¿Y no es esa la evasión total, que Pedro Salinas denuncia? ¿No es eso preciosismo y orfebrería exótica y burguesa? Ni siquiera podríamos comparar la naturalidad humana de Bécquer con la «sobrenaturalidad» hermética y selecta de Aleixandre o Guillén. Sin embargo, cuando pensamos en la chabacanería poética del siglo XIX y principios del XX, en las coplas de Mingo Revulgo, es preciso pensar que se buscaba «profundidad y calidad» como en Góngora. Huir de la ramplonería no es hacer mera orfebrería.

### 18.1 *La realidad en el poeta*

De lo dicho se desprende que cada poeta, al enfrentarse con la realidad, está ya anteriormente «formado» y así adoptará actitudes específicas o características. Salinas, representando al Grupo en buena parte, cita algunas de estas actitudes: imparcialidad, positividad, negatividad, evasión, etc., e incluso clasifica a los clásicos españoles según los criterios del Grupo: reproducción descriptiva (Mío Cid); simple aceptación resignada (Jorge Manrique); rebeldía lógica (Espronceda); rebeldía no lógica (Bécquer); idealización (Garcilaso); exaltación (Góngora) y evasión (S. Juan de la Cruz y Fr. Luis de León).

Prescindiendo de la verdad objetiva de tales juicios, vemos que el Grupo se coloca en postura ambigua: por un lado quiere mantener la asepsia y esteticismo iniciales con Juan Ramón; por otro lado, rechaza las actitudes pasivas y contemplativas, optando por actitudes activas y dinámicas. Esto significa que

cada uno de ellos adoptará luego posturas personales frente o contra la realidad; pero significa al mismo tiempo que renuncian a la profundidad total de la realidad como tal, a la manera que la contemplaron los trágicos griegos o los grandes poetas: Dante, Shakespeare, Calderón, contentándose con gestos fáciles, pero superficiales y quizá académicos.

Al hablarnos de su «proceso de idealización», indican que todos ellos, o la mayor parte, son «reos de evasión», aunque en lucha consigo mismos por la presión de las circunstancias, que les convocan a la lucha política. No son, pues, «hombres de acción», ni siquiera como Garcilaso. El único caso discutible es Miguel Hernández, ya que el mismo Alberti practicó un comunismo «poético».

Eso no obsta para que aceptemos en todos los casos una «buena intención» que ellos mismos han proclamado como propia (Gerardo Diego, *Antología I*, Ed. Austral, Madrid 1967, p. 14). Cabe que algunos subordinen la poesía al interés político, como aconteció con Alberti; cabe una doble situación, como ocurre con Miguel Hernández; cabe en la mayoría de los casos una cierta evasión hacia la estética, propia de «intelectuales»; pero en principio era limpia su doble intención, la poética de hacer obra «bien hecha» y la humana de crear una España más justa y más limpia.

A las objeciones que fácilmente surgen, ha contestado Gerardo Diego que la misma realidad es ya «contradictoria, y no es extraño que el poeta se sienta atraído por ambos tipos de realidad». Responde además que hay una poesía «relativa» que va ligada a una determinada realidad, y hay una poesía «absoluta», que procede del mismo poeta, y para la cual la realidad misma es un motivo, no una causa. El mismo Gerardo habla en cierto modo en nombre de sus compañeros al apropiarse un afán de saber qué hay más allá de las estrellas, el misterio tremendo y fascinante que es la trascendencia, que aquí buscamos (Impromptu, Primera, *Antología*, p. 22).

Concluiremos, pues, que para estos poetas, la realidad es la propia «experiencia». Como tal experiencia, esa realidad objetiva no es una mera transparencia, una alegoría, un simple «motivo» para dedicarse a hacer versos; es un símbolo, y símbolo eficaz o sacramental. Podemos así hablar de una causalidad instrumental, de una auténtica causalidad, de una «Experiencia necesaria e inevitable».

## 18.2. *La segunda realidad*

Dentro del método propuesto por Salinas y aplicable al Grupo, el poeta reacciona ante el requerimiento de la realidad. Las posibilidades del poeta quedan así condicionadas, constituyendo una suerte de metafísica «relacional». Aunque hemos hablado de «causalidad» y eso pudiere tomarse como

«causalidad física», vemos que se trata del espíritu humano. Precisamos, pues, que se trata de un «condicionamiento», pero no de determinismo o causalidad estricta, pues la misma realidad no produjo más poetas que éstos. Había que contar, no sólo con el objeto, sino también con el sujeto y con la relación poética entre ambos. Anotaremos sin embargo como carácter específico esa exaltación de la realidad, que el Grupo destaca en su ídolo Góngora.

No podemos pensar en un linaje de fotografía objetivista, pues en todo caso es necesario una actualización, es decir, una traducción e interpretación propia de la realidad objetiva. Es preciso reducir los objetos y acontecimientos a ideas e imágenes, a palabras, frases y versos. Por eso hemos ofrecido el ambiente español como condicionamiento que nos explicará por qué el Grupo fue reaccionando poéticamente dentro de la forma en que lo hizo. Libremente, desde luego, pero también y en cierto modo, forzosamente.

El poeta puede elegir los temas. Puede pasar del naturalismo, al existencialismo o al socialismo, si así le place. Puede variar las dosis en cantidad y calidad, mostrándose más templado o radical, más fanático o escéptico. Las actitudes pueden convertirse en armas poéticas o en intenciones segundas. A un poeta se le permite, mejor que a nadie, la contradicción, la denuncia, hipocresía, disimulo, retórica, panfleto, cinismo, sinceridad, santidad; puede fácilmente mostrarse pícaro, bribón o payaso, incluso en arrebatos místicos y complejos de endiosamiento, con tal que sepa hacerlo con arte e ingenio. Y la razón es que los buenos poetas se sitúan a una tal profundidad humana, en la que todos somos «poetas», es decir, «músicos, locos, bribones y santos».

Sin embargo, entendemos que yerran estos poetas al aceptar como una «evasión» a dos luchadores excepcionales como lo fueron S. Juan de la Cruz y Fr. Luis de León, que experimentaron las angustias de la cárcel. Por el contrario, la evasión consistiría en refugiarse en el «esteticismo» precisamente, es decir, en esa pureza estética o angelismo propio de Juan Ramón. Y en este sentido el grupo comenzó por adoptar una actitud evasiva, aunque luego la vida le obligó a «mancharse las manos», aunque poco. Del mismo modo, pensaríamos que yerran al utilizar el término «contemplación» en ese sentido angelical, puesto que la verdadera contemplación es un «método de acción». S. Agustín, Platón, Plotino, S. Bernardo, los grandes contemplativos, son siempre hombres de acción que luchan con sus ideas y sus escritos y, por eso, los dirigentes de la humanidad. La «mera contemplación estética» es, repetimos, una forma de evasión. Una sola noche de cárcel puede valer más que un libro de poemas o que un panfleto premiado por el Partido. Es, pues, normal que Lorca y Hernández sean muy leídos, mientras que otros están ya hoy olvidados. Pero debemos ampliar el ámbito todo lo posible. Vemos, por ejemplo, cómo Salinas y Lorca reaccionan, por ejemplo, frente a Nueva York, frente al «hombre técnico», o cómo aplican el surrealismo, etc.

### 18.3. *La tercera realidad*

Brota del enfrentamiento de las dos anteriores. El Grupo rechaza las actitudes pasivas y contemplativas: opta por las activas y dinámicas, incluso por la protesta y la rebeldía. ¿Contra quién o contra qué? Es una actitud contradictoria. Por un lado, no sólo se acepta la realidad natural, y se la considera perfecta, sino que se la exalta. Exaltan la fatalidad, el senequismo o estoicismo, la realidad como orden y cosmos, y por eso manejan la metáfora sin tino. Pero luego de pronto se ponen a gruñir y protestar contra la realidad, con un gesto de rebeldía. A veces especifican contra quién se rebelan, otras veces no; y lo mismo acontece en el contra qué se rebelan. En este aspecto, siguen a Unamuno, pero por eso mismo nunca alcanzan la altura de los «grandes poetas» (Shakespeare, Dante, Calderón, o los griegos): carecen de una ideología firme y elevada.

Salinas nos ha dado la mecánica de sus procesos de exaltación en tres momentos: 1) Descripción de la imagen exterior enriquecida; 2) Deslizamiento y predominio de una imagen «interior», en virtud de una «abstracción», que se presenta como «lo concreto sumo», el número, la cifra, el elemento; 3) Vuelta a la primitiva realidad, poniendo de relieve el dramatismo del retorno, o contraste; así se vuelve en definitiva a la realidad tangible. En el primer momento la descripción es minuciosa y libre, una «actualización» que implica traducción e interpretación de los «fenómenos»; en el segundo momento surgen la duda y la angustia «por lo efímero», y así surge el espíritu del «avaro» que aumenta y asegura su tesoro cada vez con más energía y obsesión, para asegurar el presente. Salinas, al contemplar El Escorial, cuenta las ventanas y dice: «seiscientas doce en la fachada del Oeste y la campana da doce campanadas»: y ya no podrá escapárseme / en las volandas del sueño / la mañana» (Fábula y signo). Lo mismo hace al contemplar el mar: «atenazar el presente en los ojos» / «de allí no se van los pájaros».

La vuelta a la realidad implica una definición del objeto y del sujeto (*Orizzein*). Así, el surrealismo dejaba al margen la realidad circundante y convencional para presentar una sobrerealidad presente: «corporeidad mortal y rosa / donde el amor inventa su infinito» (Salinas), es decir, símbolo anecdótico que se convierte o sublima en categoría ideal y universal. El pintor surrealista, como Dalí, pinta realidad trágica, pero liberada y concreta. Sin embargo, este Grupo del 27 no es tan lógico como los surrealistas pintores o los románticos: sólo «participan», como Bécquer, pero ninguno toma las cosas «por la tremenda» como Espronceda. Por eso Solana llamaba a Salinas «poeta del sí y del no». Un surrealismo exigiría que todo se hunda y que todo se vuelva a comenzar, como al salir del caos, pues se supone que todo ha sido mal interpretado desde el principio, y así dice Salinas que hay que volver a empezar. Pero

nos presenta a Vicente Aleixandre como «destrucción de los contrarios, desordenación de los valores admitidos, confusión de términos en la mente humana, ruptura de fronteras rumbo a una existencia caótica primitiva». Lo malo es que es difícil comenzar a «crear», o a copiar, creyendo que se está creando.

### 19. *La evasión*

El poeta puede refugiarse en la poesía, como medio de eludir la lucha de la vida, según las consabidas leyes del psicoanálisis (introversión, regresión, elevación, haya o no «sublimación»). Pero es una banalidad el caer aquí en generalizaciones y simplificaciones caprichosas, ya que se estima que la «contemplación» es la forma más eficaz de la acción, tomando como ejemplo a Platón. Platón se dedicó a la política, y cuando comprobó que por ese camino sucio fracasaba, se entregó a la contemplación como suprema forma de la política, como acción suprema y eficaz para mejorar la política. De ese modo ha influido más en su pueblo y en todos, que todos los políticos del universo. Y así han sido todos los grandes contemplativos y los grandes poetas: no escogen en una disyuntiva de contemplación o acción, sino que toman la poesía pura como la más eficaz arma de combate. Pero tampoco convierten la poesía en una lucha a navajazos, de taberna de pueblo, como Rafael Alberti, sino en una lucha noble y de altos vuelos que supere las anécdotas a categorías, que hable de personajes, no de personas o individuos. Así hablaban los grandes poetas griegos: Antígona, Electra, Edipo, Ajax, Tiresias, Casandra, Helena, son más reales y concretos que todos los hombres y mujeres, pero son «personajes» ideales. Así son también Don Quijote, La Esposa, de S. Juan de la Cruz, La Vida es Sueño, etc., de los poetas españoles. Es, pues, mero capricho pensar, como Salinas, que Fr. Luis de León y S. Juan de la Cruz son poetas «de evasión», cuando son auténticos *luchadores*, salidos de la cárcel. Por fin, cabría un estudio sobre la «influencia política» del mismo Grupo del 27, ya que es un hecho indiscutible, y mucho más hubiera influido de haber estado mejor organizado. Fray Luis de León pide «retirarse al campo», pero luego pide una «ascensión al cielo»; pero entretanto lucha y es encarcelado y defiende la justicia contra viento y marea, más que los poetas del 27. Del mismo modo, S. Juan de la Cruz huye hacia una *Noche*, pero llega al resultado más positivo que puede concebirse y ha influido en la sociedad mucho más que los poetas del 27.

Las preguntas son éstas: 1) ¿Qué idea tiene el poeta de la realidad? 2) ¿De qué pretende evadirse? 3) ¿Cuál es el camino de su escape? Salinas, por ejemplo, al llegar a Nueva York, descubre la oposición del «hombre técnico», como «cárcel del hombre»; su camino de escape es la *tiniebla* en la cual el poeta

se une con su poema y con su amada ideal, real; finalmente, es surrealista, anula el mundo convencional, descubre la sobrerrealidad primitiva en la utopía de un «plus ultra: ser más, más, más», como lo haría un Adler.

Por otra parte, la experiencia de este Grupo es fehaciente: intentó mantenerse en una «poesía pura», siguiendo a Juan Ramón Jiménez y Ortega y Gasset, pero no pudo conseguirlo y pasó al extremo contrario en algunos de sus individuos poniendo la poesía al servicio de la política. Y, en efecto, es imposible separar al poeta de su ambiente y tiempo, ya que el poeta, a pesar de ser poeta, es un hombre como los demás y posee muchos otros valores diferentes del valor estético, como ya vimos.

## 20. *Los poetas «sociales»* (José Gerardo Manrique de Lara)

Así son calificados Alberti, Lorca y Miguel Hernández: sus poesías tienen acentos de himno. El modelo es Pablo Neruda en el *Canto General*. Anatematiza a los cantores de la «pura sangre lírica», a los poetas diplomáticos (él fue diplomático, como Rubén Darío, pero a su modo). «La cabeza de puente de este movimiento poético la constituyen los amigos españoles del insigne chileno (Neruda)». Son Lorca, Alberti y Hernández. La poesía social de Antonio Machado viene por otro conducto, por la Institución Libre de Enseñanza, por Giner, Costa y Cossío; en los poemas de guerra de Machado hay amargura, pero no violencia, lamento, queja, más bien que denuncia.

Alberti da el aldabonazo social con su Elegía Cívica. Se afilia al partido comunista. Aprovecha los elementos del surrealismo francés, pero su pluma está al servicio de la obra, de la causa. De un modo semejante, Lorca imita las fórmulas de André Bretón. El folklorismo queda en ambos supeditado a la nueva idea: gritan sin dejar de ser poetas. Algo semejante acontece con Hernández. Alberti y Hernández son escritores comprometidos, militantes con la pluma y con la acción directa. La pluma es acción, no contemplación. Son poetas de testimonio.

No hay que olvidar que aunque los antecedentes parecen inmediatos y recientes, en realidad vienen actuando desde la Revolución Francesa y desde el romanticismo. No hay más que recordar a Núñez de Arce y a Manuel José Quintana, el del *Dos de Mayo*: «Oigo, Patria, tu aflicción»... Pero ya Dostoyewsky en *Los demonios*, contrapone el espíritu romántico de Esteban Estepanovich con el positivista y activista de su hijo. Entre el Romanticismo y los poetas sociales del 27 media un abismo: ya no hay héroes, sino que el héroe es ahora «el pueblo». El romántico era idealista, el poeta social de hoy es práctico, y busca una rebeldía «eficaz» al modo comunista.

También cabe citar aquí a Vicente Aleixandre en *La Pasión de la tierra*, *El crimen*, *Imposible*, por su temática social y su actitud rebelde.

La actitud rebelde admite muchas clases y grados, ya que todos tenemos que rechazar muchas cosas, y de un modo «activo», si podemos. Pero lo característico en nuestro tiempo es la actitud comunista y la surrealista, con la existencialista. Las diferencias consisten en creer que con solos métodos negativos y destructivos se construye algo, o que el bien brota solo, si se destruye el mal; otros pensarán mejor, tratando de construir desde el principio, «aunque para ello tengan que destruir muchas cosas». Hay, pues, una rebeldía racional y otra irracional. Es muy curiosa la famosa polémica entre Sartre y Camus sobre su respectivo «ateísmo», pues ambos se acusan de que Dios les molesta demasiado, les preocupa demasiado, para ser ateos, mostrando así que no son ateos, sino antiteístas, enemigos de un cierto dios. Lo mismo acontece en todos los órdenes. Alberti denuncia que fusilen injustamente a un amigo suyo, pero no denuncia que sus amigos fusilen a un enemigo suyo: es el sistema de Krauchenko y del Campesino: utilizar la «checa» y denunciarla luego, cuando otros la utilizan contra ellos. Pero tales faltas de lógica y de honradez no son exclusivas de los poetas, sino características de ciertas ideologías. ¡Cómo podría Alberti justificar, los fusilamientos en masa de Paracuellos, de Maeztu, Muñoz Seca, etc!

### 21. *El contemplado*

Salinas quiso en ese poema dar el resultado de su empresa o, como dice Olga Costa Viva, es *síntesis, superación de antinomias y cúspide*. Es *síntesis*: todas las actitudes iniciales se entrelazan armónicamente para enfrentarse con la realidad. Es *superación*: se produce una iluminación que rompe las tensiones. Es *cúspide*: ofrece el resultado del recurso a la eternidad, es decir, al tiempo prenatal y del detrás.

El contemplado es el mar. Pero toda su multiplicidad y variabilidad se salvan en la mirada del poeta: ya no hay mar Negro o mar Caspio, sino sólo mar; y ya no hay fondo ni superficie, sino sólo mar, como el ser de Parménides. Y por eso la actitud inicial es de exaltación contemplativa del poeta ante el mar.

Ya no hay rechazo ni rebeldía, porque la admiración y pasmo persisten en el poeta. La realidad y el sueño son la misma cosa, subjetivismo. El poeta ya no se rebela, pues contempla.

No hay escape: el mar es perfecto, redondo, ante la contemplación y es el que «mueve» la creación poética. Se renueva sin cesar.

No hay idealización: aunque el poeta y el mar son desiguales en el origen, llegan a coincidir en el mar subjetivo, contemplado.

Tampoco hay ya antinomias: no las hay en el tiempo, pues el poeta con-

templa un tiempo siempre presente y esencial. Es el radiante mediodía en el que el alma se reconoce como pura esencia. Por eso se llega a la mística, al arrobamiento frente al mar subjetivo, frente a la esencia «mar». Del mismo modo cesan las antinomias entre realidad y apariencia, o entre duda y certidumbre. «Siempre el mismo y siempre distinto», indica que se trata sólo de «una mirada»; no de una mirada física, sino de la contemplación mística, de la «unión transformante».

Finalmente es la cúspide: el mar tiene un nombre dado ya por el poeta. Es «El Contemplado». Desde la primera mirada que el poeta dirigió al mar, se ha ido forjando el mar esencial, el mar contemplado. Poco a poco el poeta ha ido cobrando consciencia de ese proceso, y ha terminado dando al mar ese nombre que ya bullía en la primera mirada: «El Contemplado». Al principio, el poeta mira al mar real; luego mira a su imagen onírica; y poco a poco el nombre surge como unión de contrarios, como síntesis, y de seguridad en el nombrar, pues el nombre no es capricho del poeta sino imposición que brota del mismo mar subjetivo y se impone al poeta. El nombre madura en el sueño y desciende a los labios. Es una recreación inconsciente, como un feto que se va formando en el vientre de la madre. El poeta «vive su contemplación». A la manera de Plotino, cuya unión transformante se realiza en la tiniebla, pero hay una iluminación, pues es «transformante», es obra de conciencia, así aquí la vivencia de la contemplación produce la «salvación definitiva». Los hombres se salvarían en la contemplación si acertaran a contemplar. Cada hombre contemplativo siente que es el último de una cadena de contempladores que contemplan siempre lo mismo, el mar infinito: tal vez su inmortalidad, a pesar del tiempo y de la muerte. La herencia, la historia, la tradición no son «paso», sino apariencias de lo mismo, como las olas del mar infinito, como el ser de Parménides. Así termina exclamando: «Oh contemplado eterno», pleonasma que nos deja inquietos. ¿Será al fin un símbolo el Contemplado? ¿Será por eso que es «salvación»? ¿Pero es un Dios objetivo o un Deus in nobis?

## 22. *El Dios español*

Nada más lejos de mi pensamiento que aludir a un «casticismo» o a una España de pandereta. Pero nada más lejos tampoco de mi pensamiento que el creer que no hay más concepto de Dios que el que los europeos han confeccionado para su utilidad y provecho, con notable acierto y éxito, como está a la vista. Pienso, por ejemplo, en el concepto justiciero del «Dios semita», en el Dios existencialista de los cristianos, en el Dios de los rusos y también, hasta cierto punto, en el Dios de los españoles, que tiene sin duda rasgos específicos, como el Dios ruso o el de otras culturas específicas. Es normal que cada cultu-

ra diferenciada se forme su concepto específico de Dios, más o menos original. En ese sentido hablamos del modo que tienen los españoles de enfrentarse con el problema de Dios, como «responsable de la existencia y de la historia». Ese modo directo y crudo, descarado y agresivo, lleva a la entrega total o a la blasfemia con igual facilidad. El español es un pueblo blasfemo y un pueblo místico, según se defina. No es indiferente o contemporizador. Por eso nos cuesta tanto aceptar el Vaticano II y su «transigencia». Nosotros somos de san Miguel o de Satanás. En todo caso, el español ignora casi siempre la «diplomacia» propia de los europeos, que tratan a Dios «diplomáticamente», y por eso no llegan a los extremismos, al radicalismo. Ahí está el tremendo caso de Dámaso Alonso, que sobrepuja a todos los poetas españoles por su total ausencia de diplomacia. Ni siquiera nos sirve el preguntarnos si ese Dios de Dámaso es sólo una tabla de salvación en el naufragio, un método para liberarse de la angustia, del caos, o cosas semejantes, ya que es tan «personal» que nunca lo podemos convertir en un «instrumento manejable»: hay que amarlo u odiarlo, como a las personas que se nos enfrentan, sin dejarnos huir, sin darnos puente de plata, como al enemigo que huye. El Dios español permite que surjan cualesquiera otros problemas, sin excluir ninguno, pero todos ellos quedan subordinados, no sólo a la «actitud del poeta», sino a algo más profundo en el poeta, a su «instinto de Dios». Sí, me parece claro que en el español la noción de Dios es eso, noción, no concepto ni idea, sino instinto, sentido oscuro, ley natural que empuja y pide explicación o «expresión» un poco a la manera de los orientales. Quizá sea herencia árabe o judía.

Es claro entonces que no deberemos preocuparnos demasiado porque un poeta diga que «busca a Dios». ¡Ay del mejor teólogo del mundo, si no busca a Dios! A Dios hay que buscarle siempre, aunque se le posea, y sólo le busca quien ya lo posee; y quien no lo busca es que no lo tiene, es que tiene sólo una «idea», un juguete, un traje *prêt à porter*. Dios no es propiedad de nadie y es «lo que nadie puede pensar ni soñar. (Trascendencia cualitativa). Es a quien ama todo lo que puede amar, y a quien conoce todo lo que puede conocer. Entre el *Contemplado* de Salinas y el Dios de Dámaso se extiende un clamor de voces del Grupo, y quizá todas esas voces dicen lo mismo, son un solo clamor, un *De profundis*. Quien haya leído y gustado detenidamente el *Contemplado* de Salinas, nunca podrá desechar la sospecha de simbolismo, ya que ese Mar Creador, Personal y Libre, es la Creación misma de Dios, o un Dios creador, como el universo de los platónicos era un Dios sensible.

Pero, claro está, no en vano pasa el tiempo. En el *Contemplado* de Salinas la creación está bien hecha, al estilo bíblico: «vio Dios lo que había hecho y estaba bien hecho». En cambio, veinte o treinta años después, hay que pasar la página del Génesis y leer: «maldita la tierra que ha recibido la sangre de tu

hermano». ¡Entre Salinas y Dámaso Alonso y en diversas orillas del mar, el Grupo «ha clamado al Señor»: «¿Hasta cuándo, Señor, hasta cuándo?». El gesto de solidaridad que reúne a estos hombres es capaz de obligar a Dios a una misericordia general. Dámaso Alonso salva al Grupo entero mejor que Doña Inés, la romántica, salvaba románticamente al romántico Don Juan. Aquí hay verdad y amor, no romanticismo.

### 22.1. *El moderno Dios español*

«El Dios español es un Dios real, tangible, al que se puede hablar de tú a tú, al que se puede insultar. Dios para el español es Cristo, otro Prometeo, y con él hablan y dialogan, Miguel de Unamuno y León Felipe. Otra identidad (la del yo) será la de preguntar clamando a los cielos, Unamuno: «¡Dime quién soy, dime quién soy, que vivo!». Y León Felipe: «¿Quién soy yo?». Ya no es el «adónde vamos o de dónde venimos», es algo de más adentro: el no saber de qué se está hecho». (San Agustín, *unde sit anima*). (Max Aub, p. 44). A ese escepticismo convocan a responder a España. Pero como su España es tan triste. Esa actitud ruda y masculina es orillada por la generación siguiente (Miró, Ramón Gómez de la Serna, Ramón Pérez de Ayala, Ortega y Gasset), pero vuelve a pronunciarse con la generación siguiente (Grupo del 27).

Los «Nuevos poetas» deben ser estudiados uno por uno, si ha de haber exactitud. De la *poesía pura* el representante más insigne es *Jorge Guillén*, que se atiene a Juan Ramón Jiménez y a Valéry. Es optimista, describe lo que ve, es un «puntillista de exclamaciones» (Max Aub, p. 109), de versos cortos que en el conjunto logran la impresión general. El ser es la totalidad. Guillén «está seguro de sí y de su verdad». Su fe en la vida es indestructible. Eterna, al sol, la brisa juvenil canta en su destierro. Porque eso sí, siempre será un poeta joven. Y un poeta singular en la literatura española, tan atada a la desesperación y a la muerte. Su presencia (y la de Juan Ramón) es de las que nos hacen esperar, con fundamento, una España «libre, feliz y dorada» (Ibid., p. 111).

*Pedro Salinas*. Mientras Guillén es del campo, Salinas es de la ciudad, de Madrid, con ganas de trascender y reestructurar lo popular, con un aire «chulo» (Max Aub, p. 111). Hace una poesía de «prohombre», es decir, de intimidad no genérica, o de prohombres, y nombres. Se contenta con indicaciones, con valerse de la mediación de una idea ingeniosa. Él mismo se inventa su propia poesía, pero siempre su poesía es él mismo. «Su poesía no es más que una gran diversión del espíritu, como quería Valéry» (Id., 113).

*Vicente Aleixandre*. Es calificado panteísta, como el modernismo. Es un «místico panteísta» asegura Dámaso Alonso y también Max Aub, unido a

Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén. «Todo es movimiento, transformación, mudanza, ma hihembrarse» (Max Aub, p. 113) con una mecánica surrealista. Sus preocupaciones posteriores, estéticas y morales, van fuera de la lógica de su escuela. Su adjetivación es vulgar y manida. Como surrealista pinta un desequilibrio y luego logra un equilibrio volviendo a recurrir a la banalidad. Pero no se atreve a dar el paso definitivo, como lo hizo Paul Eluard, por el cual llegó a ser poeta popular. Vicente Aleixandre no será nunca popular, y por eso nunca será un gran poeta, por haberse conformado, sin llegar al final. Ha tenido el privilegio de tener muchos discípulos en Madrid, pero de ahí no se pasa. Es que está en contradicción con su propia escuela. Es un barroco manifiesto, desbordamiento de palabras y a veces, a fuerza de reiteraciones logra su efecto encantatorio (Max Aub, p. 116).

### 23. *Larrea*

Nace en Bilbao (13 de marzo, 1895). El año 12 se hace amigo de Gerardo Diego, haciéndose también su valedor. Hacia el año 17 comienza a publicar poemas en *Grecia*, *Cervantes* y *Ultraísmo*. El año 1921 conoce al chileno Huidobro y adopta el «creacionismo» del chileno. Larrea ha explicado que el «creacionismo español» se redujo a algunos poemas de Gerardo y del mismo Larrea, pues todo lo demás fue ultraísmo. En cambio, el ultraísmo era tan amplio, que todo cabía en él, si bien se quedó en la superficie. Larrea entiende que quizá debido a su educación religiosa, que le infundía «una sed de absoluto» se separó del ultraísmo por esa superficialidad, para «buscar el más allá». Para explicar una cierta supervivencia de creacionismo, explica Larrea que en el fondo busca ese afán absoluto y creador: «incluso en el plano del lenguaje me he pasado mucho tiempo, días y días, delante de una página en blanco, buscando una palabra y otra, y otra, hasta dar con la que me satisfacía. ¡Eso era el creacionismo» (Pueblo literario, 4 enero del 78). Entrevista con Fernando Sánchez Dragó). Como se ve, hay en todo el Grupo un cierto «creacionismo», aunque Larrea lo restringe demasiado. Por entonces, Larrea estaba voluntariamente marginado del Grupo: «En la poesía buscaba yo no sólo mi salvación personal, sino también la salvación del mundo. Eso me obligó a dejar la lírica para cultivar la épica, pero una épica en acción». Y como muchos incluyen a Larrea en el Grupo y otros lo excluyen, él cree que eso depende de lo que entendamos por el Grupo del 27. «Cronológicamente, sí, claro, no hay duda de que pertenezco a ella. Espiritualmente, sólo hasta cierto punto. Escribí un poema para el Centenario de Góngora a instancias de Gerardo Diego».

El año 1927 va Larrea a París, conoce a César Vallejo, y traba con él una amistad profunda que le influye mucho. «Vallejo, dice Larrea, era el poeta

absoluto. Así lo he llamado alguna vez. Pesaba sobre él un destino tremendo y totalmente poético. Un destino que el propio Vallejo ignoraba. Murió, de hecho, como poeta absoluto. Murió de poesía, aunque él dijera entonces que moría de España. Su última frase —o una de las últimas— fue: «me voy a España». Vallejo estaba hondamente preocupado por España. Veía en ella a la madre, algo así como ese arquetipo del subconsciente que Jung ha llamado *ánima*, o sea: el eterno femenino. Vallejo, al final de su último poema, se refiere a España como a una dimensión cósmica». Y como Neruda trató mal a Vallejo, calificándolo de «trotskysta», Larrea entiende que Neruda era muy superficial y no entendía una palabra de marxismo, y ve así la poesía americana social: «Rubén Darío es el entusiasmo, la fe, el ir más allá, la luz, el optimismo. O sea, lo contrario de las residencias nerudianas. A Neruda le oí yo decir en cierta ocasión que la poesía no le interesaba, que quería dedicarse exclusivamente a la política y a su colección de conchas. Eso me impresionó. En la poesía de Neruda abunda el verbalismo sin contenido, inorgánico. Mientras Neruda buscaba el aplauso de la multitud, Rubén trataba de abrir puerta para que se escapase todo el que pudiera. Luego, de repente, Neruda descubrió América y compuso una letanía de rezos, que se llama «Alturas de Machu Pichu». Pero sigue siendo «un poeta cuantitativo, elocuente a veces, qué duda cabe, pero nada más».

Desde el año 1926, Larrea cultiva en París el surrealismo y es amigo de Aragón, Eduard, Perey, Desnos, Tzara, todos menos Bretón: «Encontré en el surrealismo algo parecido a lo que buscaba en el ultraísmo: la persecución de un más allá... Me proporcionó elementos para ir adelante. Incluso llegué a escribir, aunque no a publicar, alguna página enteramente automática, dejando que la imaginación caminara por sí sola, sin influencia del cerebro ni de la mano. Eso es lo que Bretón aconsejaba, ¿no?, aunque él nunca llegase a hacerlo. Pero nunca me asocié al movimiento surrealista, ni comulgué con él, ni publiqué en sus revistas. Tanto a Vallejo como a mí, el modo surrealista de enfocar las cosas nos parecía superficial. «Se quedaban en la cáscara».

Pero ese mismo año de 1926 Larrea deja el castellano y comienza a escribir en francés y él mismo explica sus motivos: «El ejemplo de Huidobro, que también escribía en francés, me sugirió la idea. El francés me permitía expresar determinados matices o perfumes, que en castellano se me escapaban. Además, y sobre todo, yo quería separarme de la matriz, del ambiente literario español y del lenguaje usual en España. Intentaba, como siempre, desorbitarme. Toda mi vida ha sido eso: la tentativa de colocarme fuera de órbita».

La cuarta fecha es 1930. Larrea pasa a América y se dedica a la arqueología. «Me fui a América, en busca del sitio más lejano que pudiera encontrar. Seguí así mi camino de total desprendimiento: desprendimiento de España y

de lo español, después de Francia y de lo europeo... Buscaba, como los peregrinos jacobeos, el Ultraya, el otro mundo, el más allá... Así que terminé en la punta de Chapultepec, buscando el infinito». Hubiera deseado unirse a los Quechuas y volver a comenzar la civilización, pero al no entenderse con los indígenas, lo dejó. De todos modos, «América» parece ya el «surrealismo», el trasfondo originario que buscaban los surrealistas. Y finalmente regresa a Europa. Veía venir la Guerra Civil del 36 como algo inevitable, como una lucha entre el bien y el mal. Convencido de que era necesario tomar partido, se puso de parte del «pueblo», dice él. Se hace amigo de Picasso, se encarga de publicar el álbum de los aguafuertes «Sueño y Mentira de Franco», y asiste a la pintura del *Guernica*. Al final de la contienda, Larrea va a Méjico y funda o cofunda las dos revistas *España Peregrina* y *Cuadernos Americanos*. A la pregunta de Rubén «adónde vamos y de dónde venimos», responde Larrea que no somos «algo», sino «para algo», una función espiritual, «espíritus encaminados hacia un fin».

Desde 1949, Larrea se dedica a la investigación hasta que en 1956 acepta una cátedra en la Universidad de Córdoba (Argentina) y funda el Instituto del Nuevo Mundo y el Aula César Vallejo.

El año 1977 Larrea vuelve a España, pero no sabe si se quedará. Publica en Barral, en dos volúmenes, la edición crítica de César Vallejo, que para él es una figura simbólica: «representa la conjunción de lo español y lo amerindio. Es un testigo excepcional de la gran aventura americana... una intervención del espíritu y una expresión del advenimiento de la «espiritumanidad». El italiano Vittorio Bodini publicó una Antología de los poetas surrealistas españoles (Turín 1953) y a continuación (Turín 1969), publicó la *Versión Celeste*, bilingüe, de Larrea con todos sus poemas. Y cabe siempre la pregunta: ¿Hasta qué punto es Larrea representante del Grupo?

#### 24. *Luis Cernuda*

Se presenta como un «poeta de la desilusión» (J.L. Cano, *Ibid.*, p. 313). Sin embargo, lo que más interesa es saber si se trata de una anécdota o de un rasgo general del Grupo. Yo me inclino a pensar en esto último. Es verdad que el Cernuda de la *Antología* de Gerardo Diego aparece como un «desengañado» de la realidad de la vida, y en la Revista de Octubre aparece como un revolucionario. Pero detrás de eso está, como siempre, el burgués que se escandaliza del mal, porque no lo mamó, porque el mal es para él «adventicio». Y esto significa que si los otros miembros del Grupo no han llegado a tanto, eso puede deberse a diferentes factores, incluso de lógica, o de circunstancias, o de carácter. Es curiosa la «reminiscencia de Andalucía» de estos poetas, que asocian su bella Andalucía a la Grecia clásica, pues esa conexión parece reve-

larnos de pronto el clasicismo helenista de estos poetas, a excepción de los castellanos que siguen siendo castellanos, de rancio veduño, de estepa, de secano. El «Paraíso andaluz» es de mal agüero para los castellanos, esteparios. Sobre todo cuando cantan los hijos de los ingenieros y no los emigrantes de la provincia de Jaén. Es la tierra de Tarsis, a la que pretenden llegar los profetas fugitivos. No es tan extraño que Cernuda busque por todas partes su felicidad, su Andalucía, como aquellos que buscan en todas las mujeres a su madrecita querida del alma. Se llevan buenos chascos. Y por eso escribe Cernuda su «Divagación sobre Andalucía romántica», que es como un programa, como una asignatura difícil.

No importa que Cernuda sueñe mucho la soledad y las soledades de Andalucía, ya que para ser feliz sólo necesita el paisaje, al parecer; ya que el paisaje le ofrece todo lo que pudiera soñar, ninfas y sátiros, caballos galopantes y estatuas de pórfito y alabastro, todo ello envuelto en la luz del sur como en papel de celofán, la «luz tibia como un sueño», de *Ocnos*. El poeta que vive en Londres, como el que vive en Nueva York, comprueba diferencias profundas, oposiciones y contrastes que invitan a soñar y a dejarse arrullar en tibios sueños. ¡Qué poético es eso! Y de pronto estalla el escándalo y el poeta grita: se ha cansado de dormir. Claro está, cuando se visita Andalucía, se comprende que los andaluces sean como son, y que estén tan orgullosos de su Paraíso. También un castellano, como Salinas, puede dejarse adormecer por los resplandores del poniente morado y del aire tibio. Pero para un castellano surge siempre el recelo de que eso sea una simple «tentación», como toda agua tibia. ¿No es mejor lanzarse al río frío, y patalear para entrar en calor?

Cernuda traduce a Hölderlin (en colaboración con Has Gebser) y eso nos explica su devoción helenista auténtica, aunque tan cercana de Andalucía. Y aunque la realidad sea tan diferente en Grecia y en España, Cernuda trata de confundirlas. Pero el problema se profundiza, si consideramos a Cernuda como miembro del Grupo. Es que su paganía, su forma de ver la Grecia antigua y verla aquí mismo delante de sus ojos, en los cuerpos, en las almas y en las nubes, ¿no es un «modo de ser», uno de los rasgos fundamentales del Grupo? Eso creo yo: es un rasgo del Grupo, como casi todos los que percibimos a algunos de sus miembros. J.L. Cano estima que «la recóndita atmósfera andaluza imprime un sello especial a la actitud del hombre, a su voz y a sus obras» (Ibid., p. 329). Y entonces Andalucía es un modo de ser, no una atmósfera. Probablemente hay alguna razón por la que Andalucía produce tantos poetas y pintores. Salinas insiste en que la «primera realidad» es el ambiente, y Dámaso Alonso lo repite también (*Ensayos sobre poesía española*, Revista de Occidente, p. 263) y el asunto no ofrece duda, en general. Pero en el caso de «Andalucía» quizá es algo más motivación y condicionamiento. El andalucismo parece, pues, un rasgo del Grupo del 27.

¿Por qué busca Cernuda un paraíso? Porque no lo tiene, a pesar de Andalucía. Así ese contraste que incita a la búsqueda es lo importante, lo significativo. J.L. Cano recuerda que las actitudes extremistas políticas de Cernuda no le resolvían nada «una vez agotada su circunstancial justificación» y por eso recurre a la poesía (Ibid., p. 313). Ni siquiera el «amor» proporciona su paraíso. ¿Será posible volver a «Grecia», a «Andalucía», al «Paraíso», y comenzar a recrear el mundo? Eso es precisamente lo que se preguntan todos los miembros del Grupo: la felicidad absoluta, el último bien y el último fin. Aunque cada miembro del Grupo lo busque en determinadas direcciones o situaciones, el afán es el mismo: *De finibus bonorum et malorum*. También Camus, cuando era joven y estaba sano, soñaba un paraíso situado en el archipiélago griego, pero cuando enfermó se hizo existencialista. ¡Qué remedio! ¡De un simple airecillo que muerda los pulmones dependen tantos ideales y tantos poemas! Y una vez situado en el exilio de Londres, el poeta se ve ya condicionado y amarrado a su libertad, viviendo de la renta, de la nostalgia, de la memoria, del tiempo pasado, como un ancianito. Pocas veces podría hablarse con mayor propiedad de un «soñador», en el doble sentido del placer y del dolor, propios del ensueño moroso. Porque el alimento soñado no es alimento y el amor soñado no es amor.

Por lo mismo, el parentesco cultural de Cernuda con Keats y Hölderlin es, como hemos dicho, antitético y diferencial, aunque el tema y una tendencia general reúna a todos los paganos del mundo, en un afán de «despersonalización» y eliminación de la libertad. La mitología y la tragedia colaboran genialmente en esa tendencia pagana de la fatalidad y del naturalismo absoluto. Pero para los cristianos, todo eso no pasa de ser una tentación, que a veces es un maravilloso estímulo creador, que se hace fecundo por reacción, como un antagonista.

Lo que más pudiera sorprender al lector es que Cernuda alabe en el humilde pueblo mejicano esa fe cristiana, que quizá él rechazaba. Y todo como oposición al puritanismo norteamericano o anglosajón. Quizá eso mismo acontece en Alberti y Lorca en el fondo del folklore andaluz. Es claro que para estimar la fe se necesita algo más que folklore, pero no es extraño que se estime la fe como folklore para quien no pretende ir más lejos y se contenta con el folklore en cualquiera parte, como corresponde a la mentalidad burguesa, que se escandaliza del mal, pero viviendo bien y disfrutando de una cultura privilegiada, bien pagada, a costa de algunos esclavos. Ni siquiera deberemos ya extrañarnos del «Folklore de Luzbel», o del folklore del infierno o de cualquiera otro folklore andaluz, vasco o catalán. Por desgracia, la vida es algo más que folklore.

## 25. *Vicente Aleixandre*

Salinas y Dámaso Alonso, cuando apareció *La Destrucción o el amor*, coincidían en calificar de «romántica» la poesía de Aleixandre. Hemos de tener en cuenta sin embargo, que el término «romántico» es vago y puede referirse a posturas concretas o sólo a vagas tendencias. Y quizá eso mismo pueda decirse del calificativo «panteísta», cuando se habla de poetas y vaguedades sin una ideología definida, sin una doctrina filosófica. Así vemos que Aleixandre es comparado a Shelley y Hölderlin, mientras se atribuyen maneras clásicas y racionalistas: «gusta de encerrar el frenesí interior de sus poemas en una forma de belleza clásica y remansada. Pero no por ello es menos romántica su poesía». Es, pues, clásica y romántica, panteísta y personalista al mismo tiempo. Porque la libertad lírica del romanticismo es incompatible con un panteísmo clásico, y por el contrario, pone de relieve el drama humano, un existencialismo dolorido. Y eso mismo diríamos de la subjetividad del poeta, incompatible con el estoicismo clásico y con el objetivismo físico de un mundo fatal y regido por meras causas físicas y biológicas, sin espíritu alguno. Y en definitiva, ese mundo «amoroso» regido por meras «causas biológicas» dejaría de ser amor; habría que llamarlo simplemente libido freudiana, y Aleixandre sería un pobre hombre que emplea mal las palabras castellanas, un poeta descriptivo que, a lo sumo, podría compararse con el *De Natura*. Y ¿qué tiene eso que ver con la pasión doliente y angustiada de Aleixandre, todo libertad, todo subjetivismo, aunque fundado en una realidad, según el modelo de *El Contemplado*, llevado todavía más lejos y con mayor apasionamiento? Nos preguntamos, pues, si realmente el amor en Aleixandre es «simplemente» el desesperado clamor de fuerzas telúricas desencadenadas» (J.L. Cano, *Ibid.*, p. 266).

Parece claro que ese «amor» de Aleixandre, por su extensión y profundidad, es algo semejante a la libido freudiana. Sin embargo, como tiene en la historia antecedentes demasiado importantes, por ejemplo en Platón y san Agustín, hay que ser circunspectos para pronunciar juicios de valor. En la fórmula evocada en el título de su libro *La destrucción o el amor*, se identifican el amor y la destrucción. Pero, ¿en qué sentido? ¿Quiere decir Aleixandre que el amante se destruye a sí mismo para nacer en el amado o en la amada? Pero volveríamos a preguntar: ¿qué significa «destrucción», ya que suponemos que el amante no se suicida al amar, sino que sigue viviendo y acrecentando más bien su propia vida, reviviendo, más viviendo. Y si todo el proceso del amor o de los amores lleva a un final que es la fusión última del poeta con la tierra, volvemos a repetir la pregunta. El amor se presenta, pues, como el *Pondus* de san Agustín: es la gravitación universal, la ley del mundo o ley natural, que

puede ser también la ley divina, la voluntad de Dios. En este sentido el poeta puede identificarse con el mismo Amor, como portador del mismo o función del mismo, repitiendo con san Agustín: «mi amor es mi gravitación: él me lleva adondequiera que voy». Y el único problema consistiría en preguntar con el santo: «¿Cómo amo libremente si soy arrastrado? *Trahit sua quemque voluptas*. Podríamos entender así la fórmula de Aleixandre: «soy el destino».

El mismo Dámaso Alonso creyó hallar una última relación entre el amor de Aleixandre y el de nuestros místicos españoles, y esto nos acercaría a los platónicos, en cuanto que se atienen al «muero porque no muero», que es resonancia de san Pablo: *mihi vivere Christus est et mori lucrum*: mi vivir es Cristo, y la muerte es una ganancia. Pero si Aleixandre no puede ser interpretado en ese sentido teológico, ¿cómo habremos de entender su *amor-muerte*? J.L. Cano entiende que deberemos interpretarlo como un amor-fuego, una llama que va quemando al enamorado poco a poco hasta aniquilarlo y consumirlo por la fuerza misma del amor, y cita para ello el antecedente del Arcipreste de Hita. Si esto fuese así, los antecedentes estarían en los místicos musulmanes, mezcla de religión revelada y positiva y también de budismo indio, tal como se expresa en los ejemplos propuestos por Aben Arabi. Y las Obras de Asín Palacios, especialmente *El Islam cristianizado*, que todos hemos leído a raíz de su aparición con una delectación general, podría explicarnos los antecedentes de Aleixandre, tomados de Freud, de Aben Arabi, de la experiencia personal y de la cultura extraordinaria del poeta santanderino. Y entre esos antecedentes habría que anotar también la lucha por la existencia, la selección sexual, la guerra de los sexos, y toda esa literatura creada en torno a ese tema, ya que el amor de Aleixandre no es sólo «morir», sino también «matar»: «ven, que quiero matar, o amar, o morir, a darte todo».

En su libro *Sombra del Paraíso*, Aleixandre evoca sus recuerdos juveniles, su paraíso perdido. Puede reconstruir, crear su propia realidad idealizada, según el método del Grupo, partiendo de recuerdos reales, pero al mismo tiempo evoca «tiempos pasados» con una consciencia clara del pasado, ya que tales recuerdos se van como celajes delante del huracán del tiempo. El pasado ha muerto, sigue muriendo y su dulce evocación va teñida de melancolía. Salinas quería retener en los ojos la belleza de *El Contemplado*, estimando que de los ojos no huyen ya los pájaros. Aleixandre piensa que también los pájaros huyen de los ojos y de los recuerdos y que finalmente todo se dispersa en la neblina dorada del crepúsculo. Y ¿qué nos queda? Me parece muy poco atribuir a Aleixandre esa pobre consolación de lo ilusorio, como diciendo: «todo es vanidad, pero no importa: el amor nos embriaga mientras vivimos con su dulce mentira». No es claro que el amor sea sólo mentira, ilusión, una anestesia, una droga, que nos oculta la guadaña suspendida sobre nuestra cabeza. Y

también me parece poco pensar que, aunque todo sea mentira y vanidad, el mundo sigue girando estúpidamente, según aquel verso: «¡Pero no importa! Gire el mundo y dame / dame tu amor y muera yo en la ciencia / fútil, mientras besándote rodamos / por el espacio y una estrella se alza». Esa triste consolación sería un insulto a la ciencia, a la sensatez y todo eso se alcanza mejor con cuatro vasos de vino. Y no se ve que todo se reduzca a una competencia entre la poesía y el alcohol. Por lo tanto es mucho mejor dejar abierta la puerta a una trascendencia, tal como lo hace Aleixandre en el poema *Padre mío*. Quizá es sólo *rubor religioso* el no descubrir las intimidades religiosas del pensamiento. El pudor religioso no es raro en los poetas de la generación de Aleixandre, que es la nuestra: los jóvenes son ya más impudentes, religiosamente petulantes, entran más fácil y desembarazadamente en las intimidades de Dios. Como decía un «joven» hay que hablar con Dios «en mangas de camisa». Eso es lo que repugna quizá a Vicente Aleixandre: Dios es trascendente.

El interrogante «¿sueño o realidad?» es inadecuado, ya que es las dos cosas. Es realidad en dos sentidos: en cuanto que el poeta vivió un día su amor de juventud, y en cuanto todo sueño es una realidad soñada. Pero es sueño, en cuanto que es idealización, estilo, tratamiento y procedimiento o método descriptivo y lírico al mismo tiempo. En una palabra, es fidelidad al método del Grupo (Cfr. Carta a Dámaso Alonso, en el número homenaje que le dedicó la revista «Cárcel» (nn. 5 y 6): esos poemas son visiones de aquel paraíso, al que yo llamo Juventud, pero que trasciende de una juventud personal para ser como la juventud del mundo... «el mundo para el que nací y en el que no me hallo» (Carta). Es decir, un *topos noetós*.

Algunos críticos han puesto de relieve el contraste entre dos libros: *La Destrucción y el amor* y *Sombra del Paraíso*, entre la furia ciega de los elementos naturales y físicos y el ensueño o ensoñación, para colocar otro libro: *Mundo a solas*, que fue escrito entre ambos, aunque publicado en 1950 (escrito en 1934-1936). Y, en efecto, ese libro parece por un lado continuación de la *Destrucción* y por otro antecedente de la *Sombra*. Pero el elemento más sugeridor es la tristeza de un mundo sin amor, de un mundo del que está ausente el hombre, un «mundo solitario» o a solas. Pero pronto reaccionamos pensando en el procedimiento recomendado por Salinas. En efecto, una vez destruido el «realismo» y en busca de un surrealismo, tenemos que colocarnos en el principio de la humanidad, cuando el hombre comenzaba a poner nombre a las cosas, a crear el mundo humano o cosmos. En ese mundo paradisiaco, idealizado, creado por cada artista, se sitúa bien *Sombra del Paraíso* como paraíso originario. Pero ese paraíso es en realidad un paraíso perdido, un fracaso de paraíso, una *Sombra de Paraíso*. Pero entonces el mundo a solas, significa esta situación de paraíso perdido, esta sombra de paraíso que nos ha quedado

entre las manos, este realismo que deberíamos destruir para dejar paso al surrealismo que pretendemos, o como dice el mismo Aleixandre en su nota inicial, una tierra sin hombres, una tierra en que los hombres son «cosas», se han despersonalizado, han perdido la luz y caminan como ciegos dando tumbos de acá para allá. «Existe sólo, dice Aleixandre, la sombra o residuo del hombre apagado. Fantasma de hombre, tela triste, residuo con nombre de humano. El mundo terrible, el mundo a solas, no lleva en su seno al hombre cabal, sino a lo que pudo ser y no fue, resto de lo que de la ultrajada vida ha quedado». En suma, esto es una simple orquestación de surrealismo, común a todo el Grupo (Cfr. Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Col. Ínsula, Madrid 1949).

En un libro posterior, *Nacimiento último*, comenzado ya en 1941 (Colección Ínsula, Madrid 1953). Es como un momento de transición entre *Sombra del Paraíso e Historia del corazón*. La transición se realiza hacia una mayor sencillez o facilidad, que significa mayor inspiración y menor técnica, más profundidad y menos adornos, parto fácil y menos laborioso. No vemos, sin embargo, cómo este libro pueda ser la conclusión de la obra de Aleixandre en cuanto Amor-Muerte, es decir, en cuanto el amante queda ya muerto y enterrado, convertido en pavesa, en estiércol para una nueva generación de plantas, aunque esas plantas sean aromáticas e higiénicas y aun alimenticias, pues eso sería demasiado triste y ya no valdría la pena de mentar a la poesía que sería una mera tontería. Para decir «muerto el perro, se acabó la rabia», lo mejor es decirlo así; es lo más poético imaginable, y ningún poeta lo ha dicho mejor. En todo caso, cabría decir que el poeta se refiere al «cuerpo», al que ha cantado tanto, y que todavía ese «muerto vive como tierra absoluta». ¿Es que esa frase significa algo o no significa nada, y el poeta no sabe lo que dice o nada tiene que decir? Algo tiene que significar y, por lo mismo, «dura la rabia», aunque se muera el perro.

De todos modos, la unidad interna de cada libro parece significar que cada uno de ellos está escrito bajo un cuerpo doctrinal importante, y por lo mismo, que son la expresión poética de algún pensamiento filosófico profundo, intenso y especialmente significativo, que ha impresionado al poeta aunque él no sea filósofo. Cabe entonces el buscar profundidad en estos poemas, aunque el poeta trate de despistarnos, de desorientarnos para que nunca conozcamos sus fuentes.

El último libro es *Historia del corazón*, publicado en 1953. El poeta acentúa el concepto de «comunicación», quiere entablar diálogo con la gente, con el pueblo, se hace «dirigente» y abandona su oficio de «selecto». Suya es la fórmula: «poesía es comunicación». Y también aquí parece descubrirse una doctrina filosófica profunda, que se expresaba en Heidegger y en otros mu-

chos autores, y que hace años corría ya como lenguaje común: hay una zona profunda del alma humana en la que todos coincidimos: el poeta es el que logra alcanzar esa zona y hablar el lenguaje esencial, el lenguaje de todos, un lenguaje anterior a toda ideología científica, filosófica o teológica. Esto es lo que expresa el mismo Aleixandre a su modo: «Hay poetas que se dirigen a lo permanente del hombre. No a lo que refinadamente diferencia, sino a lo que esencialmente une. Estos poetas son poetas radicales y hablan a lo primario, a lo elemental humano. No pueden sentirse —y entre ellos me cuento— poetas de minorías». Dicho con mayor simplicidad aun, no hay poetas de minorías, sino «poetas de oficio», oficinistas de la poesía; porque el auténtico poeta es siempre «poeta de mayorías» o mejor aun, «poeta universal», poeta de totalidades. Y muchos críticos han citado a Unamuno y a Antonio Machado para advertir que la pretensión inicial del Grupo acerca de la asepsia poética era un angelismo encantador e inocente, o en todo caso, algo que el psicoanálisis llama «introversión», con sus leyes características.

Y no se diga que se trata de «historia», es decir, de circunstancias, situaciones, coyunturas, etc., como si eso fuese un desdoro para el poeta. Por el contrario, si falta el contenido vivencial, experimental y personal, tendremos, como diría san Pablo, «el cencerro que repica»: *Cimbalum tiniens, aes sonans*, bronce de resonancia.

## 26. Dámaso Alonso

Algunos críticos lamentan que Dámaso Alonso no se fuera al exilio cobardemente, como ellos, a lamentar las injusticias en un vivir liberal; que no les sacase las castañas del fuego, matando a los dictadores; que no llorase como una mujer; y ya se creen generosos, cuando «le perdonan». De eso se hablará algún día con claridad y honradez. Pero de todo el Grupo, este hombre es quizá el que llama más poderosamente la atención. Se le acusa de su silencio poético durante veinte años; y se le acusa porque después de veinte años de silencio apareció el libro *Hijos de la Ira*, que era poesía y no política, como se le pedía. Le pedían política y no poesía, los que habían alquilado la pluma, los hijos de los ingenieros y profesores, los universitarios colocados. *Hijos de la Ira* cayó como una bomba, y se trató de despoetizarla. Pero ha resistido bien las intenciones y ha salido airosa de la prueba, ya que no se escribió en defensa propia, ni por desquites o resentimiento. Por otra parte, es doblemente interesante porque ha aguantado la marea de la fe, la lucha de la conciencia, la honradez religiosa, sin esteticismos, trampas y máscaras preciosistas de orfebrería. El ser humano aparece en su misterio, en aquella grandeza y en aquella miseria existencialistas de que hablara Pascal: «en todo el libro está manifestándose constantemente ese sentido de la existencia humana como amargo y

dramático viaje, acosado de asechanzas, de desfallecimientos, en cándida e indefensa barquilla a la que el sol y el viento baten sin descanso» (J.L. Cano, p. 246).

Como es obvio, este sentido de la existencia humana «trascendente» nos lleva a la trascendencia desnuda, que llamamos religión: «he aquí la verdadera poesía religiosa, la poesía religiosa en su más puro y original sentido, en su sentido más dramático y agónico: el hombre clamando a su Dios, invocando desgarradamente su ayuda, el suave cielo de su mano balsámica, no versificando en burilados y plácidos versos sus milagros o sus bellezas. Poesía religiosa, a lo Unamuno, no tranquila ni risueña, sino angustiada, desesperada, clamante. En la que el acento, a veces imprecatorio no traduce una menor necesidad de aquel celeste bálsamo, de aquella gloria suave de Dios» (Ibid.).

Es también claro que ambos sentimientos, el de la miseria humana y el de la grandeza y misericordia divina se reclaman recíprocamente. Por eso, el poeta halla un auténtico camino religioso, una «existencia», es decir, una *sistencia extra causas*, una liberación del mundo físico, del mundo dialéctico y estúpido para entrar en un camino de libertad terrible y responsable, en la angustia existencialista propia del judaísmo y del cristianismo, que miran al mal de frente sin ruborizarse, que no lo niegan, que no le anestesian al hombre, que no le prometen paraísos comunistas, ni sueños amorosos de embriaguez animal, sino que lo dejan al aire libre, a la tempestad, a la incertidumbre, a la tribulación, muerte, pecado, tiranía, a la «derelicción», al ser arrojado al mundo y perdido en él, o como diría san Agustín, al hombre «arrojado al mundo a tontas y a locas», *temere passimque*. Y por eso Dámaso Alonso es la cima de todo el Grupo del 27, el que lleva la bandera hasta el fin, hasta la punta del acantilado.

También aquí, Max Aub se abandona. Dámaso Alonso pide justicia como Hernández y León Felipe, dice Max Aub. Panteísta y blasfemo, «hijo de la ira» en su buena época. En la España de Franco escribe su poema a la Virgen María pero Max Aub recoge la confesión de que se trata de la tierra y no de la Virgen María, aunque se recurre a ese subterfugio por cobardía y por apego a la propia comodidad. Canta a la muerte de Lorca, pero convive con los asesinos. Piensa Max Aub que el Dios de Dámaso es «el viento que mueve y pasa y no mira», al que se refiere el mismo poeta. Al final, Max Aub se disculpa diciendo que es injusto con Dámaso porque le quiere, y le duele que no se decida a cantar toda la verdad, es decir, la verdad de Max Aub, ya que éste cree que Dámaso en el fondo piensa como él.

### *Leopoldo Panero*

Max Aub le califica de «réplica infortunada», y se refiere al *Canto general* de Neruda, como si fuese un simple imitador. Pero así aparecen las cosas

claras. Max Aub confiesa: «Pero no voy a discutir, sino a hablar de poesías». Pues bien, en lugar de hablar de poesía, se dedica tan sólo a discutir, eso es lo malo. Y lo peor de todo es que así ocurre siempre. En España no hay neutrales, ni paz para nadie: «si no eres como yo, eres mi enemigo y te mato y se acabó; no tengo más que explicar». Esto es lo más triste. ¿Y hasta qué punto esta atmósfera ha envuelto al Grupo del 27?

### *Dionisio Ridruejo*

La evolución de este hombre exaspera de un modo particular a la facción de Max Aub. El hecho de que los años hayan desmoralizado al país, o de que lo bueno se haga malo, o de que un hombre denuncie el mal y trate de corregirlo allí donde lo descubre, o allí donde llega a la evidencia, no es aceptable para estos desterrados, que a toda costa quieren «triunfar» y ganar la guerra civil, como si no la hubieran perdido por sus culpas, por esos mismos vicios que ahora denuncia Ridruejo, y aun por otros posteriores, por esa última «leyenda negra» de mujeres que lloran lo que no supieron defender como hombres. Por eso le achacan el hecho de haber «descubierto el mal». «¿Dormía? Tonto no es. Cuando mire hacia atrás, su vida, sus escritos, ¿qué pensará?». No pueden imaginar que, a lo mejor, Ridruejo da por buenos su vida y sus escritos anteriores, o que haya sido más honrado que todos ellos y por eso denuncia, lo que no son capaces de hacer ellos, aunque no les faltan cosas que denunciar. Porque lo curioso es que estos hombres son los que realmente están derribando el régimen, no aquellos cantores de Ultramar que lo pasan bastante bien, con sus aureolas de mártires.

Pero tenemos que preguntarnos si Dámaso Alonso, este poeta radical, es realmente un representante del Grupo precisamente en el aspecto religioso, en el que el Grupo en general se mostraba receloso y tímido en demasía, por exceso de cautelas y de rubor. Dámaso Alonso tiene suficiente autoridad para hablar en nombre propio y de su Grupo, ya que lo conoce a la perfección hasta en sus últimos repliegues y es crítico al mismo tiempo que poeta como Pedro Salinas. Y así nos habla de dos vertientes de la poesía española contemporánea: la arraigada y la desarraigada. La denominación es discutible, ya que opone un «cosmos» a un «caos» y parece afirmar que el poeta arraigado, al ver el mundo como un cosmos griego, no es cristiano, mientras que el poeta desarraigado es el auténtico cristiano, el que ve el mundo dramáticamente, y no necesita una tragedia para explicar el mal. Pero Dámaso Alonso no pretende llegar a tanto y se contenta con una visión más superficial o popular. Y en ese sentido, él mismo nos dice: «Para otros (poetas) el mundo nos es un caos y una angustia y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. Sí, otros estamos muy lejos de toda armonía y toda serenidad. Hemos vuelto los

ojos en torno y nos hemos sentido como una monstruosa, una indescifrable apariencia, rodeada, sitiada por otras apariencias, tan incomprensibles, tan feroces, quizá tan desgraciadas como nosotros mismos, y hemos gemido largamente en la noche. Y no hemos sabido hacia dónde vocear». ¿Quién es ese «nosotros», que los del Grupo repiten consuetudinariamente, unas veces como una jactancia y otras veces como una sentencia a la que se ven condenados? Quizá Dámaso no se refiera estrictamente al Grupo, ya que andan por ahí otros poetas familiares, pero desde luego los del Grupo parecen comprendidos en este «nosotros», y por lo mismo Dámaso asume la voz representativa y habla en nombre de los demás, aunque quizá los otros no hayan tenido tanta audacia o tanta preparación coyuntural.

Entendemos, pues, que cuando Dámaso dice que «toda poesía es religiosa», sabe lo que dice y lleva una intención meridiana. En efecto, toda poesía es religiosa, si es realmente poesía; y por eso Alberti, Lorca y Cernuda escriben poesía religiosa a su manera. Quería decir Dámaso que todo poeta busca a Dios en el fondo (Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid 1950, p. 333). Por lo mismo, es inútil pensar que Dámaso necesita a Dios para defenderse del caos (J.L. Cano, p. 250), puesto que Dios no defiende del caos, y además, es el caos el que reclama a Dios, es el caos el que despierta y zarandea al poeta para que vocee a Dios, aunque no sepa «hacia dónde vocear». Porque en cuanto a la postura personal del poeta, Dámaso confiesa: «Y aquí, Señor, te traigo mis canciones / Es lo que he hecho, lo único que he hecho / Y no hubo ni una sola / en que el arco y al mismo tiempo el hito / no fuerés Tú» (*Los hijos de la Ira, Las alas*, poema final).

No debemos pensar que *Oscura Noticia* era un proyecto, *Los hijos de la Ira* una simple búsqueda de lo que se ignoraba y *Hombre y Dios* un encuentro o presencia, como si se tratase de una peregrinación o de unas Confesiones de san Agustín. Lejos de eso; en los tres libros hay las mismas certidumbres, las mismas angustias, las mismas dudas, los mismos gritos y los mismos desplantes humanos; y están escritos con la misma gracia de Dios. Precisamente Dámaso da sentido auténtico a los otros poetas cuando ellos son reticentes o se ruborizan de confesar a Dios. Así, por ejemplo, cuando Dámaso toca los temas del amor, o los de los detalles cotidianos, o los de la lucha social, y de pronto mienta a Dios como sentido final o recurso final, aparece lo que sus compañeros no se atrevían a decir, y lo dice por ellos.

Por lo dicho, Dios nos libre de los extremistas, de los dialécticos y de los integristas, que hablen de «ortodoxia». Refiriéndose al soneto *Hombre y Dios*, nos dirán que el Dios de Dámaso es una idea humana, no una realidad trascendente. Y se sentirán seguros en su «razón», al ver que el poeta recuerda sus años infantiles y la idea que en su infancia se forjaba de «Dios». Como si

el integrista y el marxista no se forjaran una «idea de Dios», o tuvieran una «idea exacta de Dios». ¡No, todas las ideas y palabras humanas son indignas de Dios, y los hombres no tenemos otras ideas o palabras que las humanas. Y precisamente ese modo de presentar a Dios nos hace pensar que eso que en Vicente Aleixandre se llama a veces «panteísmo» no es tal panteísmo, sino el soplo creacional, la evolución creadora, la norma poética del Creador. Porque a quién se le ocurriría entablar un diálogo con la «idea de ratón» o con la «idea de hombre» o con la «idea de mar». No. Estos hombres hablan de «realidad», ya como causa ya como motivo, ya como causa instrumental, pero de una «realidad externa y trascendente». No hablan de «ideas», aunque su método implique una «idealización» o recomposición ideal. Sería inconcebible que un grupo de españoles hablase como un grupo de suecos. ¿O qué sentido tendría la «creación delegada», de que habla Dámaso, o ese Dios que hizo a Dámaso «libre»?

Y precisamente la insistencia en el tema de la libertad (hombre y Dios) nos hace ver sin celajes el pensamiento de Dámaso, que se siente libre, cristiano, totalmente ajeno a un cosmos griego. Y por eso dice J.L. Cano con razón: «Me parece un síntoma más —pero de los más significativos y relevantes— de que a la poesía preocupada sólo por la belleza de la forma y el halago de la música, con indiferencia por el fondo, está ya sustituyendo en nuestra escena poética una poesía de pensamiento, de preocupación —social, religiosa, humana— que da más importancia al fondo que a la forma, aunque sin despreciar ésta: que busca en suma conmover al hombre, tocar su corazón, más que halagar su oído. Yo creo que debemos dar la bienvenida a esa nueva poesía, aunque nos temamos, —hay sobrados motivos— los estragos de los acólitos y seguidores que siempre pululan» (Ibid., p. 253).

La voz representativa de Dámaso se aclara también en sus críticas literarias, pues están cantando una «solidaridad» inconfundible (Cfr. Gaos, Vicente, Dámaso Alonso: *Antología crítica*, Escelicer, Madrid 1956). Poco importan las «bellezas formales» tanto de la creación externa como de la interna, frente al dolor, miseria o júbilo, que el poeta desecha como una tentación o un infantilismo. Sí, hay muchas y grandes bellezas en *El Contemplado*, pero ¡hay que verle cuando viene con sus tiburones a buscar a los perdidos en el naufragio! Y no es que creamos tampoco que Dámaso es el mismo caso de Unamuno: vemos una inmensa diferencia entre ambos, pues pertenecen a dos mundos muy diferentes, ¡dicho sea en honor de Dámaso! Pero también es verdad que en Unamuno, tan gesticulador y gritón, aparece a veces el llanto callado, la confesión, la angustia íntima que no deja hablar.

Tampoco deberemos contentarnos con decir que se trata sólo de la angustia «de estos tristes años de derrumbamiento, de catastrófica apocalipsis», de

que habla Dámaso. Quizá esos años nos han permitido ver mejor el drama humano. Pero siempre se trata del drama humano esencial, y no de una situación coyuntural. Es verdad que Dámaso pasó del esteticismo al drama, pero lo mismo hicieron los demás del Grupo. Y ese paso no se debe a las circunstancias, aunque éstas revelasen mejor el fondo del drama humano, como acontece con los «condenados a muerte», cuando llegan a saber que están condenados a muerte. Las ilusiones son fáciles para los niños y los tontos.

### 27. Guillén

(Manuel Mantero, *Antología*, La Poesía de J. Guillén, Plaza y Janes, Barcelona 1977). Guillén ha negado ambas exageraciones, la del «esteticismo» puro y la del «racionalismo» puro, juntando las dos cosas «poeta y profesor», inspirado y técnico. Juan Ramón Jiménez había dicho que en Guillén se advertía una «manía de influencias», aludiendo al parnasianismo y simbolismo. Mantero corrige, negando el parnasianismo y concediendo el simbolismo, pero con final de una época, ya que Guillén entierra a Mallarmé (Ibid., p. 17). En cambio, insiste Mantero en que la poesía de Guillén, a pesar de su perfección, es siempre «inacabada», incompleta, y requiere la colaboración del lector, como si fuese una obra en construcción, que va a estrenarse en cada momento. Tenemos así la voluntad del Grupo de ser «creadores», que dan nombre a las cosas primigenias o en bulto. Por lo mismo, no sólo corrige continuamente lo que lee en los demás o en sí mismo, sino que «crea», es decir, ensaya, juega, se entrega a veces a la corriente onírica, o al subconsciente, al «surrealismo» creador y positivo dejando suelto el chorro del pensamiento. Pero lo importante es que Guillén no se atiene, como James Joyce, a dejar abierto el chorro de la imaginación, sino que crea y construye pacientemente, imponiendo un orden, que tampoco es el «orden desordenado» de James Joyce, sino un orden lo más perfecto posible, hasta el punto de ser acusado de «racionalista» y «profesor». Es, pues, una lucha entre la luz y las tinieblas, en la que se oye el grito continuo: «hágase la luz». González Muela estima que «la serenidad, la claridad y la armonía», son las normas de la poesía de Jorge Guillén (*La Realidad*, p. 25).

El título «Aire nuestro», redundante, nos presenta el aire como el elemento universal, y por lo mismo como el peligro panteísta y pagano: es el espacio de los griegos la matriz de todas las cosas y por eso nos hundimos, nos hermanamos y confundimos todos y todo en ese «universo», en la totalidad, en que somos burbujas de *El Contemplado*. Esa es entonces la realidad, el abismo griego. No es ya ninguna rareza que Guillén se centre en la perfección del círculo y de la esfera, como han hecho notar sus mejores críticos (Ignacio Prat, J. Guillén en *Ínsula*, n. 324, Madrid, nov. (1973) 3-13; Gullón, Frutos y

Darmangeat). En el centro de esa cúpula, bajo el eje central, el hombre lleva sobre sus hombros la plenitud del mediodía, y es el espíritu, la razón que conoce la grandeza creada, como un dios. No llega Guillén a la metafísica de la esfera, propia de los neoplatónicos, en la que cada ente es un radio, un rayo del sol central, que viene al fin a reabsorberlo todo. Sin embargo, Guillén ha negado siempre la «divinización del hombre» y explica que cuando utiliza fórmulas ambiguas, han de entenderse siempre como «para un dios», es decir, «digno de un dios», digno de alguien que fuera tan perfecto como un dios (Cfr. Mantero, *Ibid.*, p. 29). Y entonces se ennoblece increíblemente la poesía de Guillén, al hacerse cristiana, pero con todos los arreos de la belleza clásica. Es ya una creación que es un cosmos, o un cosmos que es al mismo tiempo una creación y que permite al poeta vivir en ella como en su casa, no ya como un dios, pero sí como un «hijo de Dios». Y ya importa muy poco que al poeta no le convenga hacer profesiones de fe cristiana, y le interese en cambio hacer profesiones de poeta, pues ya todos nos entendemos y reconocemos como cristianos, al hablar en cristiano.

Yendo más al fondo, nos encanta Guillén por ser «poeta de mediaciones». Complacido en la trascendencia de Dios, busca por todas partes «ángeles y sacramentos» y los encuentra maravillosamente: agota la botánica, las trivialidades, todo lo humano posible y halla en todas partes la presencia de Dios y la influencia de la gracia. Es la «oración de todas las cosas». Nos encanta comparar la «muerte de unos zapatos rotos» con «la meditación de los zapatos» del P. Charles: «¡Se me mueren! Han vivido con fidelidad: cristianos-servidores...». Esta actitud actual del hombre, que busca mediaciones y escucha «el no sé qué que quedan balbuciendo» las cosas, cuando pasa el hombre enamorado, es una actitud tan poética como cristiana, y siempre grandiosa si se lleva con garbo, como la lleva Guillén. Y lo hermoso aquí es detenerse en los propios zapatos, cantar su muerte, porque los pobrecitos son viejos, pero no convertirlos en una corneja que nos anuncia nuestra propia muerte; así los despedimos con ternura. Como a unos fieles servidores, les damos la despedida y a lo sumo, sentimos que las despedidas son tristes, pero nos compramos unos zapatos nuevos, que merecen un nuevo poema. Dicho de otro modo, no anulamos las cosas para imponer nuestro yo, yo, yo, sino que dejamos florecer a cada cosa en su momento y aun ponemos de relieve el momento en que cada flor merece una admiración del público. Esa es la virtud propia de un jardinero, dejar a cada flor ser admirada en su momento; avisar a los transeúntes distraídos y atolondrados, que no se fijan nunca en nada. ¿No es una flor esa «copa de vino» que el poeta nos ofrece como presencia de Dios y gracia de Dios, que nos alegra y no nos embrutece? Guillén convierte, pues, lo «corriente» en «religioso», y «toda poesía es religión» (Dámaso

Alonso). Y en esta creación entra el mal, con su misterio. Pero no hay escándalo. Guillén no se escandaliza; como los burgueses y parece algo extraño. Guillén lo atribuye a su cristiana madre.

### 27.1. *El cristianismo de Jorge Guillén*

Él mismo ha creído definirse: «Nací en Valladolid, en 1893, y desde pequeño heredé las dos características de mis padres: la vitalidad de mi padre y el cristianismo de mi madre. Mi padre me dio un enorme deseo de vivir, y ella me puso en el camino del amor y la admiración. Estas huellas se perciben en mi obra» (Entrevista, *Blanco y Negro*, Jorge Guillén, diciembre 1977).

Para Guillén el Grupo lo constituyen *diez* amigos: «Todos distintos, cada uno tenía su voz propia, su forma de ser y de pensar»... «Nos unía la amistad». Y como no le gustan las confesiones religiosas directas, es preciso entreverlas en su postura «sacramental». Pero si sólo se hubiese tratado de una camaradería juvenil, de una aventura o de un «tablao de cante jondo», nunca se hubiese llegado a una empresa tan fina, perfecta y fecunda. Hay, pues, algo mucho más hondo e importante.

Por eso en la «Creación» de Guillén hay que introducir esos elementos incongruentes que son en realidad, piedras de toque para ver los quilates de una cosmovisión. Y ante todo, la presencia y virulencia de la muerte, como uno de los aspectos del mal. Es la *ley del tiempo*, el Saturno que devora a sus hijos. Guillén confiesa que su horizonte es terrestre, un simple horizonte, pero abierto a una trascendencia religiosa. Afronta, pues, el mal de la muerte en varios sentidos: a) como azar, o absurdo, o accidente privado de una causalidad razonable; b) como ley de la vida, ya que vivir es gastar existencia, es decir, morir, según nos explican los existencialistas: un cirio no muere en el último instante, sino que ha comenzado a morir cuando comenzó a arder y a gastarse. Entre ambas meditaciones la muerte, como ley de la vida y la muerte como castigo o carácter penal de la existencia hay un modo cristiano de aceptar, y Guillén lo practica incluso en la muerte de su esposa y en los poemas dedicados a su recuerdo. Porque el carácter penal de la muerte es un simple aspecto, una añadidura a la muerte como ley vital. De ese mismo modo hay un modo no cristiano de ver la muerte que es el «instinto de Thanatos», de Freud. Pero hay un modo pagano de ver la muerte que es el de Sócrates y de los platónicos para quienes la muerte es la bella y virginal Thanatos, la dulce hada que nos libera de la cárcel de la existencia y nos introduce en el espléndido Nirvana de los Campos Elíseos, en el Paraíso. Para el cristiano auténtico, la muerte es «horripilante», maldita, la última posición y fortificación del pecado y del diablo: su carácter penal es evidente para el hombre, que la sufre a más no poder y no con la docilidad de los animales, que nacen ya condenados a morir,

pero sin llevar durante la vida el peso de su sentencia. Por eso, dentro de la tristeza de la ancianidad es hermoso ver a Jorge Guillén en *Blanco y Negro* hablar de sus 84 años con la serenidad posible en un cristiano: «Ya estoy viejo y sirvo para poco, sólo para estar tranquilo y escribir algunas cosas, que es lo que me gusta». Envejecer para este poeta es una ley, pero también un deber, una obligación que se cumple como la observancia, «la ley tan dura de mi edad». En suma la muerte es el tiempo.

Cabe entonces que un cristiano hable del «azar en diferentes sentidos», como lo hace Guillén. El azar es un absurdo, cuando es considerado como un «accidente», cuya causalidad no se hace visible y ofende a toda noción de causalidad, «cuando menos se espera, salta la liebre»; es también providencial y aun divino, como cuando Guillén conoció a su esposa de la que se enamoró «por un puro azar», «imprevisto»; es también, como suele decirse la «tragedia», que es como un «error de la naturaleza», algo «monstruoso» opuesto a las leyes, si no en la realidad, a lo menos en la apariencia: homosexualidad, un cuerpo con dos cabezas o siete patas, un rinoceronte, camello, jirafa, etc.: es finalmente el misterio, el enigma, algo que sobrepasa nuestra capacidad y ante lo cual tenemos que bajar la cabeza con sumisión o con cólera. En todos esos casos cabrían posturas cristianas y no cristianas, y no siempre lo más aceptable es lo más cristiano, ya que a veces lo cristiano es la rebeldía y la protesta de justicia, cuando entra de por medio la libertad humana, o es posible evitar el error y la desgracia.

También es hermoso ver a Guillén debatirse en el complejo de problemas entre el tiempo y la eternidad, ya que tales problemas nos sobrepasan a todos. Guillén, pues, se aferra a la resurrección de Lázaro y le concede la palabra para que pida a Dios «una eternidad temporal». ¿Por qué, tiempo y eternidad han de ser esencialmente incompatibles? ¿No sería posible un tiempo eterno o una eternidad temporal, con bosques, arroyos y hasta piezas de caza y pesca? ¿Acaso no comió Cristo un pez después de resucitado? Es verdad que es inútil discutir tales problemas, pero es hermoso ver a este poeta fino y profundo debatirse con sus pensamientos medio agónicos, medio optimistas. En cuanto a esa otra «eternidad de la especie», quizá pueda ser un consuelo para los que viven «al servicio de la especie» y nunca han llegado a ser personas; mas para las personas, poco consuelo es «la inmortalidad del cangrejo». Sí, hay un romanticismo que se propaga en las lápidas de los cementerios: «no morirás, mientras yo te recuerde». ¡Bueno, felicidades! Hermoso es igualmente para un cristiano el tema de Luzbel, a pesar del drama radical: la muerte, el mal, la injusticia, el pecado, la tiranía, la guerra, la confusión, el falansterio... todo cabe en cristiano. Pero Guillén termina con su poema de los dos «patios» al exterior, que se ve desde la calle y es «andaluz» y el «interior, el castellano, desnudo, natural definitivo...» (Cántico, «Casa con dos patios»).

### 27.2. *El Paraíso de Guillén*

Se diría que Guillén, por su «existencialismo jubiloso» (Eugenio Frutos) es una excepción dentro del Grupo de ángeles sin paraíso. El poeta de Valladolid siente el asombro por los detalles menudos, como si fuese un oriental. Nadie diría que se deja aventajar por los yoguis, o por los budistas en su capacidad de asombro o en su contemplación de la naturaleza y realidad externa que surge frente a él con todas sus conexiones como un prodigio permanente. Sin embargo, esa sensación de plenitud del instante presente es por sí misma muy ambigua. Por ejemplo, puede significar el simple ser-en-el-mundo, una metafísica relacional como en Heidegger; o puede ser el instante del epicúreo, o el instante del indiferente, del cínico, del yoqui, del hyppi, del insipiente, del enamorado. Cada una de las pasiones humanas puede reclamar para sí ese «presente» ante la realidad, incluso el ausente, sea quien sea, ya que se hace presente en la memoria, ya en el pasado, ya en el futuro. Si Guillén acepta enteramente esta realidad que le rodea, podría ser un optimista exagerado, como Leibniz, por creer que en este mundo no existe el mal, o que éste es el mejor de los mundos. Y lo mismo diríamos de la historia, del mundo creado por el hombre. En *Cántico*, todos son niños y doncellas, jóvenes sanos y florecientes, como en un mundo griego, como en un Olimpo. No sabemos si Guillén visita los hospitales y los manicomios, las cárceles y campos de concentración, las trincheras y tugurios, las residencias de ancianos y las cárceles. Suponemos que el burgués volvería a rasgar sus vestiduras, al darse cuenta de que «existe el mal», a pesar de todo. Estamos, pues, ante *El Contemplado* de Salinas.

Pero cuando Guillén quiere cantar la noche o la niebla, como falta de claridad y diafanidad, comienza a ensombrecerse él también. Aparece, pues, el caos primitivo que Dios puede vencer y dominar, pero que está ahí, como límite, como corrupción, como cáncer del ser, como maldad y pecado, como nido de víboras. Y nos dice Guillén, al explicarnos el argumento de su *Cántico* que «en el desorden está operando el mal y la visión del mundo tiene que ser ética». Y si eso fuese verdad, Guillén está perdido al escribir contra sí mismo: una visión ética del mundo tiene que reconocer la presencia y virulencia del *Príncipe de este Mundo*, para ser honrada, para ser ética de verdad y no una fabulosa «ética a Nicómaco»: *Los hijos de la Ira* de Dámaso Alonso, esos sí, esos son hijos de la Ética auténtica, y son una lección para Guillén que no puede contemplarlos en su grandeza diabólica. Y el mismo *Clamor* de Guillén es un claroscuro muy diferente de *Cántico*. Y aunque es verdad que ya san Agustín intentó volatilizar el mal, mediante manejos de prestidigitación, al fin fue acusado de tendencias maniqueas, porque no pudo luchar con el mal hasta el fin y fue vencido por el mal. Aun así, Guillén suele decirse, es una excepción, no sólo en la poesía castellana, sino también en la española. Tiene un concep-

to «europeo» de la naturaleza, que no comparten los castellanos; y de la historia, que no comparten los españoles. Se ve que ha viajado mucho por el mundo geográfico y cultural y es cosmopolita, afecto a las brigadas internacionales.

### 27.3. Jorge Guillén

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado, *Jorge Guillén, poeta esencial en «Materia y forma en poesía»*, Madrid 1955, pp. 370-377.
- ALONSO, D., *Los impulsos elementales, en la poesía de J. Guillén*, en «Poetas españoles contemporáneos», Madrid 1953, p. 207-243.
- CASALDUERO, J., *Cántico de J. Guillén*, Madrid 1953 (Santiago de Chile, 1946).
- CURTIUS, Robert, *Jorge Guillén*, en «Ensayo crítico acerca de la literatura europea», t. II, Barcelona 1959, pp. 283-292.
- DARMANGEAT, P., *Jorge Guillén ou Le Cantique émerveillé*, Paris 1958. Trad. esp. Ínsula, Madrid 1969).
- DEHININ, Elsa, *Jorge Guillén, Cántico*, Bruselas 1969.
- FRUTOS, E., *El existencialismo jubiloso en Jorge Guillén*, en «Cuadernos Hispanoamericanos» 18 (1950) 411-416.
- GILDE BIEZMA, *Cántico. El mundo y la poesía*, Barcelona 1960.
- GONZÁLEZ MUELA, J., *La realidad y Jorge Guillén*, Madrid 1962.
- GULLÓN R. y BLECUA, J.M., *La poesía de Jorge Guillén*, Zaragoza 1949. José Manuel Blecua ha publicado otra Antología, Anaya, Salamanca 1970, con una Introducción.
- LIND, G.R., *Jorge Guillén, Cántico*. Eune Motivstudie, Frankfort, Analecta romanica, 1955.
- MADARIAGA, Salvador de, Jorge Guillén, en *Luminous Reality. Poetry of J.G.* Homenaje, Norman, Oklahoma, «Revista de Occidente», Homenaje a J. Guillén, 130 (enero, 1974), Madrid.
- PAZ, Octavio, *Horas situadas de Jorge Guillén*, en «Papeles de S. Armandans», 9 (1966) 209-28.
- VIVANCO, L.F., *Jorge Guillén, poeta del tiempo*, en «Introducción a la poesía española contemporánea», Madrid 1957, pp. 75-101.
- ZARDOYA, Concha, *Jorge Guillén: siete poemas en azar de pasión*, en «Poesía española contemporánea», Madrid 1961, pp. 285-310.

Todos están de acuerdo en reconocer la perfección formal de la poesía de Jorge Guillén. Muchos, sin embargo, han estimado que esa poesía es intelec-

tualista, deshumanizada, formalista y abstracta; todo lo contrario de un existencialismo. Otros, como E. Frutos y J.L. Cano, estiman todo lo contrario. ¿Y cómo es posible acusar a Guillén de ambos extremos, apasionado y circunspecto? Porque no es ninguna de las dos cosas, sino que, como Salinas y los demás del Grupo, tiene su método y lo sigue, pasando de lo concreto a la idealización para regresar de nuevo a la dramática realidad. No son, pues, extremismos, sino etapas de un proceso. Guillén expresa, pues, su asombro ante lo cotidiano, ante los mil detalles de la vida, como un guitarrista que sorprende una guitarra en un rincón y comienza a rasguear para terminar componiendo un cantar. Como Salinas ante *El Contemplado*, puede Guillén decir: «cantar, cantar sin designio». Pero no como el ruiseñor, por instinto, sino con sabiduría y técnica. El objeto, lo trivial, importa ya poco, pues es sólo «motivo», no «causa». Es normal que para un hombre de hoy el calificativo de importante y trivial, aplicado a los objetos carezca de importancia, ya que lo que se busca es la creación, el poema perfecto acerca de cualquier tema y según actitudes determinadas por el mismo autor.

### 28. Gerardo Diego

El hecho de que el nombre de Gerardo Diego vaya encadenado a Soria, como los de Bécquer y Machado sugiere una cierta oposición a Andalucía a cuyo espíritu pertenece la mayoría del Grupo. Por eso recoge J.L. Cano: «contra el espíritu redundante y barroco, que sólo aspira a exhibición y a efecto, buen antídoto es Soria, maestra de castellanía, que siempre nos invita a ser lo que somos y nada más». (A. Machado, *Ibi.*, p. 228). Cano recoge también el testimonio de Dámaso Santos (*Las tardes del Mirón*), y Ángela Figuera (*Soria pura*). Pero el Grupo mantiene su método y sin él nos perderíamos también en Gerardo Diego: para ver bien a Soria, hay que verla en los ojos del poeta, como él mismo dice cómo para ver el *Contemplado*, hay que verlo en los ojos de Salinas. Claro está, así como Málaga o Sevilla influyen en los poetas andaluces y castellanos, eso mismo acontece con Soria, y es inevitable; poco importa que sea una «causa», ya que en efecto son muchos los habitantes de Soria que no leen un verso; basta que sea un motivo, una «causa instrumental», como dirían los antiguos, ya que de diferente modo suenan una guitarra y un violín, un piano templado y uno destemplado. Soria, como motivo o causa instrumental, ha tenido la suerte y la virtud de recibir a unos visitantes extraordinarios y haberles embrujado el alma con su desnudez, naturalidad y ausencia de modos y modas, con su «pureza» o pobreza franciscanas. Gerardo Diego ha reunido en su libro *Soria* los sueños que Soria ha despertado en él. Cuando Gerardo Diego comenzó a soñar en Soria era un jovencito (1920-1923) y hubo de cantarla cuando ya era un maestro de perfección; y eso da un

encanto singular a su libro *Soria*, que recoge la espontaneidad de la juventud y la reflexión de la madurez siempre dentro de un sueño y de una sensibilidad exquisitas y siguiendo un método que el Grupo iba madurando desde el principio a la sombra de Juan Ramón Jiménez. Es una pena que Gerardo Diego haya tenido más admiradores que críticos, en comparación, por ejemplo, con Jorge Guillén. Después de tantas coronas amontonadas en honor del gran poeta santanderino, que parecen preparadas para su lecho mortuorio, son escasos los estudios profundos sobre este hombre singular y sobre este poeta aún más singular.

### 29. Manuel Altolaguirre

Íntimo amigo de Emilio Prados, fundó con él *Litoral*, en Málaga (continuada luego por *Caracola*, en la que colaboró activamente. Tuvo su imprentilla propia, con la que fue fundando revistas: *Litoral* (1927), *Poesía* (1930), *Héroe* (1932), *Caballo verde para la Poesía* (1935). (Londres, 1935). Fue publicando suplementos de *Litoral* y otras colecciones como «Tentativa Poética», «Héroe». Más tarde en La Habana y Méjico siguió publicando clásicos y poetas. En este sentido prestó un gran servicio a los poetas. Él veía su obra como «menor», discípulo de Salinas, influido poderosamente por sus amigos Aleixandre, Prados y Cernuda, y más aun por Juan Ramón Jiménez y por la poesía inglesa. También los críticos le consideran como algo inferior a los otros miembros del Grupo. Es traductor de Shelley y biógrafo de Garcilaso. Al final se dedicó a la cinematografía. Murió trágicamente.

### Emilio Prados

También Prados, con Altolaguirre se dedicó a imprimir poesía. Suya era la imprenta *Sur*. Exilado en Méjico, ha publicado allí lo mejor de su obra que ahora se viene imprimiendo en España, en su ciudad de Málaga (E. Prados, *El dormido en la yerba*, Colección «El arroyo de los ángeles», Málaga 1953). Allí, aunque no se le nombra aparece Andalucía como el Paraíso nostálgico, en la plena «soledad» del poeta, que se pone sin cesar de relieve. También se pone a veces de relieve el corte sentencioso de la canción andaluza o cante jondo. Y con la soledad se exaltan el amor y la muerte, como siempre. Larrea ha querido emparentar a Prados (Prólogo a la 1.<sup>a</sup> edición de *Jardín Cerrado*, de Prados), con la mística española del siglo de Oro. J.L. Cano opina que no se trata de una «mística del alma», sino de una «mística de la sangre, del cuerpo... aspirando a la unidad última». Y entonces coincide con Aleixandre, y los demás. «Libre el poeta de su cárcel —cárcel de sueño— gana el cuerpo su libertad total, su unidad plena, al fundirse con el universo entero, con el cielo

de Dios» (Cano, *Ibid.*, p. 400). Quizá tenga razón Larrea en señalar una «mística de fusión», de tipo oriental como en muchos *sufíes* o en Plotino. Es claro su valor como «canción» de cante jondo, realmente «jondo».

### 30. *Federico García Lorca*

La poesía popular, oral (romanceros y cancioneros), tiene en España una gran fuerza folklórica, y son muchos los poetas de raigambre popular, pero entre todos se distingue Lorca. Su inclinación a la música se compagina muy bien con su andalucismo. Max Aub llama «gitanos» a Picasso, Falla y Lorca, por su «duende» o genio. Esa base «irracional» les ha dado prestigio entre las minorías cultas de hoy. Si los clásicos dan «ideas» y los románticos «sentimientos», los modernos dan «sensaciones»: en esto se destacó Lorca. Se produce ese encantamiento del lector por mixtión de lo popular y de lo culto, como en *La Celestina*, *El Quijote*, *El Libro del Buen Amor* y en Manrique. «Revivió los zéjeles árabes» (Max Aub, p. 120), en el «cante jondo» y el Romancero. Por eso su éxito popular fue inmediato. Se ha escrito mucho sobre Lorca y todos los autores coinciden, diferenciándose tan sólo por el ingenio de cada crítico. Eso significa que hay ahí una gran verdad objetiva. La muerte, la sangre, eran su obsesión.

### *Rafael Alberti*

Así como Lorca es músico, Alberti es pintor. Pero no tenía la humildad de Lorca: suele imitar mejorándolo, lo que encuentra, y eso con gallardía, porque sabe lo que vale. Desde que se afilió al partido comunista se mantuvo fiel a él. Es culto, y aunque busque inspiración en el pueblo, todo lo hace culto y personal, en pleno virtuosismo. Gran profesor de retórica y natural elegancia andaluza, dice de él Max Aub. Por eso nunca llega a ser poeta popular, aunque sabe evitar todas las cursilerías. De hecho, mientras algunos le prefieren a Lorca, Max Aub se tiene al granadino con el pueblo y la «inmensa mayoría». Como comunista, estima que su razón de ser poeta es la revolución, como un obrero o campesino, y en eso dio la alternativa a Luis Cernuda.

### *Luis Cernuda*

Conviene mencionarle, sevillano, enjuto, sin la verborrea de Aleixandre o Neruda. Es un solitario activo y displicente, que vive porque no hay más remedio. Podríamos calificarlo de «existencialista», como lo hace Max Aub. Desprecia al hombre y su civilización, lo desdeña todo. Es un ángel caído, enemigo de los hombres, que lo han estropeado todo, excepto aquello que no han alcanzado y que se salva en la poesía.

### *Fernando Villalón*

Representante del andalucismo popular «condición» aristocrática y popular de los ganaderos andaluces de reses bravas. «Parte de señor, de señorito y de bandido generoso» (Max Aub, p. 130). Su tema preferido y propio es el toro, y por eso su españolismo es inconfundible.

### *Emilio Prados*

Es sólo poeta, pero poeta integral. Enfermo, es minucioso en sus detalles, pero siempre poeta. «Sus enfermedades y las que se inventa» (Max Aub, p. 131) le hacen familiar la muerte y la soledad.

### *Manuel Altolaguirre*

«Es un insensato que a todo se arroja», dice de él cariñosamente Max Aub, p. 132. Juan Ramón le llamó «adolescente perpetuo», y en efecto, sus «prontos» son a veces interesantes, pero siempre en su pequeña parcela. Su tema preferido es el árbol.

### *Miguel Hernández*

Al mentar la guerra civil, Max Aub olvida su oficio de crítico de arte y se consagra a la crítica política, aunque declara que la deja aparte. Así el retrato que nos da de Miguel Hernández es banal. Se reduce a decir que «lo mataron» y que su tema era «defender la tierra».

## 31. *Escaparate y trastienda*

### 31.1 *Ante el misterio de la existencia*

El tema es tan vulgar, que se hace necesario ante todo evitar esa vulgaridad estetizante y romántica, dando al asunto un tono personal u original. Así lo hace Aleixandre presentando la existencia como un relámpago entre dos oscuridades, tal como lo expresó Buñuel en su conocido simbolismo de los ciegos. Aleixandre nos presenta la pareja humana, los amantes, caminando en la noche oscura y su relámpago es justamente su amor de un instante:

«Como en una tienda de campaña  
que el viento furioso muerde, viento que viene de las hondas  
profundidades de un caos,  
aquí la pareja humana, tú y yo, amada, sentimos las arenas  
largas que nos esperan.

No acaban nunca, ¿verdad? En una larga noche, sin saberlo, las hemos recorrido;

quizá juntos, no, no, quizá solos, seguramente solos,  
 con un invisible rostro cansado desde el origen, las hemos recorrido.  
 Y después, cuando esta súbita luna colgada, bajo la que nos hemos reco-  
 [nocido,  
 se apague,  
 echaremos de nuevo a andar. No sé si solos, no sé si acompañados.  
 No sé si por estas mismas arenas que en una noche  
 hacia atrás de nuevo recorreremos».

Las imágenes componen un paisaje elemental, como una pareja de beduinos que cruza el desierto, iluminado de pronto por un relámpago. El tema queda, pues, reducido a su esencia y despojado de todo adorno, abstracto y contrastado, desde el caos primigenio hasta la desaparición de la luna, como en el Salmo. La repetición del «no sé», atenuado por la esperanza de un futuro posible o un «quizá» implícito en el «no sé» presta una dulce melancolía a la doctrina que el poeta ofrece a su amada. Se han reconocido bajo la luna del amor, y esa luna se apagará; pero ellos seguirán caminando, solos, pero ahora «hacia atrás», desandando el camino.

Ese aspecto original y personal es el que aquí interesa, ya que es sabido que no puede darse un buen poeta sin elementos misteriosos, imaginarios, decisivos. El mundo gris y cotidiano ha de ser visto «poéticamente». Pero esa es la gloria de los poetas de este Grupo: el que su poesía sea original y personal, no chabacana o manida. Así vemos que Salinas en sus mismas piezas de teatro, en las que ensaya el sainete de Arniches y del casticismo madrileño, lo tiñe todo de un baño de misterio y poesía que los segrega de toda populachería madrileña.

Se repite con demasiada frecuencia y ligereza que el Grupo enlaza directamente con Unamuno en su situación frente al misterio. No lo creo. Quizá al principio pudo la retórica de Unamuno, tan enemigo de retóricas, contagiar al Grupo, pero luego el Grupo tuvo que enfrentarse directamente con la verdad, con una realidad impopular, extraña a Unamuno. Comparar a Dámaso Alonso con Unamuno me parece falso. El contexto y por ende el sentido era muy diferente en ambos casos. La especie de barbarie de Dámaso Alonso tiene poco que ver con las gesticulaciones, por muy sinceras que parezcan de Unamuno. Unamuno nunca acertó a ser «natural», estaba condenado a una suerte «trágica», a una gran nobleza racial, impropia en Castilla: nunca fue castellano. ¡Cosa extraña y sorprendente de la ironía! Unamuno es «europeo» y Dámaso Alonso, como Ortega y Gasset, era castellano. La gente dice lo contrario. Quizá porque Unamuno no era muy diplomático: pero los europeos lo son cuando les conviene tan sólo. Por lo demás es cuestión de matices, dentro de esta extraordinaria península: es cuestión de los «grados de humildad», co-

mo diría el vasco Ignacio de Loyola, cuando le obligaron a ser humilde. O de los grados de «discreción», como diría la castellana Teresa de Jesús. Y también por esta razón Dámaso Alonso es la voz auténtica del Grupo, ya que los demás miembros se han negado a abandonarse al ritmo y a las señales de los tiempos, y han hecho como los niños cuando los sacan de la habitación: agarrarse a las sillas y a las mesas. Dámaso Alonso se ha dejado llevar simplemente como si sólo él fuese todo el Grupo, aun siendo uno solo contra todos. Porque ¿quién de ellos hubiera sido capaz de escribir *Hijos de la Ira*? Desde luego, no Alberti.

### 31.2. *Trascendencia religiosa*

Cuando Dámaso Alonso dice que «toda poesía es religiosa» parece confirmarnos en ese sentimiento: se considera a sí mismo como voz del Grupo, como voz representativa, como «agonía del cristianismo». Esos poemas que son hijos de la ira, porque nacen a la luz de la guerra, de los estallidos de las bombas, al crepitar de las metralletas y el gemido de los agonizantes, al resplandor lívido de los incendios, de los hongos atómicos, están reclamando nuevos tipos de poeta. Y en efecto, Nueva York engendra poetas «nuevos», que ya son diferentes y que se enfrentan cara a cara con Dios. Al fin el hombre se va cansando de «entretenimientos» y quiere llegar al final, a lo decisivo y definitivo, a la escatología personal y colectiva. ¿Vale la pena? Realmente ¿vale la pena, Señor? ¿Qué es esta divina comedia? Ya no se trata sólo de la depresión con que se inician las grandes conversaciones aunque quizá también se trata de eso. Se trata más bien de una depresión colectiva, ante el espectáculo repugnante que obliga a exclamar: «Señor, ¿quién manda aquí»? Y quizá por eso, los Hijos de la Ira constituyen un «libro de horas», un libro de oraciones para el hombre actual. En efecto, quien realmente sea capaz de enfrentarse con el problema religioso, cosa nada fácil ni corriente, se verá desmantelado, desnudo, colocado en posición, como un boxeador en el ring: tiene que luchar o saltar las cuerdas, pues ya ve venir sobre su cabeza un guante demolidor e inmisericorde, casi una fuerza física y fatal. ¿Hay todavía sitio para un Dios personal, libre y creador? Decidlo vosotros, poetas, si sois capaces de entreverlo.

El problema es rudo. Dámaso Alonso, profesor y científico, distingue la poesía arraigada (en las virtudes teologales) y la desarraigada. No cabe duda de que Dámaso es «arraigado» y aun «religioso», aunque se incluye en el grupo de los desarraigados. «Para nosotros poetas, el mundo nos es un caos y una angustia». ¿Cómo reunir ambas declaraciones? Parece que la fórmula «toda poesía es religiosa» y «yo soy del Grupo», nos hacen comprender que no hay contradicción alguna y que la religión es ya de por sí búsqueda, el

*quaerere Deum, el invisibiliter videre* de san Agustín, el *grandius aenigma*. La oposición vendría, pues, del integrismo español, de aquellos que exigían a Ortega y Gasset que «abjurase por escrito de sus errores» antes de recibir la absolución.

### 31.3. *¿Trascendencia o inmanencia?*

El tema del amor, tan insistido en el Grupo, es quizá la mejor vía de acceso al pensamiento de estos poetas sobre el asunto. Es el amor inmanente, igual en el hombre y en el perro, porque los perros se siguen reproduciendo sin cesar en una eterna primavera. ¿Es iluminada con todos los colores la paleta poética para enmascarar en cierto modo un cierto aire repugnante que tiene el amor de los perros en sí mismo? ¿Será necesario buscar perros de caza, perros hermosos y luego maquillarlos, para que aguanten las descripciones «realistas»? Preferimos descubrir crudamente: deseáramos penetrar en la intención de estos poetas para descubrir una revelación, por lo menos, un afán de trascendencia, aunque tal trascendencia sea aún ambigua, para no exigir demasiado. Cuánto nos gustaría poder aplicar al Cántico de Jorge Guillén el lema paulino: «¿Dónde está, oh muerte, tu victoria?». Por eso mismo, tememos que el poeta se nos escape hacia un «evolucionismo eterno». Nos parece muy poco y muy ambiguo decir «la gloria de la vida», pues quizá se trata de un gato o de un perro, que los hay de raza. Eugenio Frutos presentaba el Cántico de Guillén como «existencialismo jubiloso» y esa es una maravillosa alabanza, como en el caso de Gabriel Marcel y de los existencialismos cristianos; pero hace falta ante todo que la «apertura a la trascendencia» sea una puerta abierta, no una puerta pintada en un muro. El mismo Guillén utilizaba el subtítulo «fe de vida»; pero siempre es necesario que los «objetos existenciales» no terminen en sí mismos, sino que sean «símbolos», que apunten hacia «un ser auténtico», porque «no son el ser», por su precariedad efímera y evolución constante. ¿Nos queda algo, cuando todo se mueve? ¿Qué hace el poeta, sacudirnos o anestesiarnos? ¿Es algún consuelo «vivir al servicio de la especie», por carecer de personalidades? ¿Es eso el amor? En ese caso, poco se han fijado los poetas en esos animales que llevan el éxtasis erótico a tal exageración que se dejan matar, embriagados por el placer, sin sentir la muerte. ¡Eso es éxtasis, y lo de los hombres es un ensayo de aprendices! Este es el riesgo de «poetizar lo trivial». Por un lado, se intenta describir un estado de ánimo, de plenitud, semejante a una embriaguez incipiente, que es la frontera de la droga y del alcohol, del amor, y del éxtasis; por otro lado, el poeta es reabsorbido por la vida misma, como una víctima y no como un creador; es como el borracho que no acierta a detenerse en la frontera y la pasa con la resignación del impotente para dominarse, en un vitalismo resignado al placer.

Cuánto nos gustaría pensar en el Grupo como en un organismo único, con multiplicidad de funciones. Podríamos entonces considerar a Dámaso Alonso como la voz más robusta, como el estallido del Grupo, cuando se halla en situación apropiada, cuando los demás miembros se hallan en «posición normal», casi en fuera de juego. Mientras los demás aparecen condenados a la «ficción» Dámaso puede permitirse, no sólo la confesión, sino también el desafío. ¿Ante quién y a quién? «Mi corazón se ha levantado hasta mi Dios y le ha dicho: ¡Oh, Señor!... yo soy el orujo exprimido..., pero te amo frenéticamente... ¡Déjame fermentar!». Ante ese lenguaje, ya ni siquiera deberíamos recordar a Unamuno, pues nos sonaría a retórica y romanticismo de otros tiempos, que no son los nuestros. Éste es otro lenguaje, es el lenguaje auténtico de nuestro tiempo, el lenguaje que Lorca y Salinas buscaban en el «hombre de Nueva York». Ese hombre de Nueva York ha llegado acá y acampó entre nosotros, como el Verbo y «desgracia tras desgracia». El sueño del Grupo marchaba hacia una trascendencia horrible e inevitable..., pero era necesario mostrar el túnel, para que no se cumpla la maldición bíblica: *fiat via illorum tenebrae et lubri cum et angelus Domini persequens eos*.

#### 31.4 *El mal*

Por el conocimiento y prueba del mal es definido el bien del hombre. Por eso no es necesario que el problema se plantee formalmente, pues cada cual se define por el mal, ya confiese, ya lo oculte, ya lo disimule o soslaye. Y en efecto, el Grupo habla poco del mal, aunque ha tenido que vivirlo. Lo malo en este caso es que sus miembros son «burgueses» y por lo mismo sólo tienen del mal una experiencia «advenediza», no natural. Y como ha acontecido en los demás burgueses europeos, se han visto sacudidos de pronto por el escándalo del mal y han salido escandalizados sin saber adoptar frente al mal una postura «humana», sencilla. Se sienten indignados ante el mal, rasgan sus vestiduras, como si el mal fuese un «terrible enemigo» que viene de fuera, cuando es «el pan nuestro de cada día».

#### 31.5. *El tema del mal*

Cernuda nos ha presentado también el mal como prisión, como un moro erigido contra sus afanes de libertad omnímoda. Era muy natural que el «dios adolescente» se imaginase que podía hacer con el mundo y con los hombres cuanto le viniese en gana y se irritase cuando vio que ni el mundo ni los hombres obedecen con facilidad a los dioses adolescentes y sus caprichos infantiles, aunque hablen del embeleso perdurable del amor y demás embelesos. Es, pues, claro que el poeta siente la prisión, el moro negro, como un mal, como una limitación y definición de sí mismo: quisiera ser ilimitado e indefinible,

salido de madre y de horizonte. El tema se presta a comentarios dada la relación íntima de la cárcel con el cuerpo dentro del platonismo, pitagorismo y helenismo en general, como cárcel del alma y de la idea. Y resulta por eso estremecedor oír a Luis Cernuda la negación de la libertad, al estilo griego: «libertad no conozco, sino la libertad de estar preso en alguien / cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío», porque en efecto, Grecia no conoció la auténtica libertad y llamaba libres a los que tenían esclavos a su servicio. Resulta sorprendente jugar con el «amor», ya que éste tampoco se deja esclavizar y se convierte en alcaide de la prisión y de la puerta negra del muro. El amor es libre, al parecer, y eso seduce a los poetas. Pero es libre él, no el poeta, ya que el poeta es el encarcelado, el cautivo que canta a la reja de la prisión, mientras el amor pasa rondando. De ese modo, vivir el helenismo es vivir otra vez el mundo trágico, el mundo físico, un mundo impersonal, increado, eterno, absolutamente aburrido, en el que no existe la libertad, en el que el término libertad es una ironía irrisoria, un cáncer o un tumor cerebral que organiza la vida como un aparato de relojería. ¡Y parece mentira que haya poetas que sospechen que sus poemas son burbujas de una jabonada higiénica! Menos mal que los poetas no están muy fuertes en principios de lógica y se saltan con toda facilidad el helenismo y hacen piruetas cristianas cuando les viene en gana.

Otro de los temas que revelan la postura del poeta hacia el mal es el demonio. Y también en este punto hay que dejar a Cernuda el llevar la voz cantante del Grupo: «Para el poeta la muerte es la victoria; un viento demoníaco le impulsa por la vida». Según la consabida explicación de J.L. Cano, se trata de romanticismo, pero ya hemos repetido que eso es un anacronismo, ya que se trata de un tema constante y universal, y su relación con la muerte, como liberación e instinto de Thánatos nos devuelve inmediatamente el helenismo. Unamuno y Guillén han tocado también el tema, dándole aire moderno, y evocando con frecuencia el carácter «cristiano» de Luzbel, como rebelde, como pronunciamiento contra Dios, como belleza revolucionaria de Prometeo, etc. Los románticos, como los demás hombres, se interesaron por el concepto de Satán, pero ese concepto evoluciona con cada cultura y en la nuestra tiene unos rasgos muy propios de nuestro tiempo. Curioso es el diálogo entre el poeta y el demonio fracasado (Cernuda, *Noche del hombre y su demonio*) semejante al demonio de Fernández Flórez en *Las Siete Columnas*. No sólo el surrealismo relegó el demonio al desván de los trastos inútiles, sino también la ciencia y el ateísmo actuales han anulado a los románticos, dejándoles tan sólo reminiscencias para desengañados.

### 31.6. *El demonio*

Quizá sea el Fausto de Goethe el que más ha influido para hacer del demonio un interlocutor del hombre en los tiempos modernos. Con razón estima

J.L. Cano que en Cernuda ha influido Dostoyewsky, con sus hermanos Karamazov, como réplica maravillosa al Fausto y su Mefistófeles. Sin embargo, ese desaliento del demonio, abandonado por sus románticos, anda más cerca de las *Siete Columnas* de Fernández Flórez, si bien el modelo parece ciertamente el demonio de Iván, que se confunde con él, es decir, que es una creación de su fiebre o de sus delirios y presentimientos de mal sagrado, anuncio de un ataque de epilepsia.

### 31.7. *El ángel*

Parecía fatal que, al acentuar la trascendencia de Dios, floreciese la angeología, ya que es un fenómeno que se repite siempre. Por otro parte, la poesía como floración de metáforas y mediaciones se presta con su lenguaje a una constante «personificación», como los hebreos hicieron con Gabriel y su ejército y con Satanás y el suyo. Naturalmente en la actualidad, la angeología y la demonología ha de adoptar curiosas novedades. Y es Altolaguirre quien ha comenzado relacionando estrechamente al *ángel* con la *nube* en una conexión muy actual, ya que hay nubes que ocultan y nubes que separan y nubes que simplemente dan sombra, refrigerio o protección, como decía san Agustín, al hablar de la fe, a la que comparaba con un «follaje» o fronda protectora contra el rayo crudo del sol (Altolaguirre, *Las Islas invitadas*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid 1936). Pero el problema radical consiste en que ellos mismos, los poetas del Grupo, de un modo inconsciente, aparecieron como un coro angélico, cantando a la manera de los que pintara Piero della Francesca, un poco indisciplinados, risueños, sin saber que les esperaban acaecimientos tan aciagos, como los que ocurren a todos los ángeles. Pero si en los orígenes de la angeología los judíos pretendieron personificar los atributos divinos, eso mismo podemos comprobar en este grupo angelical, que se ha ido repartiendo los atributos divinos como un botín de guerra, un poco en oposición al Verbo encarnado, el cual «no estimó como un botín de guerra el ser igual a Dios, sino que se aniquiló a sí mismo hecho obediente hasta la muerte, y muerte de cruz» (Fil 2,11). Éstos, en cambio, quisieron ser como Dios, cada cual a su modo y por eso nadie doblará ante ellos la rodilla.

Emilio Prados ha tratado de representar el cuerpo como ángel o mediación hacia Dios. El propio cuerpo del poeta se va convirtiendo en el cuerpo del país, de la ciudad y acaba siendo el cuerpo del universo, el cuerpo celeste y último de Dios (J.L. Cano, *Ibid.*, p. 40) que corresponde al Dios visible de Platón y del joven Aristóteles. Y ese es quizá el sentido del «panteísmo» difundido en cierto modo por todo el Grupo. Juan Larrea ha intentado interpretar el libro *Dormido en la yerba*, de Emilio Prados, en sentido profundo y teológico, y en cierto modo tiene razón, ya porque cabe distinguir una escala interior

un poco semejante a las que se inventan los místicos, ya porque la canción popular, en que con frecuencia se apoya, tiene una profundidad ingeniosa que con frecuencia es teológica.

### 31.8. *El amor*

El Grupo se ha distinguido siempre en su homenaje sincero en aras del amor. Pero el término amor tiene tal gama de colores y matices que es necesario definirlo en cada caso. Y el caso más abultado es el de Vicente Aleixandre, ya que nos presenta un amor universal, que pudiera parangonarse con el de los platónicos, con el de san Agustín o el de Freud; el amor es la ley natural, la ley del uni-verso, el «destino». Lo difícil es ahora ver por qué ese amor es, no creación perpetua, sino destrucción. ¿Es que se destruye para crear o se crea para destruir? ¿O es simplemente el destino de *Thánatos*, de que habla Freud? ¿O es el silencio de las sílabas que pasan y cesan para que otras sílabas se oigan en la continuación del poema o sinfonía cósmica, de san Agustín? Dámaso Alonso pensó que Aleixandre se acercaba a los místicos. Pero la fórmula es ambigua. En el fondo está Plotino, el helenismo, y su voluntad de disolver la personalidad en un mar, como la gota de agua: es la herencia del budismo y de la mística india; viene luego la acomodación cristiana, que puede significar el «muero porque no muero», o el *cupio disolvi et esse cum Christo*, cosa muy diferente, ya que aquí no se pierde, sino que se consume y potencia la personalidad humana. Y otra cosa muy diferente es el instinto de *Thánatos* de Freud, según el cual la vida es un fuego fatuo que surge de la tierra, relampaguea unos instantes y vuelve a extinguirse disolviéndose *en la potencia de la materia*. Mucho nos gustaría que Aleixandre glosara con su genio al clásico: «ven muerte, tan escondida / que no te sienta venir / porque el placer de morir / no torne a darme la vida». Quizá se redujera todo en el fondo a una influencia de los sufíes musulmanes, del tipo de Abenarabi. De todos modos, el mismo Dámaso Alonso confiesa que Aleixandre es panteísta, y esto hace pensar en la India, no en España, de fuertes personalidades independientes. O quizá el término «destrucción» ¿es sólo «consumir»? Porque es claro que el Amor, como el fuego, consume al que lo padece, como las enfermedades. Pero volveríamos siempre al «amor platónico», hijo de Poros y de Penia, creador por parte de padre y devorador por parte de madre.

Si el amor es la ley natural, la ley eterna de los griegos, se comprende el panteísmo embriagador de Aleixandre. Ese amor es el eterno retorno, que parece destruirlo todo y crearlo todo sin cesar, pero que es una mera apariencia, ya que «nada se crea y nada se destruye» en un universo panteísta y todo es mera apariencia, ilusión agradable o desagradable. Y nosotros somos esa centelleante burbuja que un momento parece querer escaparse del mar con otras

burbujas y espumas, pero que al cabo son rearsorbidas por la resaca un instante después. El baile de las parejas (materia y forma) continúa, cambiando sin cesar de pareja, pero sin importancia alguna: lo único que importa es el compás, el ritmo, que hace a las parejas efímeras estremecerse, apretarse, soñar y disolverse para nuevos juegos y combinaciones aparentes. A pesar de la grandilocuencia de Aleixandre, ese amor es una broma pesada y aburrida, que no puede compararse con el amor bravío de un Lorca, por ejemplo, o de otros españoles populares.

## CONCLUSIONES

### 1. *Dificultades casi insuperables*

a) El Grupo del 27 es un simple eslabón de una cadena nacional e internacional. Cualesquiera conclusiones están ya condicionadas por la situación nacional e internacional, no ya sólo en el terreno poético y literario, sino en todos los sentidos. Y sabido es cuán difícil resulta ofrecer *conclusiones* sobre la situación nacional e internacional.

b) Cada uno de los miembros del Grupo ofrece una personalidad muy diferenciada, a pesar de los esfuerzos que se hacen para mantener el Grupo como un bloque. Si en los principios o en una época determinada hubo homogeneidad, con el paso del tiempo cada persona se fue diferenciando más y más hasta ofrecer el espectáculo que contemplamos en la actualidad: hoy no puede hablarse de «grupo» a no ser en sentido arqueológico. Y todavía veremos nuevas diferencias en los años próximos, si las circunstancias van cambiando. Parece, pues, que todas las conclusiones de tipo general están ya prohibidas de antemano por esa diferenciación personal.

c) Pero la misma evolución constituye una nueva dificultad. En efecto, aun en cada uno de los miembros del Grupo hay que establecer diferencias que difícilmente valen para toda una historia. Por ejemplo, el Alberti comunista tiene poco que ver con el primer Alberti, y así ocurre con casi todos, aunque los cambios no sean tan radicales. Por eso los críticos apuntan las *fechas* en que cada composición ha sido elaborada. Dependen, pues, estas conclusiones de la historia íntima y externa de cada persona.

d) Hay una duda fundamental acerca de la «verdad» de este Grupo poético. En efecto, aunque al principio pensaron en «poesía pura» y en «valores estéticos», luego fueron cambiando y contagiándose de intereses y preocupaciones sociales, políticas, ambientales, culturales, etc. De ese modo, no es fácil saber si en muchos casos se trata de «poesía» o de «política» o de «sociología»

o de «psicología» o de «economía» etc. Es evidente en muchos casos. Con frecuencia se trata de «propaganda y política» o de ser «manejados por intereses comunistas, socialistas», etc. Incluso a veces se produce la impresión de la declamación retórica carente de sinceridad. Parecen muy mediatizados, después de la guerra, por el ambiente y por la «situación» española.

e) Algo semejante nos ocurre con el problema de la representación. ¿A quién representan estos poetas? ¿Sólo a media España, o a un grupo de españoles, por ejemplo a las «izquierdas» o a los exilados? ¿A qué se debe su éxito, a las circunstancias políticas o a su valor intrínseco?

f) A veces se asienta el criterio de que un poeta lo es de verdad, cuando después de leído, se recuerdan con vigor sus mitos o sus personajes, como acontece con los griegos. Eso no acontece con estos españoles. Hay demasiada verborrea, exuberancia imaginativa, pero no hay personajes, ni mitos, ni situaciones históricas, ni fatalismo trágico o drama cristiano. El lirismo se convierte fácilmente en exhibicionismo intrascendente. Se tiene a veces la impresión de que el Grupo entero es intrascendente y que sólo se salvará el folklore de un Lorca y poco más. Los demás serán olvidados.

g) También se siente el temor de que los críticos sean como ellos, tanto los de la derecha como los de la izquierda. Sólo el tiempo sacará conclusiones firmes.

### 1.1. *Conclusión*

No parece posible reducir el estudio a una sola conclusión o síntesis, ya que el Grupo del 27 es el eslabón de una larga cadena, y carece de sentido sin la cadena. Las conclusiones generales condicionan necesariamente todas las que puedan deducirse de este estudio concreto. Además, cada miembro del Grupo tiene una personalidad bien diferenciada y parece requerir una conclusión propia: incluso exige el estudio de su evolución interna y externa. Finalmente, nos asalta la duda acerca de la «verdad» de los poetas del Grupo, mediatizados por el ambiente y por las circunstancias desagradables de la «situación» española. ¿Hasta qué punto reflejan estos poetas a la situación mundial? ¿A quién representan o qué «personajes» crean? ¿Tienen siquiera una lejana comparación con los «griegos»? ¿Creadores de mitos, de personajes, de situaciones, de fatalidad, etc.? Todo eso es muy dudoso en estos hombres, muchos de ellos «profesores» y algunos «folkloristas», cuando es de temer que su éxito se deba precisamente a las circunstancias, a sentirse perseguidos con razón o sin ella, es decir, por agitar banderas, no por hacerlas.

## 1.2. Conclusiones provisionales

Entretanto deberemos contentarnos con algunas conclusiones provisionales:

a) No hay separación posible entre el valor estético y los demás valores. Mucho menos entre el valor estético y el supervalor religioso. El poeta es ante todo un hombre: toda «vivisección» es ilusión o superchería.

b) En este aspecto la postura del Grupo presenta un aspecto *negativo* y otro *positivo*. Negativamente responde a la falta de vida y calor en el catolicismo español, y se reduce a ignorancia y rutina. La teología, la filosofía y la ciencia tienen un nivel muy bajo: es imposible que los poetas hagan milagros. Positivamente, adopta posturas de blasfemia, duda, cinismo, angustia, anticlericalismo, anarquismo, desplantes, como es uso en países latinos. Eso se debe también al integrismo, clericalismo, intolerancia, fanatismo y chulería religiosa de muchísimos dirigentes cristianos. Por lo demás, cada uno de los miembros del Grupo tiene una actitud propia.

c) Nos queda un excelente fondo humano, que se manifiesta en sed de justicia, de reforma, de moralidad clara, de orden administrativo, honradez, etc.

d) Por desgracia se llega a una contradicción inevitable entre platonismo germánico y catolicismo latino. Por un lado se tiende a un platonismo cósmico, de tipo hegeliano, pero que pudiera ser también de tipo bergsoniano, que podría reducirse a evolucionismo e incluso a mística, como en Bergson. Por otro lado, resalta el personalismo bravío español, con sus relaciones personales y su afán de «pronombres» (yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos) acentuados con una vehemencia inusitada, tanto en el calor humano, como en la libertad e incluso en la anarquía.

e) Podría decirse, como se ha dicho de algunos heterodoxos franceses: «son malos parroquianos, por culpa nuestra, pero son cristianos». Esto no les gusta por la alusión al clericalismo, pero es claro que si no fuera por el clericalismo no habría anticlericalismo. Por lo demás, no parecen tener altura para ser auténticos «heterodoxos», y casi siempre se quedan en malhablados y maldicientes. ¿Quién puede tomar en serio el refutarlos? Carecen de sistema básico y de estructuras firmes. A veces se puede dudar si entienden lo que dicen o dicen lo que entienden.

f) Quizá debido a la pobreza de nuestro tiempo o a las circunstancias, no han creado ni mitos ni personajes con vida propia, al estilo de nuestros padres (*La vida es sueño, Don Quijote, La Celestina, El Alcalde de Zalamea, Fuenteovejuna, El condenado por desconfiado, el Dómine Cabra*), etc. Esa incapacidad de crear «tipos» es muy significativa, pues se trata de «profesores», de

«rapsodas», «críticos literarios» o «diletantes» y «virtuosos». La religiosidad, el patriotismo, la ideología, los «ideales» aparecen como secundarios.

g) Ese virtuosismo a lo Miró, es quizá excesivo y cansa al lector. Es música de cámara, perfecta, pero monótona y sistemática como unos ejercicios. Nadie puede hacer profecías, pero es muy posible que estos poetas sean olvidados con demasiada facilidad, ya que no tienen arraigo en el pueblo. Necesitaron una «situación española» para apoyarse en ella; es de temer que, cuando ella falte, también ellos se volatilicen como «fenómeno coyuntural».

## APÉNDICE I

### *La poyágora (Poiésis-Agorá)*

1. *Cómo se organiza.* Se va extendiendo la práctica de las poyágoras y conviene organizarlas bien para que produzcan frutos limpios y abundantes, como deben producirlos. Es una sesión en que se lee poesía y se comenta, de modo crítico, a la manera de los cine-clubs y otros ejercicios semejantes. Para no confundir y divagar, conviene que los asistentes sepan ya qué es lo que critican concretamente, qué es lo que realizan concretamente, qué es lo que dudan y qué es lo que deducen, pero siempre concretamente, sin confundir las clases y especies. Gramática, sentido, ciencia, filosofía, teología, religión, etc. El uso distingue ya diferentes tipos de poyágoras:

1) Una primera forma podría consistir en la simple lectura de un poema o de un grupo homogéneo de poemas que tienen una gran fuerza expansiva o sugestiva. La labor crítica consistiría simplemente en regustar la lectura y en ir *indicando principios*: ¿a qué obedece o en qué consiste la fuerza efectiva, el contagio de esa poesía?

2) Una segunda forma es centrarse en un *tema*: injusticia, libertad, amor, muerte, juventud, guerra, mar, naturaleza, existencia, sociedad, etc. Se selecciona una o varias poesías para discutir ese tema, ya buscando la unidad, la discrepancia, la graduación, la calidad, etc.

3) Una tercera forma sería el *estudio de un autor*, ya distinguiendo temas o épocas, o bien distinguiendo estilos, ya fijándose en su evolución, como se haría con un pintor, por ejemplo Picasso. En este caso, se pueden buscar finalidades diferentes. Eso mismo podría hacerse con un grupo entero de poetas, por ejemplo, con la Generación del 98, o del 27 o del 36 en España. Lo que se hace teóricamente en un «cursillo» puede hacerse en poyágora.

*Organización de la sesión.* Se comienza por una *preparación conveniente*: escoger el tipo de poyágora, el material apropiado, la ambientación, el mate-

rial que podrá utilizarse en el desarrollo de la poyágora, los interlocutores, o algunos determinados dirigentes. Como hay que contar con el interés de los participantes, hay que pensar en ellos, y adaptarse a ellos, todo lo cual exige que la dirección sea llevada democráticamente, y no a capricho de cualesquiera organizadores. La ambientación puede exigir carteles, anuncios, local apropiado, hora apropiada, etc., como cualquier «círculo de estudio», pues, en realidad, de eso se trata. Un material fotográfico, musical, pictórico o artístico quedará a discreción de los organizadores.

*Presentación.* Puede hacerse una ponencia breve en una página, con el tipo de poyágora, el material y el método a seguir, con los datos biográficos o sociológicos necesarios.

*Audición.* El rapsoda debería saber de memoria las poesías que recita para darles vida y penetración. Para varios poemas se buscarán varios declamadores. A continuación pueden repartirse hojas que contengan dichas poesías, ya recitadas: así es más fácil aludir a ellas y discutir

*Primeras reacciones.* Se comenzará por las impresiones elementales, generales, llamativas. Es lo que suele denominarse «resonancias». Los «Cursillos de Cristiandad» utilizan los «murales», compendios, y lo mismo podrían utilizarse fotos o discos para expresar la impresión recibida. Pero hay que tener en cuenta el tiempo y la calidad de los asistentes. Será muy conveniente, al final, recurrir a lo que se llama «una puesta en común» para centrar el tema discutido.

## 2. *Profundización*

Ahora ya no se trata de las impresiones recibidas, sino de poner en claro las «causas» que han producido tales «impresiones»: el tema, la actitud del poeta, el estilo, la emotividad, la exageración, etc., buscando la relación entre «poesía y religión» (Recuérdese una célebre poyágora de la televisión francesa, a la que acudieron poetas de todas las religiones, filosofías y ciencias). Así aparecerá la limitación de la poesía y su apertura a la trascendencia, y se evitará que la poesía «revele concretamente a Dios», pues no es esa su misión ni su competencia estética. Una vez que se haya marcado con claridad la relación entre la poesía y la religión, se descenderá, si es posible, a las aplicaciones, sobre todo personales, de los asistentes, o de los poetas, o del ambiente general y social. Interesa sobre todo saber si cada individuo se identifica con el poema mismo o con la interpretación que da el poeta y por qué se identifica; del mismo modo, saber por qué se opone o por qué condena, qué es lo que rechaza y

condena concretamente: si el estilo, si la actitud, si la traducción, si la música, si la interpretación, si la actualización, pues son elementos diferentes. Entonces se puede llegar a una confrontación con el Evangelio o con el sentido cristiano auténtico. Esto es hoy interesante, sobre todo después del Vaticano II, ya que muchos cristianos mantienen supersticiones inadmisibles en un cristianismo auténtico.

*Evaluación final.* Quizá sea preferible dejar este punto para otra sesión o para una meditación y reflexión ulterior. En ese caso, la tal sesión reflexiva constituiría un examen de conciencia colectiva y personal al mismo tiempo. Los asistentes irían declarando qué les gustó en la sesión de poyágora, lo que les ha disgustado, qué dificultades hallaron, cuándo los asistentes mostraron mayor conformidad e interés, qué defectos habría que corregir o qué medidas tomar. Tales preguntas y otras semejantes, que irán enlazadas con ellas inevitablemente, darán cierta práctica a los asistentes para convertir la poyágora en un método eficaz de concienciación y educación poética y religiosa al mismo tiempo. Finalmente, se podría hacer evaluación de cada uno de los participantes, de la dirección o de los dirigentes.

#### BIBLIOGRAFÍA

1. San Agustín, *De Ordine*, II, 14, 39ss PL 32,1013.  
*De Musica*, I. VI PL 32,1062-1194.
2. Heidegger, M., *Approche de Hölderlin*, trad. franc. Nouv. Ed. Gallimard, 1973.  
En alemán, Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung.
3. Guillén, J., *Lenguaje y Poesía*, Alianza Ed., 2.<sup>a</sup> ed., Madrid 1972. Se publicó en inglés, *Language and Poetry*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1961.
4. Joyce, J., *Escritos críticos*, Alianza Ed., Madrid 1975. En inglés, *James Joyce: The critical Writings*, 1959.
5. González, A., *El grupo poético de 1927*, Ed. Taurus, Madrid 1976.
6. Aub, Max, *Poesía española contemporánea*, Ed. Era. México 1969.
7. Costa Viva, Olga, *Pedro Salinas frente a la realidad*, Ed. Alfaguara, Madrid 1969.
8. Breton, A., *Manifestes du Surrealisme*, Ed. J.J. Pauvert, Paris 1962.
9. Pérez, Fr., *La Generación de 1936*, Antología. Taurus, Madrid 1976.
10. Rubio, M., *Los intelectuales españoles y el 18 de Julio*, Ed. Acervo, Barcelona 1973.
11. Ramón Buckley y John Crispin, *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Alianza Ed., Madrid 1973.
12. Olivio Jiménez, J., *Antología de la poesía hispanoamericana (1914-1970)*, Alianza Ed., 2.<sup>a</sup> Ed., Madrid 1973.
13. Neumann, Erich, *Kunst und schöpferisches Unbewusstes*, Zürich 1954.
14. Morente, Manuel García, *Ideas para una filosofía de la historia de España*, Madrid 1943.

15. Manrique de Lara, J.G., *Poesía española de testimonio*, Ed. Epesa, Madrid 1973.
16. Cano, José Luis, *Poesía española del s. XX*, Guadarrama, Madrid 1960.
17. León Felipe Vivanco, *Introducción a la Poesía contemporánea*, Guadarrama, Madrid.
18. Cernuda, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid.
19. Orozco, E., *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, Guadarrama, Madrid.
20. Zardoya, Concha, *Poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid.
21. Blecua, José Manuel, *Jorge Guillén. Antología*, Anaya, Salamanca 1970 (Introducción y Bibliografía).
22. Mantero, Manuel, *Jorge Guillén. Antología*, Plaza y Janes, Barcelona 1977 (Selección y Prólogo).
23. Salinas, P., *Reality and the poet in the spanish Poetry*, Baltimore 1940.
24. Castellet, José María, *Veinte años de poesía española*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso, trata de la dimensión religiosa de la poesía en su libro *Poetas españoles contemporáneos*, Ed. Gredos, 1969. Concretamente en los estudios: *La poesía arraigada de Leopoldo Panero* (p. 315-337), *Poesía arraigada y poesía desarraigada* (p. 345-358) y *En busca de Dios* (p. 375-380).
- Aranguren, J.L., *Poesía y existencia*, en su libro *Crítica y meditación*, Ed. Taurus.
- Babin, P., *Lo audiovisual y la fe*, p. 131-160: *Los criterios catequéticos*, Ed. Marova, 1972.
- Blajot, Jorge, *Valores religiosos de la poesía española contemporánea*, en la revista «Orbis catholicus», 1962, octubre, p. 272-292.
- Castellet, J.M., La introducción de su libro *Veinte años de poesía española*, p. 25-105, Ed. Seix Barral, 1960.
- Dumas, P., *Humanités chétiennes*, Ed. Centre d'Études pédagogiques, Paris, 160 p.
- Frutos, E., *Creación filosófica y creación poética*, Ed. Juan Flors, 1958, 351 p.
- Halbfas, Hubertus, *Catequética fundamental*, p. 225-245: *El lenguaje de la poesía*, Ed. Desclée de Brouwer, 1974.
- Herrán, L.M., *La poesía moderna a la búsqueda de Dios*, en la revista «Burgense», 1974, p. 275-340.
- Lamet, P.M., *El Dios sin dios de la poesía contemporánea*, Ed. Mensajero, 1970, 222 p.
- Luis, L. de, El prólogo de su antología *Poesía religiosa*, Ed. Alfaguara, 1969, p. 760.
- Lumière et Vie, Número monográfico *Le langage poétique et la foi*, n.º 100, noviembre-diciembre 1970.
- Muñoz Alonso, A., *Expresión filosófica y literaria de España*, Ed. Juan Flors, 1956. Sobre la expresión poética, p. 149-214.
- Rahner, K., *La palabra poética y el cristiano*, en sus *Escritos de teología*, t. IV, p. 453-466, Ed. Taurus, 1961.
- Rahner, K., *Sacerdote y poeta*, en sus *Escritos de teología*, t. III, p. 331-354.
- Río, E. del, *El poeta católico y su misterio*, prólogo de su *Antología de la poesía católica del siglo XX*, Ed. Vasallo, 1964, p. 23-41.

Salinas, P., *El poeta y las fases de la realidad*, en la revista *Ínsula*, n.º 146, día 15 de enero de 1959.

Antologías de poesía religiosa: Champourcin, E., *Dios en la poesía actual*, Ed. BAC, 1970; Luis L., o.c., Río, E. del, o.c., Pemán, J.M., *Suma poética*, Ed. BAC 1950; Scarpa, R.E., *Voz celestial de España*, Ed. Zig-zag, 1944.

(†) LOPE CILLERUELO, OSA