

*THE GENERATION OF '27, GOLDEN TRADITION
AND GARCILASO DE LA VEGA*

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS*

Universidad Nacional Autónoma de México

Abstract: *For decades now, scholars have researched the aesthetic inspirations reflected in the poetry of the Generation of '27. Undoubtedly, the Avant-Garde movement influenced their poetics and the way they conceived art as a whole. At the same time, the poets of this group were avid readers of the verses of their own literary tradition. Although Góngora became a symbol of this, the poets of '27 transcended Gongorismo very early. The purpose of this article is to illustrate how all the aforementioned manifests in the poetry written during the 1920s and the 1930s, especially, the way Garcilaso's poetry was incorporated into their cultural spectrum.*

KEYWORDS: GENERATION OF '27; AVANT-GARDE; GOLDEN AGE; GÓNGORA; GARCILASO.

RECEPTION: AUGUST, 2013

ACCEPTANCE: JANUARY, 2015

*juanpablomunozcovarrubias@gmail.com

EN TORNO A LA GENERACIÓN DEL 27, LA TRADICIÓN ÁUREA Y GARCILASO DE LA VEGA

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS*

Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen: Desde hace mucho tiempo, los estudiosos de la Generación del 27 han investigado las influencias estéticas que se ven reflejadas en la poesía de este grupo. Sin lugar a dudas, se trata de una generación influida, tanto en sus concepciones poéticas como en su visión integral del arte, por la Vanguardia. Al mismo tiempo, estos poetas fueron ávidos lectores de los versos de su propia tradición literaria. Si bien Góngora es, en este sentido, un ejemplo importante, los poetas del 27 trascendieron el gongorismo tempranamente. El objetivo de este artículo es ilustrar cómo todo lo anterior se refleja en la poesía escrita durante las décadas de 1920 y 1930. En especial, la manera en que la poesía de Garcilaso fue incorporada en su espectro de intereses.

PALABRAS CLAVE: GENERACIÓN DEL 27; VANGUARDIA; SIGLOS DE ORO; GÓNGORA; GARCILASO.

RECEPCIÓN: AGOSTO DE 2013

ACEPTACIÓN: ENERO DE 2015

*juanpablomunozcovarrubias@gmail.com

De todos los nombres con los cuales los estudiosos de la literatura española se refieren al grupo de poetas que aquí nos interesa, el de Generación del 27 es el que ha tenido sin duda mayor suerte entre los críticos y los lectores.¹ Con la intención de evitar la utilización irreflexiva del término, es necesario examinar su sentido y entender el papel que desempeñaron la figura y la obra del poeta cordobés Luis de Góngora y Argote en la configuración de tal nomenclatura. De acuerdo con Raquel Asún, “los llamados ‘poetas del 27’ no pueden ser considerados sólo por la puntual celebración del centenario gongorino. Son fechas y años en los que triunfa ese reencuentro con una visión nueva de la literatura clásica española, exaltada y dignificada desde tan distintos puntos de vista” (206). Lo que por aquellos años se gestaba no implicó —tal y como bien lo piensa Asún— sólo la recuperación de una de las figuras centrales de la poesía española, sino además algo que superaría aquello que los poetas originalmente se plantearon: al homenajear al autor del *Polifemo*, probaban su vinculación con los mejores representantes de la tradición poética hispánica.² Si bien les importaba todo cuanto tuviera que ver con Góngora —por ello

1 El trabajo más completo al respecto es el de Andrew Anderson: *El veintisiete en tela de juicio* (2005).

En su amplio estudio, Anderson analiza los diversos caminos por medio de los cuales se conformó el grupo generacional del 27. En especial, el investigador esclarece el modo en que los diez autores de mayor fama y reconocimiento lograron, precisamente, dicha fama y reconocimiento dentro de un grupo acotado (Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, García Lorca, Alberti, Alexandre, Cernuda, Prados y Altolaguirre). El autor examinó las diversas antologías de la época y los ensayos en los cuales diferentes autores e historiadores trataron de acomodar, con mayor o menor éxito, a los poetas del periodo. Hacia el final de su estudio, Anderson propone una revisión del modelo, utilizando un concepto proveniente de la crítica de la literatura inglesa, el *Modernism*, para comprender el desarrollo de la Vanguardia española. Anderson cree haber encontrado el primer texto en que se utilizó, tal como se emplea actualmente, el término Generación de 1927. De acuerdo con lo expuesto en el libro de Anderson, Juan Chabás lo habría empleado en 1944 (121). Más adelante, el investigador indica que Giménez Caballero habló de Generación del 27 hacia 1931, pero sin otorgar al término su sentido (218).

2 Para Max Aub, la repercusión de los autores clásicos, sobre todo Góngora y Garcilaso, en la literatura de la época, fue provocada por un deseo mecánico de celebrar tal o cual centenario, y no por afinidades estéticas: “Durante 15 años, centrados en los siete de la dictadura de Primo de Rivera, se van a superponer muchas escuelas y maneras de entender la poesía. Florecen los manifiestos, que no han necesitado nunca las escuelas verdaderas. El ultraísmo, el creacionismo, la poesía pura,

lo leyeron, lo comentaron, lo editaron, se burlaron abiertamente de sus detractores y celebraron en su honor misas fúnebres con todo y catafalco—, subyacía en su conducta un objetivo incluso más relevante: adueñarse —en tanto lectores y en tanto creadores— de los autores clásicos de la tradición hispánica. Ortega y Gasset sugirió que los miembros de una generación pueden ser identificados por los *tatuajes* que los distinguen. Pues bien, uno de los “tatuajes” más importantes de los poetas del 27 es la manera en que leen la obra de los poetas áureos. Los miembros del 27 no concibieron a sus autores preferidos como creadores de un tiempo perdido, sino como poetas que podían ser incorporados al horizonte temporal en el que vivían. Sus poemas podían ocupar un lugar en las revistas de la época y convertirse en puntos de referencia para las discusiones del momento.

Al considerar y examinar las intenciones de los jóvenes poetas, muchos de los miembros del 98 y de la Generación del 14 reaccionaron de forma adversa. En *Cómo se hace una novela* (1927), Miguel de Unamuno habla abiertamente en contra de los “jóvenes culteranos” por el modo en que imitaron y siguieron la poesía de Góngora. Por su parte, en 1925, el poeta Antonio Machado, en “Reflexiones sobre la lírica”, fustigó los esfuerzos de renovación de la Vanguardia al advertir de forma severa: “sólo la irreflexión o la ignorancia pueden aceptar como revelaciones de una original estética proclamas y manifiestos en que se pretende la total abolición de la tradición artística y la creación *ex nihilo* de un arte nuevo” (1654). Y, sin embargo, la generación de Unamuno y de Machado se caracterizó igualmente por revisar y leer con constancia a los clásicos españoles, así como por experimentar, a su modo, con el lenguaje y las convenciones literarias. Para la Generación del 27, los poetas de los Siglos de Oro son *clásicos*, no tanto porque sean modélicos en cada uno de sus aspectos y rasgos, sino porque todavía tienen —desde la órbita estética y humana— algo que compartir con los lectores. Los autores del 27 continúan y profundizan el camino recorrido por los escritores de las generaciones anteriores, pero con una dosis menor de impresionismo y acaso de ideología. Considérese, por ejemplo, el enfoque crítico de Azorín; al respecto, revisemos una observación incluida en el prefacio de su libro *Lecturas españolas* (1912):

el gongorismo y el garcilasismo fueron las que llegaron a hacer oír su voz. El hecho de que estas dos últimas tendencias respondieran exclusivamente al hecho fortuito de la celebración de unos centenarios, demuestra hasta qué punto eran artificiales” (120).

¿Qué es un autor clásico? Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna. La paradoja tiene su explicación: un autor clásico no será nada, es decir, no será clásico si no refleja nuestra sensibilidad. Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan: evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. Complemento de la anterior definición: un autor clásico es un autor que siempre se está formando. No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad. No ha escrito Cervantes el *Quijote*, ni Garcilaso las *Églogas*, ni Quevedo los *Sueños*. *El Quijote*, las *Églogas*, los *Sueños*, los han ido escribiendo los diversos hombres que, a lo largo del tiempo, han ido viendo reflejada en esas obras su sensibilidad. Cuanto más se presta al cambio, tanto más vital es la obra clásica. (698)

Las palabras de Azorín sugieren que la consideración de los autores clásicos depende directamente del alcance que éstos puedan tener en la “sensibilidad moderna” de quien los consulte. Los autores del 27 evitaron centrarse, a la manera del autor de *La voluntad* y de Antonio Azorín, en la recreación de los ambientes en los que respiraban sus *personajes*. Tampoco creyeron a pie juntillas que los clásicos se fueran *reescribiendo* al originarse nuevas lecturas. En cambio, es posible afirmar que ejercieron una hermenéutica alejada del impresionismo, pero simultáneamente recuperaron los contextos históricos y culturales de los poetas clásicos. Si bien no fueron tan proclives en la construcción de simbologías —por ejemplo, del hispanismo, a la manera de Unamuno o de Azorín o después de Ortega y Gasset—, sí llegaron a entrever en los poetas áureos figuras dispuestas a ser convertidas en mitos poéticos y humanos.

Juan Ramón Jiménez sintetizó de este modo su opinión acerca de los clásicos: “Actual: es decir, clásico; es decir, eterno” (“Estética y ética estética” 670).³ El poeta

³ Alejandro Amusco ha sostenido acerca de los poetas del 27: “el punto de contacto con la tradición es ante todos ellos el mismo: Juan Ramón Jiménez. He ahí la primera gran incidencia —y coincidencia— entre estos poetas. Lo más perdurable del *Cancionero* y del *Romancero* hasta Rubén Darío, desde San Juan de la Cruz hasta Rosalía de Castro y Bécquer, bien atesorado estaba ya en el verbo mágico y etéreo de Juan Ramón, cuando los poetas del 27 irrumpen convirtiéndolo en centro de sus atenciones” (15). Sin embargo, Juan Ramón Jiménez no habría estado de acuerdo con la intención de los miembros del 27 de convertir a los clásicos españoles en escritores “contemporáneos”: “la poesía española contemporánea empieza sin duda alguna en Bécquer. No podemos aceptar que en Góngora o San Juan de la Cruz o Garcilaso o los *Cancioneros* o el *Romancero*, como algunos pretenden para complicar el asunto o por secreta conveniencia, por la sencilla razón de que no son

de Moguer acostumbraba revisar las obras de su propia tradición y clasificarlas de acuerdo con un sistema en extremo personal. Para Jiménez, existía una diferencia esencial entre *literatura* y *poesía*. Suponía el poeta que lo literario tendía hacia lo retórico, mientras que la poesía —la verdadera poesía— implicaba una superación de la retórica: “Entre poesía y literatura hay la misma distancia, por ejemplo, que entre amor y apetito, sensualidad y sexualidad, palabra y palabrería, ya que la literatura es jactanciosa, exajerada, donjuanesca y tiene el énfasis por ámbito y la manera por modo” (*El trabajo gustoso* 39). El punto de partida de esta distinción está en el prefacio que Gustavo Adolfo Bécquer escribió para una obra de su amigo Augusto Ferrán.⁴

Para juzgar y clasificar la obra de los poetas de la tradición hispánica, y para armar un listado de clásicos, Jiménez propuso una pareja de términos antitéticos: *poesía abierta* y *poesía cerrada*. En el segundo de los apartados, ubicó la poesía gongorina y la poética del Culteranismo. Su desacuerdo con el fervor que profesaron los del 27 por Góngora se explica al considerar su predisposición en contra de esa obra *hermética*. Al juzgar la obra de Garcilaso, Jiménez llegó a vacilar e incluso a contradecirse. La siguiente cita pertenece a los años del exilio:

La línea que corresponde a la poesía abierta es la más nacional y universal; la más internacional y estrañera [*sic*], la que corresponde a la poesía cerrada. Boscán y Garcilaso, que no fueron los primeros italianizantes, como es sabido, fueron los forjadores de la llave de plata, y es claro que dijeron e hicieron decir luego muchas cosas bellas;

contemporáneos nuestros efectivos, y además, porque Bécquer tiene ya, por otra cuenta más propia, aparte de su contemporaneidad cronológica, un traje moral gris moderno” (*Política poética* 38).

⁴ De acuerdo con Bécquer: “hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y la conduce a su antojo por un sendero desconocido, seduciéndole con su armonía y hermosura.

Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo.

La segunda carece de medida absoluta, adquiere las proporciones de la imaginación que impresiona: puede llamarse la poesía de los poetas” (488).

pero ¡cómo me hubiera gustado hoy, pecador de mí, italianista y francesista también en mis tiempos mezclados, haber visto correr libre el manantial del río español del *Romancero*, “río mío de mi huir, salido son de mis venas”, de Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Bécquer, el mejor Antonio Machado, sin mezcla italiana ni luego francesa! (*Política poética* 213)

Es claro que ese rechazo a la tradición italianista en la poesía española no es otra cosa aquí que un intento retrospectivo de exorcizar al poeta que Jiménez fue en sus años de juventud, de Modernismo y de afrancesamiento.

Gerardo Diego —conocedor como ninguno de los clásicos y de los *ismos*— se percató hacia 1929 de que el interés por los poetas de la tradición atravesaba una clara efervescencia, a diferencia del diagnóstico negativo del entonces vanguardista Francisco de Ayala, quien ese año escribió: “la literatura joven —lo mismo que las otras artes tradicionales— se plantea y resuelve en aguda hostilidad con su propia tradición” (10). Por su parte, Guillermo de Torre pensaba, hacia 1925, que el pasado sólo se justificaba como eslabón del porvenir:

El pasado artístico, abstractamente, no me interesa como tal, en su fría reducción musical, en su yacente esterilidad estatuaria. Me interesa el pasado en función del futuro y mejor aún del presente. En sus potencias no marchitas [...] De ahí que los clásicos, ciertos clásicos, sólo nos interesan por sus virtudes asimilables, adherentes al espíritu moderno. (47)

Gerardo Diego entrevió en 1929, en cambio, cómo los poetas del momento habrían restablecido los nexos con la tradición en ese mismo periodo:

Los nuevos poetas aparecidos después o a la vez que el ultraísmo, pero un poco al margen de sus excesos, no se han preocupado tanto del más allá como del más adentro, del más alto o del más puro. Han reanudado el contacto con la tradición violentamente interrumpido y, aceptando desde luego la plena libertad de pensamiento y de normas poéticas, ofrecen a la mirada del curioso un aspecto de reacción hacia el orden, la prudencia y la forma, que justifica a primera vista el dictado de neoclasicismo. (209)⁵

⁵ En el mismo ensayo, Diego hace una contundente defensa de los clásicos españoles: “la atención, el respeto hacia los clásicos es una de las bases de la actual arte poética, que por muy nueva que se

Es sorprendente la rapidez con la que, al menos en apariencia, cambió el panorama de la literatura española en tan poco tiempo: si las vanguardias habían decretado la inutilidad de la preceptiva tradicional —o más bien, la necesidad de una nueva con miras hacia el futuro—, poco a poco se verificó un regreso a las formas métricas de la poesía de antaño, a “la prudencia y a la forma”. Sin duda, Gerardo Diego fue uno de los más atentos y profundos comentaristas del fenómeno. No sólo sugirió restar importancia al futuro, sino que prefirió también enfatizar y delinear una serie de características que implicaban una clara diferencia entre los propósitos de la Generación del 27 y los planteamientos ultraístas y futuristas, particularmente lo relacionado con su valoración de los clásicos. Antes del comienzo de la década de 1930, se restableció —si es que en realidad alguna vez estuvo perdido— el vínculo entre los jóvenes creadores y la tradición poética clásica.⁶ Y surgió, además, de forma paralela, un arte surrealista en España, lo cual implicó a su vez la renovación de la Vanguardia.

El fenómeno antes descrito llegó a manifestarse de manera asombrosa y tangible por medio de lo que Diego llamó una “reacción hacia el orden”. En su “Actualidad poética de fray Luis de León”, texto aparecido en 1930, Diego escribió: “clasicismo no quiere decir frialdad, guantes, sordina falsamente elegante, cuando no debilidad de voz; eso es academia, pero no clasicismo. El clásico es también romántico, y vibra y sufre y goza y se abraza y delira... sin perder nunca la conciencia” (595).⁷ De

sienta, no desdena el trato con los maestros de otro tiempo. De ellos se aprende la doble lección de una experiencia razonada y vivida y de la continuación de una tradición de idioma y de raza a la cual el poeta no puede sustraerse porque la lleva desde el más escondido origen de su ser. Ésta es la explicación de la frecuencia con que aparecen en la última poesía española las formas venerables de las estrofas viejas. Aparente indicio de neoclasicismo que se desvanece en cuanto estudiáis de cerca su contenido” (216).

6 Al revisar la evolución de su propia obra y, especialmente, al considerar sus poemas más cercanos a la estética de la Vanguardia, José Moreno Villa escribió lo siguiente en su autobiografía: “Hay que tener en cuenta que algunos de los poetas nuevos eran en el fondo tradicionalistas: Federico y Gerardo Diego los casos más elocuentes. Y ambos han titubeado entre lo formal antiguo y lo informal moderno, hicieron sonetos a la vez que poemas a lo francés en boga. Casi ninguno se libró de este pecado contra su identidad, contra su sinceridad. Yo también pequé” (145).

7 En el mismo ensayo, Diego afirmó: “nuestra celebración de Góngora no quiere decir que somos gongorinos —¿qué querrán decir con eso?— ni intransigentes sectarios de una poesía que allí, en su siglo XVII, se está bien, aislada y suficiente, sin nada que ver con lo vivo y militante de hoy.

acuerdo con Diego, el poeta clasicista no deja de ser un apasionado; sin embargo, posee una conciencia plena de su labor. Es necesario decir que un par de años antes, precisamente hacia 1927, Gerardo Diego ya había registrado la existencia del mismo fenómeno. Sin duda, la lectura fervorosa de Góngora propició la denominada “vuelta a la estrofa”. O bien, hizo que ambos hechos convivieran en un mismo periodo,⁸ es decir, la experimentación de los vanguardistas y la convicción de que los clásicos podrían servir como inmejorable modelo a los jóvenes creadores:

La estrofa vieja [...] puede ayudarnos, a condición de que sus resonancias no nos arrastren al pasado con su sintaxis abolida, sino que, por el contrario, nos ofrezcan una sabrosa materia de contraste, un maduro equilibrio de premisas e intenciones, de supuestos y de fugas. ¿Retórica? Evidente retórica. Pero todo es retórica, y el huir de ella una manera de retórica negativa, mil veces más peligrosa.

No. No debemos huir de nada. El arte se ha de hacer buscando, reuniendo, integrando. Hacemos décimas, hacemos sonetos, hacemos liras porque nos da la gana. Magnífica razón, única plena del artista. No podemos contrariar la gana. La gana es sagrada. Y es lógica, por la misma razón que los pintores se obstinan hoy en dibujar bien y los músicos en aprender contrapunto y fuga. (183)

Admiramos en Góngora muchas virtudes de poeta, anticipaciones en gran parte involuntarias, de belleza de hoy y de siempre. Pero, naturalmente, no nos basta. Él solo, no. No tendría sentido. Él, con Garcilaso, con San Juan de la Cruz, con Lope. Y con Fray Luis” (585).

8 Luis García Montero ha estudiado la relación entre Vanguardia y tradición en la Generación del 27. En un comentario lúcido, señala lo inadecuado y peligroso que resulta utilizar una misma idea de tradición con la finalidad de estudiar diferentes momentos históricos: “Es sorprendente el uso generalizado de la tradición como concepto unívoco, concepto que utilizan del mismo modo los que procuran dictar definiciones eternas sobre la tarea artística y los que proclaman alteraciones inmediatas, actualidades sucesivas. Cualquier historiador de la literatura, con un poco de honradez y dedicación global a su oficio, aprende como primera lección que no es posible generalizar los conceptos y que la semántica se convierte en un desfiladero equívoco para quien comete la imprudencia de no respetar su funcionamiento histórico. No se puede utilizar la idea de tradición en el mismo sentido cuando se habla de la glosa medieval y las citas de autoridad, cuando se estudia la imitación renacentista o cuando se alude al intento romántico por conformar las culturas nacionales y la expresión parcial de las distintas naturalezas”(63).

El argumento en favor de las estrofas puede ser para algunos un tanto débil o arbitrario —“La gana es sagrada”—, pero su contenido es, por otra parte, irrefutable: si los poetas querían utilizar los elementos técnicos provenientes de la tradición lírica española, nada ni nadie podía interponerse entre ellos y aquel anhelo específico. Resulta curiosa, sin embargo, la urgente necesidad de argumentar en favor de tal método, y también la valoración positiva del término *retórica*, defenestrado a su vez por Juan Ramón.⁹

Sin duda, los poetas del 27 recorrieron un camino propio. Para ellos, la tradición nunca fue un peso muerto o un lastre. Al contrario, los poetas del 27 convivieron con la tradición de forma plena; de hecho, es difícil encontrar en la historia de la literatura en España otro grupo de autores que haya poseído una disposición tan favorable para acoger en su propia escritura el ejemplo de los poetas de su propio linaje. Decidieron hacerlo desde todos los ángulos posibles, sin escatimar esfuerzos ni creatividad: aprovechando el estímulo ajeno para escribir sus poemas; editando libros, ediciones críticas, homenajes y selecciones líricas en las revistas del momento, con la intención no sólo de difundir esos poemas, sino también de compartir sus lecturas y sus interpretaciones; elaborando ensayos con el deseo de *explicar* más allá de la erudición, pero sin una subjetividad desbordada, las dimensiones y repercusiones que para ellos adquirirían esas obras; incluso distanciándose, en muchas ocasiones, de tal o cual creador consagrado por los críticos y por los lectores aficionados (recuérdese, por ejemplo, el total rechazo por parte de Cernuda de la obra de Calderón y sus reparos en contra del teatro de Lope de Vega). Como muy bien lo ha identificado C. B. Morris, en su manera de encarar las obras de los poetas de la tradición subyacía algo parecido al orgullo:

Their interest in Spanish poetry was an open-minded, questing curiosity and a part of their formation; [...] they sang the scales invented by their poetic predecessors because they wished to train their voices in a tradition to which they were proud to belong. (17)

⁹ Anthony Geist ha creído que “esta controversia sobre la rehabilitación de la estrofa es sintomática de la situación de la poesía española: se encuentra en la encrucijada de la modernidad y la tradición” (142).

GÓNGORA Y LOS OTROS CLÁSICOS

Los poetas del 27 nunca dejaron de leer y comentar la obra de Góngora. De ello dan cuenta los ensayos que escribieron acerca de sus versos y de su figura. Sin embargo, como bien lo ha dicho Elsa Dehennin en un estudio ya clásico al respecto, los poetas del 27 nunca tuvieron la intención de conformar una escuela neogongorina. Según la estudiosa, Góngora fue, en tanto autor, un estímulo, pero no un punto definitivo de llegada. Rafael Alberti también llegó a la misma conclusión en sus memorias de *La arboleda perdida*: “El contagio gongorino fue, además de deliberado, pasajero” (251). De hecho, en 1928, en las páginas de la *Revista de Occidente*, el mayor experto entre los poetas del 27 en la obra de Góngora, Dámaso Alonso, llegó a valorar los límites de esta preferencia por la poesía del cordobés: “Hemos insistido [...] en hacer patente todo lo que nos acercaba al poeta de las *Soledades*. Hora es ya de ir mostrando los abismos que, irremediamente, entre él y nosotros se interponen”. El adverbio es expresivo: *irremediamente*; lo mismo el sustantivo: *abismos*. Lo que pocas veces se recuerda es que, si bien los poetas del 27 admiraron la obra de Góngora, el suyo nunca fue un fervor ciego; fue, en cambio, uno profundamente crítico.

Para Alonso, al igual que para sus compañeros de generación, fue necesario reconsiderar la desprestigiada obra de Góngora, pero tal vocación restauradora se convirtió, desde la década de 1920, en una actitud esencialmente crítica: “Sobra y falta, pues, *para el gusto de hoy*, en la poesía de Góngora. Sobra tanto lastre mitológico, tanta raedura seudocientificista. Faltan, en cambio, innúmeros temas vitales, dignos de ser transfundidos en materia y forma de poesía eterna”. No es que Góngora se hubiera convertido, de la noche a la mañana, en un poeta desdeñable, o que hubiera caducado su magisterio; más bien, aquel momento —“*para el gusto de hoy*”— su poética ya resultaba irreconciliable con los proyectos literarios de los poetas todavía jóvenes. ¿Pero cuál podría ser ese “gusto de hoy”? Alonso difícilmente pudo ser más claro y elocuente: “Admirados, porque algo queda vivo e intangible del arte del gran cordobés: la lección de su pura fidelidad a la poesía, la de su insuperable dominio técnico (aquí no admitimos restricción). Pero, insatisfechos: porque Góngora no es nuestro poeta, ni menos el *poeta*” (“Alusión y elusión en la poesía de Góngora” 198, 200, 202).

El crítico registró con perspicacia los cambios ocurridos en la literatura española tras la conmemoración de 1927; además, con la aparición de *Espadas como labios* (1932), de Vicente Aleixandre, pudo registrar —acaso con mayor seguridad—, en la reseña que publicó acerca del libro de este amigo y de este poeta, los cambios acontecidos en la literatura española. Para Alonso, los reparos de los cuales había

sido objeto el “arte nuevo” resultaban normales: otros movimientos de primer orden en la historia de la literatura sufrieron reprobación y censura (por ejemplo, la poesía italianista de Garcilaso y Juan Boscán). En la reseña —a diferencia de lo que propuso en “Una generación poética (1920-1936)”, ensayo de 1948—, el crítico admite que tras los excesos del Modernismo se originó una necesidad de combatir las “pasiones humanas”. Así explicó el arte deshumanizado, el arte nuevo, la poesía pura y gran parte de las vanguardias, así como el interés por los versos para nada “novelescos” de Góngora. Sin embargo, hubo derivaciones estéticas que a mediados de la década de 1920 pocos hubieran pronosticado. De acuerdo con Dámaso Alonso:

[...] en un espacio de unos tres años (1929-1932) se ha estado produciendo un fenómeno curiosísimo, y es éste: que muchos de estos mismos poetas tachados de “poco humanos” (Alberti, Altolaguirre, Aleixandre, Cernuda, García Lorca, Salinas, etc.), por los caminos más distintos, y probablemente obedeciendo a una causa general (sin que por eso se niegue la posibilidad de algunos influjos mutuos), vuelvan los ojos a la profunda raíz de la inspiración poética, y no eluden el tema directamente personal ni el tema apasionado, más aún en algunos el tono de voz se eleva hasta el énfasis profético. (“Reseña *Espadas como labios*: 324)¹⁰

Entre otros factores que aceleraron el cambio en la literatura española por aquellos años, el Surrealismo desempeñó un papel determinante; de esto dan cuenta los excepcionales poemarios preparados por Aleixandre y Cernuda. Sin embargo, la llegada del Surrealismo a España no fue el único factor que definió ese cambio radical. Alonso señala en la cita la posibilidad de regresar a ciertos temas y estilos en desuso.

La deshumanización del arte (1925) de Ortega y Gasset es acaso el más afortunado diagnóstico de los cambios acontecidos en el arte de la época. De acuerdo con lo propuesto por el filósofo, las novedades artísticas habían representado un rompimiento con los usos literarios decimonónicos habituales en tanto que el arte actual había renunciado, de forma consciente, a retratar los sentimientos en su vertiente

10 Acerca de esta interpretación de Alonso, R. A. Cardwell ha escrito: “while some critics hint at a generational identity emerging at Gongora’s Tercentenary celebrations, only Dámaso Alonso marks a second ‘phase’ after 1927. Yet no critic is prepared to say why those characteristics they adduce should arise” (804).

más explícita. En esa medida, Ortega pudo afirmar: “si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decir que sus resortes no son los genéricamente humanos” (356). La afirmación es sin duda polémica. Sin embargo, es cierto que el arte de los jóvenes creadores buscaba una objetividad difícil de hallar en la poesía romántica; sus obras planteaban, además, desde el texto literario, novedosos retratos de la realidad, muy diferentes a aquellos que podríamos hallar en las obras clásicas y miméticas del Realismo. El filósofo explica este último rasgo como una consecuencia del perspectivismo de los vanguardistas, característica que ya se encontraba en la prosa de Ramón Gómez de la Serna. Al reflexionar acerca de la dialéctica entre lo antiguo y lo nuevo, Ortega y Gasset percibió lo siguiente:

No es fácil exagerar la influencia que sobre el futuro del arte tiene siempre su pasado. Dentro del artista se produce siempre un choque o reacción química entre su sensibilidad original y el arte que se ha hecho ya. No se encuentra solo ante el mundo, sino que, en sus relaciones con éste, interviene siempre como un truchimán la tradición artística. ¿Cuál es el modo de esa reacción entre el sentir original y las formas bellas del pasado? Puede ser positivo o negativo. El artista se sentirá afín con el pretérito y se percibirá a sí mismo como naciendo de él, heredándolo y perfeccionándolo —o bien, en una u otra medida, hallará en sí una espontánea, indefinible repugnancia a los artistas tradicionales, vigentes, gobernantes. Y así como en el primer caso sentirá no poca voluptuosidad instalándose en el molde de las convenciones al uso y repitiendo algunos de sus consagrados gestos, en el segundo no sólo producirá una obra distinta de las recibidas, sino que encontrará la misma voluptuosidad dando a esa obra un carácter agresivo contra las normas prestigiosas. (379)

Tras revisar las obras y los comentarios críticos vertidos por los escritores del momento —particularmente a lo largo de la década de 1920—, se pueden rastrear, detectar y señalar algunos planteamientos centrales de la estética del periodo: objetividad, pureza, desdén por lo sentimental. Como lo hemos visto, el diagnóstico de Ortega y Gasset en gran medida fue certero; de tal modo que, por aquellos años, los artistas intentaban anular o amordazar —si así se prefiere— el “tema apasionado”, tal y como lo definió a su vez Dámaso Alonso.¹¹ El regreso a ese mismo “tema apasionado”

11 Sin duda son interesantes los comentarios acerca de la “deshumanización” que plantea Hugo Friedrich: “La deshumanización de los contenidos y de las reacciones anímicas se produce como efecto del poder ilimitado que el espíritu poético se arroga” (59).

marcó un antes y un después en el devenir de la literatura española. Tal como lo ha observado Geist al examinar la literatura peninsular del periodo, “el ‘yo’ romántico renace en la literatura de esa década. El elemento humano vuelve a colocarse en el primer plano del arte” (195). Este investigador precisamente se refiere a la década de 1930. Geist también se percató de una escisión ocurrida entre los creadores que permanecieron fieles a los ideales de la poesía pura y los que se alejaron de tal camino debido también a un factor decisivo en ese entonces: la política.¹² Así, los factores que contribuyeron a esa modificación de intereses estéticos son variados y claramente se yuxtaponen; resultaría impropio una simplificación de los hechos. Lo que permaneció intacto, sin duda, fue el interés de los poetas del 27 por la tradición y por los clásicos de la lírica peninsular. Es necesario observar, sin embargo, que sus lecturas al variar se enriquecieron. Es decir, la preponderancia gongorina llegó a su fin. Así, fue posible volver a leer y a descubrir otras figuras de primer orden que ejercieron, a su vez, un influjo notable: autores conocidísimos como Garcilaso o San Juan de la Cruz suscitaron, en aquel momento, un interés mucho mayor.¹³ Estos poetas clásicos y su lectura motivaron el tratamiento de aquellos temas y estilos, antes desatendidos, acaso por ser “demasiado humanos”.

Si las paráfrasis de los versos de San Juan permitieron a los poetas del 27 experimentar (a veces tan sólo imaginar) lo trascendente, la lectura de los poemas de Garcilaso de la Vega fue una elegante lección para reformular el “tema apasionado”. De ello daría cuenta, por ejemplo, *La voz a ti debida* (1933), de Pedro Salinas. De este modo, el amor encontró un lenguaje para heredar y, desde luego, reclamar y

12 Señala Geist: “entre 1930 y 1936 el mundo intelectual y artístico español se escindió precisamente por la cuestión de la relación entre arte y sociedad, separándose, *grosso modo*, entre los que siguieron fieles a un ideal de pureza y los que abogaron por un mayor compromiso de su arte con las preocupaciones sociales y políticas del día” (172).

13 Entre otros textos que estudian la influencia de la poesía de San Juan de la Cruz en la literatura de la época, véanse Pilar Palomo. “Presencia sanjuanista en la poesía española actual (1930-1942).” *Simposio sobre San Juan de la Cruz*. Ávila: Secretariado Diocesano Teresiano-Sanjuanista, 1986. 141-150; José Servera Baño. “La crítica literaria de la Generación del 27 sobre San Juan de la Cruz.” *Ínsula* 537 (1991): 33-34. Acerca de la relación entre los del 27 y Garcilaso, son nulos los trabajos recomendables; algunos investigadores han publicado notas superficiales acerca del tema.

reinventar.¹⁴ En 1938, este mismo autor señaló que la lectura de los clásicos —o de la poesía tradicional española, sin olvidar la importancia también de un posromántico como Gustavo Adolfo Bécquer— fue lo que en verdad permitió a los miembros de su generación encontrar un camino propio tras la estética del Modernismo. En esta afirmación resulta evidente la omisión de las corrientes puras y vanguardistas, las cuales suelen señalarse como etapas iniciales de las carreras de los poetas del 27. Para el autor de *La voz a ti debida*, sus contemporáneos prefirieron heredar —nótese la conciencia que les atribuye y reconoce— la plenitud de la poesía española clásica, popular y posromántica, no así las enseñanzas de Rubén Darío:

El modernismo para algunos poetas españoles fue un estado transitorio, para otros un experimento fructuoso. Para ninguno, creo, ha sido un ideal ni una meta. Aprendieron del modernismo para servir necesidades espirituales que iban mucho más allá del modernismo. Y nuestra poesía española tomó otro rumbo. Aunque esto se salga de mi tema, si se me preguntara cuál es ese camino divergente del modernismo, yo contestaría que no es otro que el de la gran tradición poética viva, no académica, española, la de Garcilaso y Góngora, san Juan de la Cruz y Bécquer. Se repetiría aquí un fenómeno muy frecuente en la historia de la literatura española y que en el siglo XIX se cumple lo mismo con el romanticismo que con el realismo. Es la conversión de un movimiento revolucionario, despertado por estímulos extranjeros en sus comienzos, en una revisión depuradora de lo tradicional, que da por resultado un renacimiento restaurador de los más puros y auténticos valores del pasado. Porque no hay duda de que los tres poetas mayores de la España reciente, Jorge Guillén, Federico García Lorca y Alberti, aunque sean beneficiarios de la herencia modernista, en distinto grado,

14 José Antonio Díaz Fernández detectó, hacia 1930, la necesidad de un nuevo espíritu: “se necesita [...] un nuevo romanticismo. Yo lo auguro para el arte y para la vida. Europa ya no puede más de cansancio, de escepticismo y de desconcierto” (48). Lo *humano* sería la clave de dicho programa, el regreso a lo propiamente *humano*: “Pienso que los nuevos románticos han de parecerse muy poco a los románticos del siglo XIX. Carecerán, afortunadamente, de aquel gesto excesivo, de aquella petulancia espectacular, de aquel empirismo ahogado en un mar de retórica. Pero volverán al hombre y escucharán el rumor de su conciencia” (49).

atienden desde su poesía muchísimo más al son del Romancero, a la música refinada de los Cancioneros o de Góngora, a las pastorelas platónicas o místicas de Garcilaso o de san Juan de la Cruz, que a las cantarinas seducciones de aquellas sirenas parisienses con quienes Rubén Darío bebía champaña en cualquier pabellón de Ermenonville, verdadero o imaginario, mientras revolucionaba, entre trago y beso, la poesía española. (*Literatura española del siglo XX* 39)

En 1943, en la última parte de “La literatura española moderna”, al exponer que el lirismo es la nota literaria distintiva de la época, es decir, del siglo XX, en oposición al prosaísmo del XIX (Campoamor representaría dicho prosaísmo), Salinas nuevamente defiende la idea de que el ejemplo de los clásicos constituye un importante impulso creativo para su generación, pero también señala la convivencia de esos intereses literarios con la aparición y la efervescencia de las vanguardias:

[...] por una parte se lucra con el mejor elemento tradicional español, enlazando, con algunas de sus manifestaciones más vitales, el Romancero, las poesías de Cancioneros del siglo XV, Lope de Vega, Góngora; por otra se deja interesar por las escuelas mayores y menores levantadas por entonces en Europa, futurismo, dadaísmo, superrealismo, poesía pura, y las remodela en fórmulas propias, como el ultraísmo —Garfias, Guillermo de Torre— y el creacionismo —Gerardo Diego, Juan Larrea—. Así nace una generación de poetas líricos con personalidades tan variadas como originales. (*Ensayos de literatura hispánica* 288)

GARCILASO ANTES DE 1936

Para la historiografía literaria, el homenaje que rindieron los poetas jóvenes a Góngora en Sevilla, en 1927, se convirtió en un acontecimiento esencial. Todos los recursos con que contaban los poetas en aquel momento —pienso sobre todo en su espíritu juvenil y en sus conocimientos literarios— los supieron utilizar con la finalidad de reivindicar a Luis de Góngora y de contrarrestar la mala fama que los académicos y muchos de los miembros de las generaciones anteriores se habían encargado de —más bien, empecinado en— propagar y convertir, a fuerza de repeticiones mecánicas, en certidumbres de manual. De forma más modesta, los jóvenes poetas también celebraron aniversarios de figuras centrales de la denominada literatura clásica española; tal

es el caso, por ejemplo, de fray Luis de León, homenajeado en 1928.¹⁵ Sin embargo, en 1936, casi todos los creadores tenían los ojos puestos no en el pasado español, sino en los acontecimientos de su presente, aquellos que provocarían la cruenta Guerra Civil. Era 1936 un año idóneo para recordar a Garcilaso de la Vega, puesto que estaban por cumplirse los 400 años de su muerte; la cual ocurrió en Francia, en el pueblo de Le Muy, en 1536, mientras intentaba tomar, junto con otros soldados, una torre ocupada por unos muchachos. Para defenderse, éstos aventaron una piedra, la cual hirió de muerte al poeta toledano. Pedro Salinas interpreta poéticamente este episodio como el choque entre lo material (la piedra) y lo espiritual (el poeta). Los homenajes para recordar y, en dado caso, *reivindicar* —más adelante explicaré por qué uso este verbo— a Garcilaso fueron pocos y provinieron, en su mayoría, de profesores y filólogos. El académico José F. Montesinos supuso que el aniversario de la muerte de Garcilaso pasaría silenciosamente (no se equivocó) y que al toledano lo recordaría sólo la “selecta minoría” que desde siempre acudió a sus poemas. En su “Centón de Garcilaso”, expresa Montesinos de este modo su particular anhelo:

Deseémosle una conmemoración recogida y decorosa, como cumple a la dignidad de su vida y al carácter de sus versos; sólo la fruición auténtica puede dar sentido a estas celebraciones jubilares, que sin embargo la desconocen casi siempre. No podemos recordar sino lo que en nosotros vive. (55)

Pareciera que la invitación de Montesinos fuera, a su vez, una advertencia en contra de los homenajes ruidosos, como el organizado y llevado a cabo por los poetas del 27 en honor a Góngora en la ciudad de Sevilla. Este “Centón” de Montesinos

15 Acerca del homenaje que se publicó en la revista *Carmen*, de Gerardo Diego, en honor a fray Luis de León, escribe la investigadora Raquel Asún: “El número-homenaje, publicado en marzo de 1928, contiene colaboraciones de García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Quiroga Plá, Jorge Guillén, José María de Cossío, Juan Larrea, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre y Gerardo Diego. Se trata de una antología sorprendente por varios motivos, por la unánime comprensión poética del clasicismo luisiano [...]; y porque, en conjunto, muestra ya un evidente alejamiento de los ejercicios metafóricos y lúdicos que caracterizaron a las apologías gongorinas. Más aún, este número de *Carmen* dedicado a Fray Luis es una de las primeras muestras colectivas del giro hacia la rehumanización y el subjetivismo que define la poesía de los años treinta” (212).

coincide con la lectura que por aquellos años los poetas jóvenes españoles hacían de Garcilaso como una invitación a recorrer un camino distinto tras el periodo de las vanguardias y de la deshumanización del arte: “Al recordar a Garcilaso en este año de 1936, hemos de celebrar el nacimiento entre nosotros de una poesía *humana* que, en lo esencial, ha conservado su vigor y su vigencia durante casi cuatro siglos” (56. *Cursivas mías*). Poesía humana: ¿acaso un antídoto, de acuerdo con Montesinos, en contra de la poesía deshumanizada de los jóvenes vanguardistas?

Guillermo Díaz-Plaja tomó la iniciativa de organizar una antología con la finalidad de celebrar al toledano. En 1937, apareció *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)*. En la primera línea del prólogo, el autor reconoce la enseñanza de Gerardo Diego, quien en su momento preparó la *Antología poética en honor de Góngora* (1927). Díaz-Plaja asegura que en España nunca había decaído el interés por la obra de Garcilaso; y afirma, además, que su figura resultaba atractiva no sólo porque se trataba de un creador sin duda sobresaliente, sino también por la *humanidad* del poeta: “Garcilaso es el primer poeta que interesa, no sólo como escritor, sino como hombre (mancebo, soldado, amante, poeta y músico: en suma, ‘cortegiano’ ejemplar)” (7).¹⁶ Según lo afirma en la “Introducción”, Díaz-Plaja se propuso organizar

16 Hacia 1958, Antonio Gallego Morell todavía apoyaba la idea de que la obra de Garcilaso no necesitaba ser sujeta a un proceso de revalorización en su *Antología poética en honor de Garcilaso de la Vega*: “no cabe hablar de una revalorización de Garcilaso: Garcilaso estuvo siempre presente en la literatura española. De Boscán a García Nieto, el homenaje personal está mantenido en la misma línea. Garcilaso es el Virgilio de la lírica española” (23). En el mismo libro, Gallego Morell recuerda: “el otro centenario, no festejado cumplidamente, es el de Garcilaso, que tocaba conmemorar en 1936, a cuatrocientos años de aquel día en que cayó descalabrado en la Provenza un maese de campo del Emperador, con el que moría también el Príncipe de la Poesía Española: precisamente en la Provenza, donde una primavera se descubrieron esas materias primas de la Lírica que son la galantería y el culto a la mujer. Y esa fecha debería ser recordada justamente en 1936. En un rincón del Archivo de Protocolos de Toledo, permanecen aún las maquetas del monumento que le hubiese ofrecido la ciudad imperial, maquetas cubiertas de polvo, y olvidadas, que son hoy el símbolo del centenario abortado por la guerra. En ese otoño de 1936, los poetas españoles hubiesen peregrinado a Toledo —San Pedro Mártir, Santa Leocadia, el Tajo— y hubiesen ido a beber agua —destino poético— a la fuente de Batres; pero fueron —fue el destino nacional— a beber plomo al río Ebro, el río de la guerra, olvidados los Tajos, Tormes y Danubios, poblados de ninfas y tan lejanos en los días veraniegos de 1936” (22).

un corpus antológico que diera cabida a poemas, no solamente por su conexión verbal con la obra de Garcilaso, sino también a composiciones que reflejaran, más allá de las similitudes de orden estilístico, la admiración provocada por el creador. Pareciera desatender con conciencia la triple orientación de la *Antología poética en honor de Góngora*, editada por Diego, de la cual rescato aquí las intenciones tal como las expresó el antologador santanderino: reunir en un solo volumen poemas que “honraran a nuestro Príncipe con sus mismas armas” (8), como sería el caso de Villamediana; agrupar las composiciones de los “aprendices que, aun sin el documento flagrante de adhesión confesada, están respirando en toda su obra la atmósfera poética del maestro” (9), y, por último, coleccionar aquellos textos en que el autor de la *Antología...* pudo comprobar la incoherencia de los fustigadores de Góngora: “me ha sido particularmente grato poder sorprender en inconfesado delito de traición a su propia causa a los más significados líderes de los partidos de oposición contra D. Luis” (9). Por su parte, Díaz-Plaja cierra el prólogo de *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)* con palabras que derivan en una proclama sumamente fervorosa y en una evidente paráfrasis del aforismo antes citado de Juan Ramón Jiménez, en el que el poeta de Moguer equipara lo eterno con lo actual. De acuerdo con el antologador, Garcilaso se convertiría en una suerte de *antídoto*:

Culto más firme no le ha conocido la memoria de las letras hispánicas. A través de las modas —clásicas y barrocas— Garcilaso va siendo sucesivamente modelo y antídoto, pero su figura fiel se yergue constantemente ante nuestros ojos. Garcilaso de la Vega, a cuatrocientos años justos, merece la celebración de este homenaje poético porque su memoria se ha hecho cuatro veces secular, y perdura. Actual y eterno, el poeta es ya el símbolo mejor de la actualidad —de la eternidad— de la poesía. (13)

Asimismo, recuerda en las páginas de su antología el disgusto que provocaba el influjo italianista al filólogo Julio Cejador, y sostiene que la fama de Garcilaso —máximo exponente de este rasgo de la literatura hispánica— había sido constante e invariable a lo largo de los siglos. Esto último, más un lugar común que un dato. Precisamente, en su *Historia de la lengua y literatura castellana* (1928), Cejador incluye un desconcertante comentario acerca de Garcilaso y su descolorido españolismo: “Carece del nervio, del realismo, del color y de la sinceridad, cualidades propias del alma española, que sacrificó por una versificación intachable, una dulzura que a la larga empalaga y unos asuntos que no llegaban a los españoles” (86). En pleno siglo XX, los académicos fustigaron lo mismo que Cristóbal de Castillejo criticó en el siglo XVI.

Quien revise los manuales de literatura que circulaban en España al comienzo del siglo XX —seguramente conoce a los autores del 27 en sus años de formación— encontrará que Garcilaso, junto con su amigo Juan Boscán, siempre ocupa un sitio en los recuentos, cosa que a nadie puede extrañar; pero frecuentemente los historiadores de la literatura dejan escapar uno o varios reparos —o, más bien, prejuicios— en contra de su estilo poético y de su obra. Incluso un conocedor inobjetable de Garcilaso, como el erudito Tomás Navarro Tomás —responsable de una de las ediciones de las *Obras* (1911) del toledano más leídas, consultadas y citadas aun por los lectores modernos, incluidos muchos de los miembros de la Generación del 27—, critica severamente en la introducción sus aparentes fallas y debilidades, y expone, además, una razón desconcertante para *disculparlas*, como si fuera necesario: “Si en sus obras falta, realmente, originalidad, castellanía, espíritu de raza, en fin, alma española, las andanzas de su vida, el provecho de sus pocos años, su obra mal conservada y su temprana muerte le disculpan” (xv). Al igual que en el comentario de Cejador, la censura se origina al anteponer una ideología nacionalista frente al hecho estético; y al rescatar, en todo caso, sus “andanzas” vitales y postergar la importancia de sus versos, su indudable valor estético. Todavía en la introducción de la misma edición, Navarro Tomás se permite exponer las diversas hipótesis en torno a los amores del toledano solamente con la intención de defenderlo —como si tal cosa fuera, de nueva cuenta, necesaria—, de aquellos que habían señalado en sus versos artificialidad e insinceridad: “Si drama hubo secreto en la conciencia del poeta, y hay medio de poderlo descubrir, no faltará quien pronto nos lo diga; sea, entre tanto, permitida la indiscreción de estos aventurados pormenores, contra la injusticia de los que han culpado a Garcilaso de vano, artificioso y falto de interés en la expresión de sus sentimientos” (xviii). La defensa viene cargada, como puede notarse, de impropiedades.

Este tipo de apreciaciones desencaminadas no eran exclusivas entre los estudiosos de España, también los del extranjero criticaron acremente la obra de Garcilaso. Por ejemplo, James Fitzmaurice-Kelly secundó las críticas vertidas por otros lectores, no sin tratar de justificar las apreciaciones erróneas:

Se le ha objetado que abandona su personalidad y se transforma en eco maravilloso de una rancia concepción seudoclásica. Esta crítica es plausible; el amaneramiento de Garcilaso carece de vigor, y su eterno dulzor empalaga: el arte se hace notar demasiado. Pero al reproche de no ser sino un poeta artificial, habría él contestado que siendo la poesía un arte, es esencialmente artificial. Toda poesía es una ilusión; la tarea del

poeta consiste en transportarnos del mundo real al mundo ideal, y en convertir éste en una realidad, aunque sólo sea por un instante. Esto es lo que hizo Garcilaso. (151)

Nuevamente, el comentario parece, en primera instancia, una defensa de la poesía de Garcilaso, pero ésta parte de una serie de premisas equivocadas. De este modo, Fitzmaurice-Kelly termina reconociendo la falta de vigor en los versos de Garcilaso, así como también su “excesiva dulzura”. Si bien el crítico intenta ubicar la obra del toledano dentro de un ámbito histórico específico, parece hacerlo sólo con la intención de justificar los aparentes defectos del creador. Es todavía más alarmante que, en todo caso, al intentar establecer un vínculo entre la obra del poeta y la cultura de su tiempo únicamente concluya que sus versos dan cuenta de una sensibilidad “seudoclásica”. De tal cosa se podrá acusar a muchos poetas del siglo XVIII, ¿pero en verdad a Garcilaso de la Vega? ¿Cómo acusar a Garcilaso de “seudoclásico” antes de que existiera clasicismo alguno en la poesía española? Al menos, Fitzmaurice-Kelly comprende que el poeta transforma la realidad, y que tal ejercicio es inobjetable. En su momento, Pedro Salinas explora esta misma idea en ensayos escritos en Estados Unidos y en muchas de sus conferencias.

EL 27 Y GARCILASO

A pesar de haber realizado lecturas y comentarios originales de la obra de Garcilaso, los poetas del 27 repitieron algunas de las conclusiones prejuiciosas de los eruditos que los antecedieron. Un caso interesante es el de Federico García Lorca. En su conferencia “La imagen poética de Luis de Góngora” (1926), el poeta opone la figura del toledano a la del cordobés y sugiere una idea que se vincula —aunque su propósito haya sido muy distinto— con lo dicho por Fitzmaurice-Kelly; García Lorca afirma que “Góngora huye en su obra característica y definitiva de la tradición caballeresca y medieval, para buscar, no superficialmente como Garcilaso, sino de una manera profunda, la gloriosa y vieja tradición latina”(95). García Lorca acude a la obra de Garcilaso con la intención esencial de contrastarla con la de Góngora. La manera en que contrasta las obras de ambos poetas resulta desconcertante. ¿Cómo pudo afirmar que los versos de Garcilaso no tendían un puente sólido con la tradición latina cuando no sólo fue el toledano un legítimo heredero de Virgilio, sino también autor de celebradas composiciones en latín? ¿Acaso García Lorca no supo distinguir en los versos de Garcilaso ecos de la sintaxis latina? ¿Tenía realmente los medios para

juzgar cuán latinizante era la expresión del toledano? ¿En qué consistía para García Lorca esa apresurada superficialidad que atribuye a los poemas?

Considero que su lectura negativa de las composiciones de Garcilaso es una consecuencia de su deseo de anteponer y preferir la poética gongorina a toda costa; pues encuentra en Góngora la figura de un innovador, un punto de ruptura y de revitalización, además de un rico creador de imágenes. Para el autor de *Poeta en Nueva York*, el cordobés “inventa por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y piensa sin decirlo que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes” (92). De este modo, Góngora sería un antecedente de primer orden en lo relativo a la preponderancia de las metáforas sobre cualquier otro recurso en el lenguaje poético. Además de este rasgo, Góngora —según García Lorca— “amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil exenta de congojas comunicables” (99). Desde luego, lo que detecta como algo positivo en la poesía del autor cordobés —su preferencia por la “belleza objetiva”, no lo habría encontrado en los versos de Garcilaso; por el contrario, los versos del toledano (en especial los monólogos de sus pastores) habrían servido precisamente como medio de expresión para esas menoscabadas “congojas comunicables”.¹⁷

Cuando Jorge Guillén reseña el libro de Miguel Artigas, *Semblanza de Góngora* (1928), escribe algo que podría relacionarse con lo dicho por García Lorca en su conferencia. La siguiente cita es interesante por la forma en que Guillén presenta la poesía de Góngora como un clarísimo ejemplo de despersonalización y un antídoto en contra de las poéticas vinculadas con el Romanticismo, así como con el uso y el abuso del *yo*:

Su poesía, sobre todo en sus piezas mayores, nada personal nos descubre. Si hay un polo antirromántico, en todos los sentidos, lo ocupa Góngora más que ningún lírico. La ausencia del “yo” histórico, absoluta y de rigor en los poemas serios, no tiene más excepciones que alguna mención en los festivos. Sólo entre burlas habla de sí mismo

17 José Bergamín también llegó a ser extremadamente duro con la obra de Garcilaso: “La gramática del petrarquismo que formuló con el traslado de sus formas literarias Boscán, no encauza, ni aprisiona, sin embargo, la mágica musicalidad del estilo de Garcilaso. Pero éste no se acerca en nada a la raíz, al fundamento humano, a la modernidad esencial de Petrarca. Garcilaso ha cambiado de estilo, de forma lírica, el espíritu medieval de la cortesía y cortesanía caballeresca, prolongándola bajo su armadura de soldado imperial de Carlos V” (224).

el autor de “Hermana Marica” —con una prodigiosa emoción de infancia, única en toda la carrera gongorina— o del otro romancillo: “Hanme dicho, hermanas...”. Pero en serio, nunca dirá como Garcilaso: “Cuando me paro a contemplar mi estado...”. Poeta renacentista y culminación española del Renacimiento europeo, pero de la otra banda, Góngora, a medida que avanza por su propio camino, se opone cada vez más a los petrarquizantes españoles que, a imitación de Garcilaso, se paran morosamente a contemplar su estado. Precisamente, una de las eliminaciones esenciales, que constituyen en su aspecto negativo —muy importante— la gran depuración gongorina, se refiere a esta carencia, llevada al extremo, de todo el “yo”, de toda intimidad espiritual. (“Estudios gongorinos” 186)¹⁸

De nueva cuenta, para encomiar la obra del cordobés se le compara con el poeta de Toledo. Guillén encuentra en Garcilaso y en Góngora dos poetas cuyas obras quedan insertadas en la cultura del Renacimiento. Sin embargo, la obra de Góngora pertenecería, para Guillén, a un ámbito privilegiado que define como “la otra banda”. Los temas del cordobés no fueron los que —desde la hora de Petrarca, pasando por Garcilaso— obsesionaron a casi todos los poetas europeos. Podemos entrever que, en la época en la cual escribía su tesis Jorge Guillén, era factible considerar la existencia de un puente que uniría la poética gongorina con algunos de los ideales esenciales de la poesía pura.¹⁹ Guillén —al igual que otros poetas— encontró en los versos del autor del *Polifemo* un ejemplo de la depuración lírica que intentaría poner en práctica en sus propias obras (entre los propósitos de los seguidores de los preceptos de la poesía pura cabe señalar el silenciamiento y la anulación parcial o total del *yo*).²⁰

18 Es importante recordar que Guillén fue un experto en la poesía de Góngora. Su tesis de doctorado la dedicó a la obra del poeta cordobés, y en diversos pasajes, introdujo interesantes comentarios acerca de Garcilaso, algunos tan favorables como éste: “Garcilaso escribe —después de Teócrito y Virgilio, después de otros menores— el dechado de la égloga. Posee un sentido prodigioso del paisaje —acaso con una agudeza no superada entre los poetas españoles clásicos” (101). Sin embargo, en otros momentos, Guillén regresa a la poesía del toledano con la finalidad de detectar las innovaciones gongorinas y la superación de los modos poéticos preestablecidos.

19 En la misma tesis, al comentar algunos versos de Góngora, Guillén anota: “La Poesía pura. La suavidad que expira el mármol... Poesía desembarazada de todo lo que no es ella misma” (84).

20 Antonio Blanch cita la opinión vertida por Eugenio D’Ors en 1929: “No es que el poeta de Córdoba fuera el que despertó en los jóvenes del 27 la vocación por una pureza poética; al contrario, son

Dámaso Alonso, por su parte, indica que las *Soledades* no podían ni debían presentar un “interés novelesco”; es decir, la anécdota y lo episódico necesitaban quedar fuera del verso gongorino. El parentesco de estos comentarios con los ideales de la poesía pura me parece evidente.²¹

Como es sabido, el poeta de *Cántico* siempre prefirió centrar sus preocupaciones poéticas en el momento presente, haciendo del instante vivido una razón para el gozo y para el canto; de esta manera, la actitud que podría resumir el emblemático verso de Garcilaso (“Cuando me paro a contemplar mi estado”) difícilmente hubiera podido representar sus preferencias estéticas. A pesar de que Guillén extrañamente no dedicó un ensayo específico a la obra de Garcilaso en su libro *Lenguaje y poesía* (1961), y pese a ese aparente distanciamiento, podemos encontrar en *Cántico* un poema que lleva por nombre “Lectura”, el cual se convirtió en uno de los más hermosos homenajes que los autores del 27 rindieron al poeta (no olvido que uno de los epígrafes de este libro es de la autoría de Garcilaso). Fue hasta la edición de 1945 cuando Jorge Guillén incluyó el poema al cual aquí me refiero; es decir, casi diez años después del inexistente homenaje en honor al toledano. Tras describir un

estos poetas los que buscan y encuentran en Góngora una confirmación autorizada de sus propias inquietudes líricas, y al descubrirlas se convierten en sus propagandistas” (67).

Indica Antonio Blanch que los del 27 “admiraban en Góngora, como en Mallarmé, su sincero esfuerzo por conseguir una poesía pura y su obstinación en querer reconstruir la realidad a partir de la catástrofe de lo prosaico” (225).

Philip Silver, por su parte, interpreta de este modo la importancia de Góngora entre los poetas del 27: “Si el mundo es todo superficie, no hay razón para utilizar, como lo hace el simbolista, emblemas y análogos de un más allá invisible y ‘real’. El mundo es simplemente el mundo: no hay más allá. Y por eso Góngora, el maestro del artificio, vino a quedar tan cercano a la Generación de 1927. En la literatura española, las consecuencias metafísicas han sido cercenadas” (373).

21 Escribe Dámaso Alonso: “Erraron la puntería los que afeaban a las *Soledades* el no tener interés novelesco. Era precisamente lo que no debían, no podían tener. Es éste uno de los mayores aciertos de Góngora y uno de los que más le aproximan al gusto de nuestros días: basta pensar en el desmoronamiento actual de la novela, o, en otro orden, en los nuevos caminos —puro placer de las formas— que han abierto a la pintura el cubismo y sus derivaciones. A menor interés novelesco, mayor ámbito para los puros goces de la belleza. Contra el interés novelesco, el estético” (“Una generación poética (1920-1936)” 211).

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

paisaje, y tras detallar la imagen de un cielo, el poeta presenta en sus versos un lector de poesía que descubre en los versos de Garcilaso un ámbito —un mundo nuevo, un paisaje nuevo— donde le es posible habitar y caminar; esto provoca una suerte de desdoblamiento. Probablemente éste sea el único escape de la realidad —la poesía— que el poeta de *Cántico* —siempre tan consciente del mundo material, de los objetos y de la luz que los ilumina— autorizaría con tal vigor:

Un hombre lee. Todo le rodea
La página en lectura.
¡Íntegro estío bajo el sol! Madura
La paz. ¿Jamás pelea?

En la página el verso, de contorno
Resueltamente neto,
Se confía a la luz como un objeto
Con aire blanco en torno.

¡Oh bloque potencial! Así emergente
De blancura, de gracia,
Llevan los signos más humanos hacia
Los cielos de la mente.

Aun camina el lector, y ya abstraído,
¿Quién dirige el paso?
Los renglones —mirad, de Garcilaso—
Palpitan: son un nido.

¡Paseante por el campo que él se labra,
Paseante en su centro,
Con amor avanzado ya por dentro
De un todo que es Palabra!

(vv. 17-36)

CONCLUSIONES

En las páginas de este artículo, he hecho un repaso de las ideas incluidas en algunos de los manuales literarios que circulaban en la época, y que muy probablemente consultaron los miembros del 27 en su etapa formativa. También he recuperado las pocas publicaciones que aparecieron como consecuencia de la llegada de 1936 y de las conmemoraciones garcilasianas. De este modo, he recreado el espectro intelectual en que los miembros del 27 pudieron haber celebrado —tal como lo hicieron con Góngora— un merecido homenaje en honor al poeta de Toledo. Como se ha visto, muchos de los críticos de la época fueron incapaces de hallar en Garcilaso uno de los ejemplos máximos de la poesía en lengua española. En este sentido, la recepción de su obra sufrió algo semejante a lo que padeció la del autor del *Polifemo*, pero los del 27 no llegaron a sentir la necesidad de reinstalarlo en el canon.

En sus años de madurez, fueron muchos los ensayos y las páginas eruditas que escribieron los poetas del 27 acerca de la obra de Garcilaso. Sin embargo, hay ejemplos que servirían para ilustrar su influjo en la creación poética desde los años de juventud. Cernuda, por ejemplo, escribió tempranamente los poemas de *Égloga*, *Elegía*, *Oda* (1927-1928); en ellos es posible detectar una influencia doble: la poesía simbolista y el mundo armónico del toledano se combinan en ellos. Es bien sabido que Garcilaso es uno de los pocos poetas de la literatura española que el sevillano apreció sin reservas ni condicionamientos de ningún tipo.²² Por su parte, Manuel Altolaguirre escribió por encargo una interesante biografía, la cual fue incluida en la colección *Vidas españolas: Garcilaso de la Vega* (1933), la más extensa de las obras escritas por cualquier miembro del 27 acerca de la existencia y la poesía de Garcilaso. En ella, Altolaguirre recrea el mundo en que vivió el poeta y lo eleva hasta convertirlo en una figura de proporciones casi míticas. Además, halla en él el ejemplo máximo del amante y del militar. Éste es uno de los pocos textos que se escribieron a tiempo del inexistente homenaje; sin embargo, la biografía pasó desapercibida entre los lectores y los especialistas. Por su parte, Pedro Salinas renovó la poesía amorosa

22 Acerca de Garcilaso en el pensamiento crítico de Cernuda, véase Pablo Muñoz Covarrubias.

“Garcilaso de la Vega y la crítica literaria de Luis Cernuda.” *Anuario de Letras* XLIV (2006): 187-210.

acaso inspirado por la poética cortesana de Garcilaso; pero supo, al mismo tiempo, transformar y modernizar los tópicos de dicho estilo literario. *La voz a ti debida* (1933) es desde el título —tomado de una de las églogas de Garcilaso— un poemario en el que el poeta construye, verso a verso, un intensísimo monólogo de amor con una amada imposible de captar y de aprehender con los sentidos, con el corazón y con la mente. Asimismo, el toledano se convertiría en la ensayística de Pedro Salinas en el poeta que mejor serviría para representar —al menos en el ámbito de la poesía española— el proceso de la idealización de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael. *La arboleda perdida. Libros I y II de memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Alonso, Dámaso. “Una generación poética (1920-1936).” *Obras completas*. Madrid: Gredos, 1975. 653-676.
- Alonso, Dámaso. *Ensayos sobre poesía española*. Madrid: Revista de Occidente, 1944.
- Alonso, Dámaso. “Reseña de *Espadas como labios* de Vicente Aleixandre.” *Revista de Occidente* 38 (1932): 323-333.
- Alonso, Dámaso. “Alusión y elusión en la poesía de Góngora.” *Revista de Occidente* 56 (1928): 177-202.
- Altolaguirre, Manuel. *Garcilaso de la Vega*. Madrid: Espasa-Calpe, 1933.
- Amusco, Alejandro. “Entroncamiento de los poetas del 27 con la tradición.” *Ínsula* 15 (1977): 368-369.
- Anderson, Andrew. *El veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*. Madrid: Gredos, 2005.
- Asún, Raquel. “1927 y la literatura clásica: presencia de fray Luis de León.” *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, 1. Barcelona: Quaderns Crema, 1986. 201-234.
- Aub, Max. *La poesía española contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1954.
- Ayala, Francisco. *Cazador en el alba*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Azorín. *Obras escogidas. Ensayos*, II. Ed. Miguel Ángel Lozano Marco. Madrid: Espasa-Calpe, 1998.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Obras completas*. Ed. Joan Estruch Tobilla. Madrid: Cátedra, 2004.

- Bergamín, José. "Beltenebros. De la naturaleza y figuración fronteriza de la poesía." *Al fin y al cabo. Prosas*. Madrid: Alianza Editorial, 1981. 189-235.
- Blanch, Antonio. *La poesía pura española*. Madrid: Gredos, 1976.
- Cardwell, R. A. "The Persistence of Romantic Thought in Spain." *The Modern Language Review* 65.4 (1970): 803-812.
- Cejador, Julio. *Historia de la lengua y literatura castellana*, II. Madrid: Gredos, 1972.
- Cernuda, Luis. *Obra completa*. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. 2ª ed. Madrid: Siruela, 2002.
- Dehennin, Elsa. *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*. París: Didier, 1962.
- Díaz-Fernández, José. *El nuevo romanticismo*. Madrid: Zeus, 1930.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)*. Barcelona: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Barcelona, 1937.
- Diego, Gerardo. *Obras completas*, VI. Ed. José Luis Bernal. Madrid: Alfaguara, 2000.
- Fitzmaurice-Kelly, James. *Historia de la literatura española*. 4ª reimp. corregida. Madrid: Ruiz Hermanos, 1926.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Trad. Juan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1959.
- Gallego Morell, Antonio. *Antología poética en honor de Garcilaso de la Vega*. Intr. Gregorio Marañón. Madrid: Guadarrama, 1958.
- García Lorca, Federico. *Conferencias*, I. Ed. Christopher Maurer. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- García Montero, Luis. "La tradición y la vanguardia." *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1993. 63-70.
- Geist, Anthony. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega, 1980.
- Guillén, Jorge. *Notas para una edición comentada de Góngora*. Pról. José María Micó. Ed., notas y acotaciones Antonio Piedra y Juan Bravo. Cátedra Jorge Guillén 2. Valladolid: Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- Guillén, Jorge. "Estudios gongorinos." Reseña de Miguel Artigas: *Semblanza de Góngora* [1928]. *Obras en prosa*. Ed. Francisco Díaz de Castro. Barcelona: Tusquets, 1999. 186-188.
- Guillén, Jorge. "Lectura." *Cántico*. 3ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1950.

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

- Jiménez, Juan Ramón. *Política poética*. Pres. Germán Bleiberg. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Jiménez, Juan Ramón. “Estética y ética estética.” *Antología general en prosa (1898-1954)*. Eds. Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. 670.
- Jiménez, Juan Ramón. *El trabajo gustoso*. Ed. Francisco Garfias. México: Aguilar, 1961.
- Machado, Antonio. “Reflexiones sobre la lírica [1925].” *Poesía y prosa*, III. Ed. Oreste Macrí y Gaetano Chiappini. Madrid: Espasa-Calpe, 1989. 1649-1662.
- Montesinos, José F. “Centón de Garcilaso [1936].” *Ensayos y estudios de literatura española*. Ed., pról. y bibliografía Joseph H. Silverman. Selecta 36. Madrid: Revista de Occidente, 1970. 55-62.
- Moreno Villa, José. *Vida en claro. Autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Morris, C. B. *A Generation of Spanish Poets, 1920-1936*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- Muñoz Covarrubias, Pablo. “Garcilaso de la Vega y la crítica literaria de Luis Cernuda.” *Anuario de Letras* 44 (2006): 187-210.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas*, III. Madrid: Alianza Editorial/Revista de Occidente, 1983.
- Palomo Vázquez, María del Pilar. “Presencia sanjuanista en la poesía española actual (1930-1942).” *Simposio sobre San Juan de la Cruz*. Ávila: Secretariado Diocesano Teresiano-Sanjuanista, 1986. 131-150.
- Salinas, Pedro. *Reality and the Poet in Spanish Poetry*. 2ª ed. Baltimore: The John Hopkins Press, 1967.
- Salinas, Pedro. *Ensayos de literatura hispánica*. Ed. Juan Marichal. Madrid: Aguilar, 1961.
- Salinas, Pedro. *Literatura española del siglo XX*. México: Séneca, 1941.
- Salinas, Pedro. *La voz a ti debida*. Madrid: Signo, 1933.

En torno a la Generación del 27...

- Servera Baño, José. "La crítica literaria de la Generación del 27 sobre San Juan de la Cruz." *Ínsula* 537 (1991): 33-34.
- Silver, Philip. "La estética de Ortega y la Generación de 1927." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 20.2 (1971): 361-380.
- Torre, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Pról. Miguel de Torre Borges. Ed. José María Barrera López. Sevilla: Renacimiento, 2001.

D. R. © Pablo Muñoz Covarrubias, México, D. F., enero-junio, 2015.