

Paradojas de la Edad de Plata: Unamuno y Pérez de Ayala interpretados por *La deshumanización del arte* y Guillén, ilustrador de las *Meditaciones del Quijote**[†]

Jorge Wiesse Rebagliati

<https://orcid.org/0000-0002-2819-2054>

Universidad del Pacífico (Lima, Perú)

wiesse_jr@up.edu.pe

RESUMEN

Una cronología cruzada vincula, paradójicamente, varias obras de la Edad de Plata: *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno con *La deshumanización del arte* (1925) de José Ortega y Gasset; y *Meditaciones del Quijote* (1914) de José Ortega y Gasset con *Cántico* (1936) de Jorge Guillén. A su vez, un distante Ramón Pérez de Ayala es, en *Tigre Juan. El curandero de su honra* (1926), un aplicado ejecutor —no se sabe cuán conscientemente— del ideal de novela psicológica propuesto por José Ortega y Gasset en *Ideas sobre la novela* (1925) y de algunas características de la estética moderna anunciadas en *La deshumanización del arte*. El artículo se propone explorar las relaciones —por presencia o por ausencia— de las ideas estéticas de Ortega y Gasset tanto en su generación como en las que la precedieron y sucedieron.

Palabras clave: Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala, Edad de Plata, Jorge Guillén, “Más allá”, *Cántico*, arte deshumantizado

* Una versión preliminar de este trabajo se presentó como ponencia el 13 de julio de 2023 en el XXI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas realizado en la Universidad de Neuchâtel.



Silver Age's Paradoxes: Unamuno and Pérez de Ayala Interpreted by Ortega's *La deshumanización del arte* and Guillén, Illustrator of *Meditaciones del Quijote*

ABSTRACT

A crossed chronology paradoxically connects several works from the Silver Age of Spanish Literature: *Niebla* (1914) by Miguel de Unamuno with *La deshumanización del arte* (1925) by José Ortega y Gasset; and *Meditaciones del Quijote* (1914) by José Ortega y Gasset with *Cántico* (1936) by Jorge Guillén. Likewise, a distant Ramón Pérez de Ayala, in *Tigre Juan. El curandero de su honra* (1926), becomes —consciously or not—an earnest executor of the ideal of the psychological novel proposed by José Ortega y Gasset in *Ideas sobre la novela* (1925) and of some characteristics of modern aesthetics outlined in *La deshumanización del arte*. This paper aims to map the relations —whether present or absent— of Ortega y Gasset's aesthetic ideas within his own generation, as well as those that preceded and followed it..

Keywords: Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Ramón Pérez de Ayala, Jorge Guillén, “Más allá”, *Cántico*, dehumanized art

1. INTRODUCCIÓN

Que “Más allá”, poema que aparece por primera vez en la segunda versión de *Cántico* (1936), pueda considerarse una “ilustración”, un comentario o una elaboración, del concepto de *circunstancia* orteguiano —una apropiación, tal como lo presenta José Ortega y Gasset en su *opera prima*, *Meditaciones del Quijote* (1914)— no debería llamar la atención: Jorge Guillén, como Pedro Salinas o Fernando Vela, aunque integrantes de la generación del 27¹, mantuvieron cercanos vínculos con Ortega, la cabeza más visible de la generación de 1914, mediante su estrecha colaboración con la

¹ A pesar de las reservas de Andrew Anderson (2005) mantenemos la denominación “generación del 27”. Sin dejar de apreciar las contribuciones de la vanguardia española y de muchos buenos escritores de la Edad de Plata excluidos por tal denominación, creemos que ella se refiere adecuadamente al grupo de escritores al que perteneció Jorge Guillén.

Revista de Occidente. Sin embargo, *Cántico*, en realidad, debería asociarse más con otro libro de Ortega: *La deshumanización del arte*, de 1925. Allí, Ortega pasa revista a las características del “arte nuevo”, varias de las cuales se aplican a la “poesía pura” de Guillén.

Lo que sí sorprende es que *Niebla* de Miguel de Unamuno, de 1914, pruebe tesis que Ortega postuló solo en 1925, en el ya referido *La deshumanización del arte*, o que, a pesar de la distancia irónica que tomó de la polémica Ortega-Baroja, Ramón Pérez de Ayala en *Tigre Juan. El curandero de su honra*, de 1926, dé cuerpo a las mismas ideas².

A continuación, me propongo desarrollar estas relaciones solo paradójicas para quien esté obsesionado con las cronologías³ o con las polémicas menudas, no para quien intenta asomarse a las complejidades de un espíritu de época, el de la Edad de Plata⁴. Para ello, primero se expondrán las ideas pertinentes de *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset; luego, comprobaré su presencia en *Niebla* de Miguel de Unamuno y en *Tigre Juan. El curandero de su honra* de Ramón Pérez de Ayala. Finalmente, se presentarán algunas consideraciones sobre la noción orteguiana de

² Es cierto que Ortega piensa en su estética solo en el “arte nuevo”; sin embargo, rasgos importantes y no solo felices coincidencias de este ya verifican en Unamuno y Pérez de Ayala. Creemos que este vínculo merece alguna atención.

³ Ya lo había notado Antonio Sáez Delgado: “No es difícil afirmar que el tiempo transcurrido entre 1890 y 1936 representa uno de los momentos más apasionantes de la historia literaria en el contexto ibérico. *Salvadas las barreras de exactitudes periodológicas*, [...] el tiempo comprendido entre el arranque del Simbolismo y la eclosión del proyecto modernista (un singular que esconde un plural) en los años treinta constituye una de las épocas fundamentales en la tradición de la modernidad en la Península Ibérica” (2010:29, cursivas propias).

⁴ Véase Mainer (2016). Gayle Rogers (2012) ofrece una historia de la proyección internacional de varios escritores representativos de esta época. Asimismo, Antonio Sáez Delgado utiliza dos imágenes geométricas muy sugerentes para tratar de entender el fenómeno de la modernidad en la Península: la no linealidad y los círculos concéntricos: “[...] el sentido no lineal, sino fragmentado, paralelo y superpuesto que ofrece siempre el tiempo de la modernidad en nuestras literaturas, si realizamos una ‘sección transversal en el instante’. Ese mosaico que hace convivir en un mismo momento histórico a autores y obras de muy diversas tendencias se acentúa en las primeras décadas del siglo XX en la Península [...]” (2007: 127). Más adelante se refiere a “[...] ese mapa de círculos concéntricos, completamente alejado de la vertiginosa linealidad de los manuales de literatura [...]” (2007: 127).

circunstancia, formulada por primera vez en las *Meditaciones del Quijote*, y su adopción por Jorge Guillén en “Más allá”, el primer poema del *Cántico* de 1936 (y que quedó así, como íncipit, en las sucesivas ediciones).

Se intenta, básicamente, verificar las coincidencias entre las ideas estéticas de Ortega y Gasset y las de sus contemporáneos, tanto los de su generación como los de la generación que lo precedió y los de la que lo siguió.

2. *LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE (1925) DE JOSÉ ORTEGA Y GASSET*

Hugo Friedrich incluye el ensayo *La deshumanización del arte*, publicado por José Ortega y Gasset en 1925⁵, en el conjunto de los grandes textos teóricos del siglo XX⁶ que definen de forma negativa —descriptiva, no valorativamente— la estética de la modernidad (Friedrich 1974: 27-31, 218-224). En efecto, para caracterizar “el nuevo estilo”, Ortega utiliza predominantemente categorías negativas. Según Ortega, el nuevo estilo tiende: “1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna” (Ortega y Gasset [1925] 2005: 853-854).

Este arte “deshumano”, por emplear la formulación orteguiana, busca alejarse de la sentimentalidad empática y superficial de la valoración decimonónica burguesa del arte, pues sus productores y sus consumidores saben que la contemplación estética excluye la participación o la identificación inmediatas: “Es natural, [el burgués

⁵ Es verdad, sin embargo, que Ortega formuló algunos de los planteamientos sobre el arte contenidos en *La deshumanización* en dos textos previos: *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1914)—que incluyó como presentación al libro de poemas de José Moreno Villa, *El pasajero*—y “Adán en el Paraíso” (1910).

⁶ Según Zamora Bonilla, el libro “alcanzó un importante éxito” inmediatamente (2002: 258).

decimonónico o su continuador] no conoce otra actitud ante los objetos que la práctica, la que nos lleva a apasionarnos y a intervenir sentimentalmente en ellos. Una obra que no le invite a esta intervención le deja sin papel” (Ortega y Gasset [1925] 2005: 851).

Para ilustrar esta lejanía, este desplazamiento, esta inversión de planos y de prioridades, Ortega acude a una imagen rotundamente plástica (del tipo “Nadie ha visto una naranja”) que asombra —como siempre— por lo clara y explícita (Pérez Martínez 2010): la del jardín y el vidrio de la ventana:

Se trata de una cuestión de óptica sumamente sencilla. Para ver un objeto tenemos que acomodar de cierta manera nuestro aparato ocular. Si nuestra acomodación visual es inadecuada, no veremos al objeto o lo veremos mal. Imagínese el lector que estamos mirando un jardín al través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal, menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él solo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes (Ortega y Gasset [1925] 2005: 851).

La imagen no puede ser más precisa: el arte nuevo sustituye al jardín por el cristal de la ventana (cuyos reflejos sugieren toda la historia del arte moderno: desde el rigor pictórico de Cézanne y el cubismo de Picasso, Braque y Juan Gris hasta la severa libertad del arte abstracto). Al hacerlo, la escamotea: el foco es el cristal, la realidad se convierte en umbral. La idea reemplaza al objeto. En palabras del propio Ortega: “En vez de ser la idea instrumento con que pensamos un objeto, la hacemos a ella objeto y término de nuestros pensamientos” ([1925] 2005: 856).

Es en este sentido como se comprenden mejor otras elaboraciones orteguianas desarrolladas en este texto fundamental. Concretamente, la cualidad “secundaria” de la experiencia estética que provocan estos “ultra-objetos” (Ortega y Gasset [1925] 2005: 856) y, sobre todo, la condición *mental* del arte moderno, que se aleja de —y hasta se opone a— la “realidad” para crear un universo autorreflexivo con leyes propias:

En suma, nuestro prurito vital de realismo nos hace caer en una ingenua idealización de lo real.

Si ahora, en vez de dejarnos ir en esta dirección del propósito, lo invertimos y, volviéndonos de espaldas a la presente realidad, tomamos las ideas según son —meros esquemas subjetivos— y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro —en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas—, habremos deshumanizado, desrealizado estas. Porque ellas son, en efecto, irrealdad. Tomarlas como realidad es idealizar —falsificar ingenuamente—. Hacerlas vivir en su irrealdad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo (Ortega y Gasset [1925] 2005: 868).

Una de estas *ideas realizadas*, uno de estos *esquemas mundificados*, es la idea de la propia obra de arte. Desde los procedimientos desalienantes del teatro brechtiano hasta el famoso cuadro *Esto no es una pipa* de René Magritte, el arte moderno incorpora en la obra misma la reflexión sobre el propio arte. Hugo Friedrich (1974: 51-56) destaca la importancia del fenómeno, que pudo haber empezado en Occidente con las reflexiones de Edgar Allan Poe (en *The Poetic Principle*) y seguido con la teoría artística de Baudelaire y en la praxis de Mallarmé para extenderse desde la obra de este a todo el arte moderno. No sorprende, por ello, que Ortega —cuyo conocimiento del arte de su época resulta admirable— recurra a *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello (apenas estrenada en 1921), quizás el ejemplo más señero de metateatro:

No obstante sus tosquedades y la basteza continua de su materia, ha sido la obra de Pirandello *Seis personajes en busca de autor* tal vez la única en este último tiempo que provoca la meditación del aficionado a estética del drama. Es ella un claro ejemplo de esa inversión del tema artístico que procuro describir. Nos propone el teatro tradicional que en sus personajes veamos personas y en los aspavientos de aquellos la expresión de un drama “humano”. Aquí, por el contrario, se logra interesarnos por unos personajes como tales personajes; es decir, como ideas o puros esquemas (Ortega y Gasset [1925] 2005: 868).

Curiosamente, si Ortega hubiera querido extender la misma observación a la novela, habría contado con un ejemplo más cercano en el espacio, aunque un poco más lejano en el tiempo: me refiero nada menos que a *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno.

3. NIEBLA (1914) DE MIGUEL DE UNAMUNO

Aunque con algunas intervenciones directas del autor (en el capítulo XXV, por ejemplo), a lo largo de la mayor parte de la narración de *Niebla* (capítulos I-XXX), el lector se enfrenta a un relato convencional, folletinesco, cercano a un culebrón o a una telenovela contemporáneos. La personalidad abúlica de su protagonista no se diferencia mucho de la de ciertos personajes de Azorín o de Baroja⁷ incapaces de actuar por sí mismos, envueltos en la niebla del tedio y del aburrimiento. Cuando aparece el amor en sus vidas, salen perdiendo, prisioneros de la trama urdida por la voluntad de otros (en el caso de *Niebla*, de Eugenia y su galán). En palabras de Armando Zubizarreta, “el motivo que impulsa el relato humorístico, y en gran parte melodramático, de *Niebla* es el amor. El enamoramiento de Augusto Pérez, su descubrimiento del amor y su subsiguiente infatuación, tanto como las dificultades y definitiva frustración que sufre ocupan la mayor parte de la novela (capítulos I-XXX)” (2016: 35).

⁷ Antonio Azorín y Fernando Osorio, protagonistas de *Antonio Azorín* y *Camino de perfección*, respectivamente, ambas de 1902. Véase Mainer (2016: 30-38), por ejemplo.

Sin embargo, los paratextos (el *Prólogo* de Víctor Goti⁸, el *Post-prólogo* de M[iguel] de U[namuno] y la *Oración fúnebre por modo de epílogo* [a cargo de Orfeo, el perro de Augusto Pérez]) permiten acceder a otro nivel narrativo. En efecto, ellos y un conjunto de sucesos relatados en los capítulos finales permiten verificar que dentro de la historia contada aparece una irónica reflexión sobre la novela y sus personajes. La novela se transforma, así, en una “metanovela” (Zubizarreta 2016: 7), tanto, que Unamuno acuña para ella un nuevo nombre: *Niebla* se transforma en *nivola*⁹.

Un inédito duelo entre prologuistas a propósito de la potestad del autor —verdaderamente, su *autoridad*— para disponer de la vida de su personaje enfrenta a un escritor desconocido —Víctor Goti— y al consagrado don Miguel de Unamuno. Goti se atribuye la invención del término *nivola* y “no pocos dichos y conversaciones” que se registran en la narración y que son fruto de diálogos entre él y “el malogrado Augusto Pérez” (Unamuno 2016: 74). Hace más: se atreve a cuestionar el “inesperado final” y la “versión errónea” que Unamuno da de la muerte de Augusto Pérez (Unamuno 2016: 83). Unamuno responde con su pugnacidad habitual:

Su afirmación, digo, de que el desgraciado, o lo que fuera, Augusto Pérez se suicidó y no murió como yo cuento su muerte, es decir, por mi libérrimo albedrío y decisión, es cosa que me hace sonreír. Opiniones hay, en efecto, que no merecen sino una sonrisa. Y debe andarse mi amigo y prologuista Goti con mucho tiento en discutir así mis decisiones porque si me fastidia mucho acabaré por hacer

⁸ Según Zubizarreta, “Olson señala que hay posible relación entre el nombre de Víctor Goti y Víctor Eremita de *O lo uno o lo otro* de Kierkegaard, quien allí es el editor y autor de un prólogo” (2016: 18). Aunque Goti señala que podría existir algún parentesco entre Unamuno y él (en el *Prólogo*: “parece que tengo algún parentesco con don Miguel, ya que mi apellido es el de uno de sus antepasados” [Unamuno 2016: 74]), no sería inverosímil que el apellido también esté vinculado con el inglés *God* o con el alemán *Gott* (como lo hizo Beckett en *Waiting for Godot*), sobre todo si se piensa que Goti y Unamuno se disputan la condición divina de ser el narrador o el autor de la historia.

⁹ El origen del término *nivola* es la anécdota de la visita de Manuel Machado a don Eduardo Benot, famoso teórico del verso. Cuando Machado le enseñó sus sonetos (en alejandrinos), Benot observó que no eran sonetos. Machado le respondió: “serán entonces *sonites*” (Romero Luque 2017: 122).

con él lo que con su amigo Pérez hice, y es que lo dejaré morir o lo mataré a guisa de médico (2016: 83-84).

El duelo de prologuistas cuestiona la soberanía del narrador. Como sostiene Armando Zubizarreta, en estos lances se borra la figura de Unamuno narrador, quien irónicamente —al tratar de imponer su autoridad narrativa— se convierte en Unamuno personaje: “No es imposible, por tanto, que algún lector podría llegar a sospechar que Goti bien pudiera ser el dios-personaje-autor y que el “post-prólogo” podría pertenecer al personaje Unamuno” (2016: 24).

El enfrentamiento entre Augusto Pérez y Unamuno, relatado en el capítulo XXXI, refuerza esta conversión de Unamuno de narrador a personaje. Unamuno se enfada por el parricidio o deicide autoral sugerido por Pérez: “Y luego has insinuado la idea de matarme. ¿Matarme? ¿a mí? ¿tú? ¡Morir yo a manos de una de mis criaturas! No tolero más. Y para castigar tu osadía y esas doctrinas divergentes, extravagantes, anárquicas, con que te me has venido, resuelvo y fallo que te mueras. En cuanto llegues a tu casa te morirás. ¡Te morirás, te lo digo, te morirás!” (2016: 265).

Entre aterrado y levantisco, Augusto Pérez le responde a Unamuno:

Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de donde salió... ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo, lo mismo que yo! Se morirán todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, nivolesco, lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es más que otro ente nivolesco y entes nivolescos sus lectores, lo mismo que yo, Augusto Pérez, su víctima [...] (Unamuno 2016: 266-267, subrayado propio).

En virtud del pacto narrativo entre el autor y sus lectores (la suspensión del juicio de lo real que exige toda ficción), estos resultan incluidos en la maldición de Pérez: narrador, personajes y lectores

son entes ficticios. La condición *nivolesca* se aplica a la vida: cuando deje de soñar Dios creador, volverán a la nada sus criaturas. La novela, convertida en *nivola*, se vuelve una clave hermenéutica para interpretar la condición humana. Podría sostenerse que Unamuno va más allá en este aspecto que Pirandello, quien no incluyó al público (equivalente al lector de *Niebla*) en su reflexión metateatral. En este sentido, Ortega y Gasset desaprovecha un ejemplo magnífico para referirse a la deshumanización del arte moderno al no recurrir a *Niebla* de Unamuno. Quizás la renuncia de Ortega a una nueva polémica con Unamuno (¡otra más!)¹⁰ o su deseo de limitar su reflexión al arte nuevo¹¹, que corresponde a la generación que sigue a la suya (la del 27) o a la suya (la del 14: menciona a Gómez de la Serna), y no tocar a la generación anterior (la del 98) haya contribuido a su decisión de no aprovechar esta novela en su argumentación.

Donde sí se diferencia *Niebla* de la lista de características del arte moderno que enuncia Ortega es en considerar al arte como juego o como cosa sin trascendencia alguna. Aunque se trate de una burla narrativa, de una humorada tragicómica, *Niebla* no es un puro juego de estilo —como podría serlo, por ejemplo, el *Madrigal al billete de tranvía* de Rafael Alberti (1962: 434)—, sino una obra cuya trama “pone en juego” el destino del hombre y la función filosófica y antropológica del arte. Considérese el siguiente diálogo entre Augusto Pérez y Víctor Goti:

[AP] Sí, ya he oído decir que lo más liberador del arte es que le hace a uno olvidar que existe. Hay quien se hunde en la lectura de novelas para distraerse de sí mismo, para olvidar sus penas...

[VG] —No, lo más liberador del arte es que le hace a uno dudar que existe (Unamuno 2016: 257).

Frente a la condición narcótica de la novela folletinesca y sentimental que es buena parte de la historia de Augusto Pérez, se erige

¹⁰ Véase Zamora Bonilla (2002: 120-122).

¹¹ Considérese la segunda parte del libro de Azucena López Cobo (2017: 127-220). Véase también Soria Olmedo (2007: 50-52).

la apelación *filosófica* —por la duda, por el asombro—de la *nivola Niebla*. Sostiene Armando Zubizarreta: “Como lectores de *Niebla*, nos encontramos involucrados en la experiencia estética de un infatigable pensamiento hermenéutico que desafía e invita a formularnos preguntas y a buscar, nada más y nada menos que a buscar, nuestras propias respuestas si las hubiera” (2016: 60-61).

4. *TIGRE JUAN Y EL CURANDERO DE SU HONRA* (1926) DE RAMÓN PÉREZ DE AYALA

Aunque Ortega y Gasset menciona en *La deshumanización del arte* a Joyce y a Proust, sus consideraciones se apoyan más en la lírica, en las artes plásticas, en la música (Debussy frente a Wagner) y en la estética del teatro que en la novela. Puede decirse, entonces, que *Ideas sobre la novela* es la reflexión sobre la novela moderna que le faltaba a *La deshumanización del arte* (por ello ambos textos se publicaron juntos, en 1925). En *Ideas sobre la novela*, Ortega —quizás un poco apuradamente, aunque quizás solo como provocación retórica— decreta la muerte de la novela por el agotamiento de sus temas: “En suma, creo que el género novela, si no está inmediatamente agotado, se halla, de cierto, en su período último y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela” ([1925] 2005: 881).

Estos “demás ingredientes necesarios” están constituidos, básicamente, por una “psicología de espíritus posibles” (Ortega y Gasset [1925] 2005: 905). Ortega parecería estar diciendo que, en términos aristotélicos, el carácter es más importante que la fábula¹². Ortega cree que la novela sobrevivirá si se desentiende de las “grandes tramas insólitas”: “Con un poco de tensión y movimiento le basta” ([1925] 2005: 897). En su opinión, Proust exagera la ausencia de trama, pero su estética va en la dirección correcta: “Proust ha

¹² Con lo cual se acercaría a la lírica. En efecto, Susana Reisz formula con conceptos aristotélicos la definición de la lírica que Aristóteles no hizo: “mímisis de caracteres que se manifiestan a través de acciones verbales” (1981: 81).

demonstrado la necesidad del movimiento escribiendo una novela paralítica.” (Ortega y Gasset [1925] 2005: 897)

El contexto en el que surgió *Ideas sobre la novela* está vinculado a la polémica que protagonizaron Pío Baroja y José Ortega y Gasset sobre la cuestión de la novela (Baroja [1925] 1999). Respecto de ella, Ramón Pérez de Ayala —quien ya tenía publicadas ocho novelas largas y tres tomos de novelas cortas (Prado 2012: 13)— mantiene una distancia irónica. En un artículo publicado en *La Prensa* el 2 de mayo de 1926 (“Divagaciones sobre la novela” [Prado 2012:12]), el escritor asturiano observa que nunca se habían leído tantas novelas como en la época en la que él vivía y, a la vez, nunca los críticos habían insistido tanto en que la novela estaba en crisis. El artículo apunta burlonamente a Ortega (“los observadores y definidores de los signos de los tiempos”, “las afirmaciones magistrales” [Prado 2012:12]). Sin embargo, resulta interesante verificar que *Tigre Juan. El curandero de su honra* es, simultáneamente, un mentís a la declaración orteguiana de la muerte o la enfermedad terminal de la novela y una comprobación de las ideas orteguianas presentadas en *La deshumanización del arte* y, sobre todo, del ideal de novela moderna o futura propugnado por Ortega en *Ideas sobre la novela*.

Como ya se afirmó, una de las formas en que el arte moderno *deshumaniza* el paradigma realista decimonónico es reflexionando sobre sí mismo. Para cumplir con ello, no puede aceptarse la afirmación de Ortega en *Ideas sobre la novela* de que la novela exija “[...] —a diferencia de otros géneros poéticos— que no se la perciba como tal novela, que no se vea el telón de boca ni las tablas del escenario” ([1925] 2005: 892). Pérez de Ayala vuelve extraño el paradigma realista precisamente mostrando el telón de boca y las tablas del escenario. En primer lugar, porque se aparta de categorías novelísticas para dividir su materia. En efecto, las divisiones del texto narrativo son musicales: Adagio, Presto, Adagio¹³. En segundo

¹³ En *Tigre Juan* y “Presto”, “Adagio” y “Coda” en *El curandero de su honra*. La división en estas categorías es perfectamente funcional. Con ellas, Pérez de Ayala pretende crear una “sinfonía del amor”.

lugar, por su apropiación de la estética teatral para construir sus personajes y su trama. En tercer lugar, por la inclusión en *El curandero de su honra* de un paratexto teórico-narrativo (el *Parergon*) que muestra a un autor omnisciente que ha descartado anteriormente información, para ofrecerla después solo al lector interesado. Por último, por las técnicas narrativas desplegadas para mostrar el perspectivismo de los personajes.

Pérez de Ayala, como Ortega, piensa que la novela de Proust (como la de Joyce) es un exceso psicologista. Según Ángeles Prado,

A su juicio [el de Pérez de Ayala], la novela de Joyce representa una desviación psicologista, en la que se presenta “el incoherente monólogo de un solo personaje ensimismado”. Tanto en la novela de Joyce como en la de Proust, Pérez de Ayala ve “el tipo postrero, el *nec plus ultra* de aquel callejón sin salida de la novela psicológica”. El modelo clásico, observa él, debe apuntar a un equilibrio entre el espíritu y la realidad exterior (2012: 51).

Sin embargo, la novela de Pérez de Ayala es novela psicológica. Sigue Prado: “[...] en *Tigre Juan. El curandero de su honra*, el centro de gravedad de la narración se traslada a la interioridad de los personajes, y la fábula consiste en el espectáculo de su metamorfosis espiritual” (2012: 52, cursivas propias).

Para lograr este objetivo, Pérez de Ayala despliega una cantidad copiosa de recursos narrativos. Por ejemplo, el papel del narrador omnisciente se ficcionaliza en varios modos:

Decimos que son varios, porque su inflexión frente a sus personajes varía. A veces se limita a dar cuenta de la acción o a presentar indirectamente el diálogo; otras veces asume una postura impersonal y objetiva frente a sus criaturas ficticias, a la manera de un psicólogo, que va anotando, analizando y comentando los fenómenos que observa en la zona interior de sus personajes. Pero su papel más acusado es el de taumaturgo, colocándose en una perspectiva *sub specie aeternitatis* y contemplando el desarrollo del predeterminedo drama humano en el escenario de su mundo novelesco (Prado 2012: 59).

Destaca el empleo del perspectivismo paralelo, semejante a la técnica cinematográfica de la “split screen” que Pérez de Ayala utiliza en ese momento axial de la trama que se manifiesta mediante la eclosión de la naturaleza —que es un personaje en la obra de Ayala— en el día de san Juan (24 de junio). Se trata de mostrar, hasta tipográficamente, cómo las dos líneas narrativas —la de Herminia y la de Tigre Juan— corren juntas aunque los personajes se encuentren separados:

Así fluía la vida de Tigre Juan

Aquel día, al besar a Herminia en la frente y en las manos, Tigre Juan se figuró percibir en ella una sacudida, un estremecimiento, que a él mismo se le comunicó. Salió desasosegado de casa, con una vaga ansiedad. ¿Estaría enferma Herminia? Si Herminia se muriese... ¿Qué sería de él, perdiendo a Herminia? El presentimiento de perder a Herminia se apoderó de él.

Perderla, ¿cómo?

Así fluía la vida de Herminia

Al ver delante a Herminia, Vespasiano retuvo su aplomo, que en aquel trance, más que nunca, le hacía falta.
—Siéntate—dijo—. Vas a caer, con el traqueteo del tren.
—Caída, perdida estoy para siempre.
—Todavía no. Si concluyes perdiéndote, será por tu gusto.
—No por mi gusto. Sí por mi voluntad.
—No alcanzo estos distingos.

(Pérez de Ayala 2012: 261-262)

Resulta muy interesante también la adición de una sección extra: el *Parergon* ('accesorio, aditamento de una cosa, que la adorna'), tanto por su condición cuasiparatextual y metanarrativa como por el despliegue de técnicas narrativas que luce. Obsérvese, por ejemplo, cómo el discurso directo de un personaje (Herminia) se imbrica casi inmediatamente¹⁴ en el de otro (Tigre Juan) para connotar la unidad

¹⁴ Los turnos de conversación se superponen, los *verba dicendi* están, pero mezclados con el discurso directo: no se respetan las convenciones tipográficas usuales para distinguir los discursos (el de Tigre Juan a doña Iluminada y el de Herminia a Tigre Juan). El discurso es de Tigre Juan, pero Herminia, vuelta discurso, vive individualmente y a la

amorosa de los personajes (se impone aquí el verso de san Juan de la Cruz: “amada en el amado transformada”). Tigre Juan se dirige a doña Iluminada:

[...] Preguntará usté ¿a santo de qué pretende tal cosa Herminia? A usté se le puede hablar como a un padre espiritual. Herminia, a solas conmigo, se suele expresar así: el sufrimiento desesperado de aquellas veinticuatro horas en que te di por perdido (es Herminia quien habla) me ha dejado un vacío tan triste y tan negro... [...]¡Qué orgullo! Cuando vuelvas a mí, viviré de continuo con la zozobra de perderte; y mi felicidad será colmada. ¡Humíllame, Juan, hazme sufrir! Es Herminia quien habla, y por lo regular arrasada en llanto. Ahora hablo yo. ¿No es manía enfermiza? ¿Lo comprende usté ahora, como antes? (Pérez de Ayala 2012: 344).

Con seguridad, Pérez de Ayala, a pesar de su distancia respecto de lo discutido en *Ideas sobre la novela*, vuelve concreto, en *Tigre Juan y El curandero de su honra*, el ideal orteguiano de una novela psicológica *ma non troppo*. Lo hace mediante experimentos narrativos que están más vinculados con el *animus* de *La deshumanización del arte* que con el de *Ideas sobre la novela*.

5. “MÁS ALLÁ” DE JORGE GUILLÉN (1936): ¿CIRCUNSTANCIA O ÁMBITO?

Otra paradoja “argéntea” que involucra a Ortega podría formularse así: en “Más allá”, poema clave del segundo *Cántico* (el de 1936), Jorge Guillén “ilustra” al Ortega de 1914 con un lenguaje que vuelve ejecutivas las ideas del Ortega de 1925.

En su vasta obra filosófica, José Ortega y Gasset echa mano repetidas veces de conceptos literarios para ilustrar o amplificar

vez como parte de la conciencia —expresada en palabras— de Tigre Juan. Curiosamente, la infracción de las convenciones tipográficas y de puntuación (la ausencia de los dos puntos o las comillas) exige precisiones de los *verba dicendi*: ¿Por qué el narrador se obliga a declarar “es Herminia quien habla” luego de un texto en el que es obvio que Herminia es la que habla (Herminia hasta usa el vocativo “Juan”)? Podría ser que porque el discurso de Herminia está dentro del de Juan y este necesita manifestarlo.

reflexiones filosóficas: su valoración del género narrativo es indispensable para comprender su vitalismo histórico o biográfico y la función expresiva de sus imágenes y metáforas es un ingrediente esencial de su estilo y aun de su “sistema” filosófico general, como lo ha estudiado —entre otros— Ángel Pérez Martínez (2010). Más raro resulta que conceptos filosóficos orteguianos iluminen obras literarias específicas y, sin embargo, esto es precisamente lo que ha hecho Robert Havard al estudiar las obras poéticas de Jorge Guillén y de Pedro Salinas según categorías orteguianas. Havard, en efecto, estudia la obra poética de Jorge Guillén a la luz del concepto de circunstancia, tal como lo entiende Ortega, y la de Pedro Salinas, a la luz de otro concepto orteguiano, el de perspectiva: “Yo soy yo y mi circunstancia” contra “Nadie ha visto una naranja”, para reducir el contraste a dos de los dicta más famosos de Ortega (Havard 1983).

Las vinculaciones que encuentra Havard entre el texto de Ortega (incluido en uno de sus libros más famosos y significativos, las *Meditaciones del Quijote*) y “Más allá”, el primer poema de *Cántico*, el gran libro de Jorge Guillén, son evidentes y seductoras. Sin embargo, el concepto de circunstancia, corporizado aparentemente por Guillén en este poema, quizás se relacione más con el de ámbito, tal como lo propone el filósofo español contemporáneo Alfonso López Quintás. O, mejor, podría ocurrir que “Más allá” pueda entenderse, a la vez, como circunstancia y como ámbito.

Convendría explorar las posibilidades de estos vínculos. Para ello, primero se ofrecerá una paráfrasis de “Más allá” y se intentará precisar su valor dentro de *Cántico*; luego se mostrarán las coincidencias entre dicho poema y el concepto de circunstancia, tal como lo formula Ortega en *Meditaciones del Quijote* (según el feliz hallazgo de Havard). Finalmente, se examinarán las posibilidades de entender “Más allá” a la luz del concepto de ámbito acuñado por López Quintás.

Hugo Friedrich (1974: 52) coloca a *Cántico* de Jorge Guillén con el *Canzoniere* de Petrarca, el *West-östliche Divan* de Goethe y *Les fleurs du mal* de Baudelaire como los libros arquitectónicamente más rigurosos de la lírica europea. Es un ideal moderno, el de un

libro de poemas que no sea una mera recopilación, sino un todo orgánico. Apunta al respecto Gil de Biedma: *Cántico* (como la obra de Eliot, Éluard o Quasimodo), “nos aparece como la última encarnación viva de una tradición que entre 1870 y 1930 ha fecundado la mejor literatura europea” (1960:188). A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, esta tradición adoptó diversos nombres: “Modernism” en el mundo anglosajón, “Modernismo” en el lusobrasileño y “Simbolisme” en el francés¹⁵. Abarca —con precursores y fundadores— desde la obra crítica de Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire, pasando por la poesía de Rimbaud y Mallarmé y todo el arte moderno, hasta el surrealismo y la poesía pura. El subtítulo de un libro de Marcel Raymond (1940) sintetiza gruesamente este período artístico: de Baudelaire al surrealismo.

Una de las constantes de este estilo de época —que Ortega describió como “la deshumanización del arte”— consiste en la fuerte conciencia de la autonomía del arte respecto de todo lo demás. La obra de arte no depende de la biografía del poeta o de sus condicionamientos históricos, sociales o políticos, sino de su consistencia interna, de su capacidad para crear un mundo completo, absolutamente convincente. Es lo que se proponía Flaubert con su noción de estilo.

¹⁵ Coincidiría, en España, con la Edad de Oro liberal (Juan Marichal), que abarca a tres generaciones: la del 98, la del 14 y la del 27, y hasta más: “Según ha afirmado repetidamente Marichal en sus clases de Harvard (y refleja Ángel del Río en su *Historia de la Literatura Española*, II, p. 338) esta Edad de Oro se iniciaría fundamentalmente a partir de 1868, fecha de la revolución liberal denominada “La Gloriosa”, que derrocó el régimen moderado de Isabel II (1843-1868)” (Millán Jiménez 2015: 23). Si se considera que Unamuno nació en 1864 (cuatro años antes que “La Gloriosa”) y que Galdós escribió *Fortunata y Jacinta* en 1887, podría decirse que la Edad de Oro liberal nace con la generación de Galdós, sigue con la de Unamuno y Rubén Darío, continúa con la de Ortega y Pérez de Ayala, sigue con la de Salinas, Guillén y García Lorca, y finaliza con la de Miguel Hernández y Pablo Neruda (se incluye deliberadamente a uno de los “hispanoamericanos representativos”). En síntesis, si quisiera escribirse el libro *La Edad de Oro liberal*, su subtítulo podría ser el siguiente: *De Pérez Galdós a Miguel Hernández*. José María Aguirre (1973) postula un concepto más reducido de *simbolismo*: la generación de poetas francófonos del último cuarto del siglo XIX, la de Jean Moreás y Émile Verhaeren.

Cántico organiza sus 301 poemas (303 si consideramos las dedicatorias inicial y final, verdaderas joyas de lirica programática) en cinco secciones, cuya disposición simétrica ha soportado varias interpretaciones. Todas coinciden —porque la comprobación es evidente— en que las diferentes secciones empiezan con poemas que se refieren al inicio del día y terminan con poemas que aluden a la tarde o a la noche¹⁶. *Cántico* es, fundamentalmente, un poemario solar y, como tal, un poemario de la atención, de la conciencia alerta del hombre durante el día.

No es infrecuente que en libros tan severamente articulados como *Cántico* (piénsese en el primer soneto del *Canzoniere* de Petrarca, “Voi ch’ascoltate in rime sparse...” o en el primer poema de *Les fleurs du mal* de Baudelaire, “Au lecteur”), los poemas iniciales adquieran un valor prologal, lemático. Es posible que este sea el caso de “Más allá”, el primer poema de la primera sección de *Cántico*. Por ello, lo que puede predicarse de “Más allá” puede predicarse, con matices, de *Cántico*.

Sobre todo en el caso concreto de la lirica, una paráfrasis del contenido de una obra resulta un ejercicio inútil¹⁷. Sin embargo, creo indispensable intentarla con “Más allá”, por lo menos como punto inicial de una reflexión posterior. De manera muy sintética, puede afirmarse que “Más allá” “narra” —por decirlo así— dos procesos: el avance del día, desde la mañana inicial hasta el mediodía, la progresión de la luz, y el despertar de un hombre y su paulatina conciencia del mundo. Es decir, un proceso natural y su apropiación humana (expresado exacta y felizmente en el título de otro de sus poemas: “Amanece, amanezco”) y, sobre todo, la gozosa conciencia de la coincidencia de hombre y mundo, experiencia que

¹⁶ El capítulo III del voluminoso libro de García Berrio se titula “El régimen diurno de *Cántico*” (1985: 137-255).

¹⁷ Sobre todo, si se considera lo dicho por Silver: “Guillén, ya porque quiso que su poesía se homologara con la pintura cubista, ya porque le atrajese la versión orteguiana del *Modernism* europeo, ha redescubierto —literalmente— la verdad de la lirica, que es realmente un ‘comunicar algo en esencia *indecible*’” (1994: 41).

Guillén expresa acertadamente con el término *acorde*. Compárense las cuartetas inicial y final del poema:

(El alma vuelve al cuerpo
Se dirige a los ojos
Y choca.)— ¡Luz! Me invade
Todo mi ser. ¡Asombro!¹⁸

4

[...]

Toda la creación,
Que al despertarse un hombre
Lanza la soledad
A un tumulto de acordes.

200

El acorde va desde el choque inicial de alma, cuerpo y mundo mediante la luz que despierta y asombra al durmiente (convertido súbitamente en “despertante”) hasta el concierto de relaciones plenas con el mundo con el que el hombre supera su soledad. En el medio, un sujeto que se deleita moroso en la cama, consciente de ser; el conjunto de objetos de una habitación que van apareciendo sensorial, perceptiva y conceptualmente. Los objetos son triviales. La atención del que se despierta los vuelve mágicos:

El balcón, los cristales,
Unos libros, la mesa...
¿Nada más esto? Sí,
Maravillas concretas.

104

Y, sobre todo, la conciencia de ser:

Ser, nada más. Y basta.

41

Aunque, con una maravillosa rectificación (posible por la distinción del español entre “ser” y “estar”), el ser es un ser circuns-

¹⁸ Todas las citas de “Más allá” corresponden a la primera edición del poema en la *Revista del Occidente* (Guillén 1935).

tanciado, ahincado, gracias al contacto vital entre hombre y mundo otorgado por la respiración:

Soy, más, estoy. Respiro.
Lo profundo es el aire.
La realidad me inventa,
Soy su leyenda. ¡Salve! 60

Finalmente, por el aire y a través del balcón de la morada (debemos suponer que el cuarto del despertante está en un piso superior, pues se puede observar desde este la copa de un árbol), la habitación se abre a un mundo más amplio, con lo cual el vínculo se vuelve cósmico:

Así va concertando, 165
Trayendo lejanías,
Que el balcón por países
De tránsito deslizan.

La plenitud espacial remite a la plenitud temporal, y la luz (que despertó al durmiente y que crea el mundo: *Fiat lux!*) es la misma que iluminó el primer jardín, el paraíso terrenal, con lo que regresa el mito edénico, con su esencialidad y su pureza intactas:

Es la luz del primer
Vergel, y aun fulge aquí, 190
Ante mi faz, sobre esa
Flor, en ese jardín.

...Y con empuje henchido
De afluentes amantes
Se ahínca en el sagrado 195
Presente perdurable

Toda la creación,
[...]

Robert Havard, como ya se señaló, descubre coincidencias entre fragmentos de las *Meditaciones del Quijote* y pasajes de “Más allá”

de Guillén. La vinculación no debería sorprender: Guillén colaboraba regularmente con la *Revista de Occidente* de Ortega (la primera versión de “Más allá” se publicó allí) y tanto Guillén como Salinas conocieron el pensamiento de Ortega ya sea de viva voz, ya sea a través de su prolífica producción periodística y bibliográfica. Ortega, a su vez, pudo haber considerado a sus dos jóvenes amigos como *philotheámones*, como “amigos de mirar”¹⁹, es decir, como el tipo de español europeizado (alejado del indigenismo pesimista de los noventayochistas) que el propio Ortega buscaba promover.

Examinemos los textos empezando con el de Ortega: “¡La circunstancia! ¡Circum-stantia! ¡Las cosas mudas que están en nuestro próximo derredor! *Muy cerca, muy cerca* [A partir de estas, las cursivas son mías.] de nosotros levantan sus tácitas fisonomías con un gesto de *humildad* y de anhelo, como menesterosas de que aceptemos su *ofrenda* y a la par avergonzadas por la simplicidad aparente de su donativo” ([1914] 1995: 65).

Y, luego, el de Guillén (cursivas propias):

¡Más allá! *Cerca* a veces, 81

Muy cerca, familiar,

Alude a unos enigmas

Corteses, ahí están.

[...]

Y ágil, *humildemente*,

La materia apercibe

Gracia de Aparición:

Esto es cal, esto es mimbre. 120

[...]

Lo tan ajeno que es

Allá en sí mismo. ¡*Dádiva*

¹⁹ Ortega y Gasset ([1916] 1950: 16).

De un mundo irremplazable:
Voy a él por mi alma!

140

Podría ser que un plano de lo que Ortega entiende por circunstancia sea la espaciotemporalidad empírica. Frecuentemente el concepto se entiende así o como un conjunto de tramas de interrelaciones de carácter meramente funcional. El vitalismo orteguiano y su aparente preferencia por lo concreto sobre lo abstracto, de la fusión con lo real inmediato frente a la distancia de perspectiva, parecerían orientar la comprensión de la circunstancia en la ruta de la citada espaciotemporalidad empírica. Sin embargo, el concepto da para más, como lo señala Julián Marías al comentar el pasaje citado de las *Meditaciones del Quijote*:

En el caso presente se trata de evitar la trivialidad con que a menudo se usa, y que aparece reflejada en la definición del diccionario académico, y dar a esta palabra la plenitud de su significado; por eso la toma en su sentido latino literal, y con el valor de un plural neutro: *circum-stantia*. “¡Las cosas mudas que están en nuestro próximo derredor!” La circunstancia es todo lo que nos rodea, lo que está *circum me*, a mi alrededor. Es un concepto puramente *funcional* y que no prejuzga nada, sino que toma la realidad en toda su inmediatez y pureza; en este sentido, mucho más radical que Umwelt. La descripción de Ortega añade inmediatamente unas cuantas notas de vivo interés: las cosas mudas levantan sus tácitas fisionomías; es decir, la circunstancia, por tanto, no tiene voz o sentido [...]. Pero no se trata tampoco de un inerte o pasivo “estar ahí”, sino que las cosas son *ofrenda* y *donativo*. Nosotros estamos orientados hacia algo; se acumulan las imágenes: fija la mirada en remotas *empresas*, *proyectos*, el héroe avanza como un dardo hacia la meta. Ofrenda y proyecto son los rasgos iniciales con los que se dibuja el diálogo entre la realidad circunstancial y el sujeto de quien es circunstancia (1995: 15-32).

En este comentario, Marías parece identificar dos de los significados de la circunstancia orteguiana²⁰:

- 1) la circunstancia como un mero alrededor, como concepto puramente funcional (sin voz ni sentido); y
- 2) la circunstancia como ofrenda de la realidad al proyecto humano.

Como puede apreciarse, se trata de dos significados contradictorios (aunque quizás ambos puedan aplicarse —ya lo veremos— al poema de Guillén). En efecto, si la circunstancia es meramente funcional y asignificante, difícilmente podría ser parte del diálogo entre la circunstancia y el sujeto de quien es circunstancia, pues no podría considerársele expresiva o, si se quiere, “expresible”, en tanto instancia capaz de tener sentido. No podría considerársele, por lo tanto, “ofrenda” para el “proyecto” humano.

Este diálogo entre la “realidad circunstancial y el sujeto de quien es circunstancia” —la segunda acepción de la circunstancia orteguiana tal como la presenta Marías— es análogo al concepto de *ámbito*, acuñado por Alfonso López Quintás, quien designa así la relación entre una realidad que se expresa y un hombre que la interpreta.

Siguiendo a Karl Jaspers y a Gabriel Marcel, López Quintás sostiene que la realidad admite dos modos fundamentales: “las realidades objetivas —delimitables, mensurables, asibles, ponderables, verificadas por cualquiera— y las realidades inobjetivas o superobjetivas —relacionales, dialógicas, ‘ambitales’—” (1991: 38). Y afirma lo siguiente con relación a estas últimas: “Una realidad ambiental no es un mero objeto: es un *campo de posibilidades de un juego creador*. Es real, pero no tiene una delimitación precisa, abarca cierto campo, más o menos amplio, y no puede ser dominada por el hombre como lo son las cosas manipulables. Constituye un *ámbito de la realidad, un espacio de iniciativa*” (López Quintás 1991: 38).

²⁰ Claudio Guillén observa que, en *Perspectiva y verdad* (1966), Rodríguez Huéscar cuenta trece significados de *perspectiva* en la obra de Ortega y Gasset (Guillén 1971: 334).

Cuando dos ámbitos se entreveran, instauran relaciones reversibles. En el entreveramiento de ámbitos, seres distintos y distantes, tomados como compañeros de juego, se vuelven íntimos sin dejar de ser distintos. Esto ocurre porque son íntimas las realidades reversibles, es decir, las experiencias que no se rigen por esquemas lineales (sujeto-objeto, acción-pasión, aquí-allí, dentro-fuera...), sino por esquemas de doble dirección (apelación-respuesta, ofrecer-acoger activamente...)” (López Quintás 2004: 21).

Si consideramos solo la mera conciencia de ser que se aprecia en el íncipit de “Más allá”, podríamos admitir que la unión entre hombre y mundo es estrecha:

Ser, nada más. Y basta.

41

Hasta irracional, de tan elemental:

Soy, más: estoy. Respiro.

57

¿Qué puede evocar con mayor efectividad la unión inmediata entre hombre y mundo que esta precisa rectificación (de “ser” a “estar”)²¹? “Estar” es, precisamente, un “ser aquí”, un ser abrazado a su alrededor, completamente circunstanciado. Y el modo del vínculo no podría ser más vital (el internalizar o entrañar el mundo externo mediante la inspiración y el devolver al mundo “de fuera” el aire modificado por su paso por el hombre). Y, al mismo tiempo, menos racional, por tratarse de uno de los movimientos involuntarios más tácitos (frecuentemente nos percatamos de la respiración solo cuando nos falta). En este sentido, la idea del acorde elemental, físico, no racional y funcional de la primera acepción de la circunstancia orte-guiana podría estar ilustrada poética e imaginativamente por Guillén.

Sin embargo, cabría preguntarse si este ajuste tan elemental entre hombre y circunstancia es un mero aglutinamiento fusional, “sin voz ni sentido”, en la formulación de Marías. En este punto habría que decir que, como ocurre con la segunda acepción de *circunstancia*

²¹ Esta rectificación es, para García Berrio, una “exaltación del ser confirmada en el existir” (1985: 210).

y con el concepto de *ámbito*, hay ofrenda, o sea, expresividad; y proyecto, es decir, sentido, desde el primer contacto raigal del hombre con el mundo. Las cosas son “expresibles” y el hombre es un intérprete, con lo que acontece el juego creador de las realidades eminentes que López Quintás denomina *ámbito*.

Aunque de manera muy vaga e imprecisa, el *acorde* del concierto guilleniano entre hombre y mundo se presenta desde el principio de la relación. La percepción difusa de los ruidos y de la luz, y la luz que va definiendo la forma de los objetos centran al yo, lo vuelven el punto focal de una circunstancia radial —“Mi centro es este punto:/ Cualquiera [...] (vv. 174-175)”, dice el poeta— y el yo responde a esa centralidad con la conciencia del vínculo entre la “realidad circunstancial” y él mismo, “el sujeto de quien es circunstancia”:

Intacto aún, enorme,	5
Rodea el tiempo... Ruidos	
Irrumpen. ¡Cómo saltan	
Sobre los amarillos	
 Todavía no agudos	
De un sol hecho ternura	10
De rayo alboreado	
Para estancia difusa,	
 Mientras van presentándose	
Todas las consistencias	
Que al disponerse en cosas	15
Me limitan, me centran!	

En términos de la concepción ambital de López Quintás, el yo capta el conjunto de lo real desde el primer momento, los ámbitos de la realidad y del hombre se fusionan *ab initio*, aunque no exhaustivamente: se capta la realidad con una intuición borrosa, pero segura: *tota, sed non totaliter*, toda, si bien no totalmente. Así, desde el principio, la realidad es “ofrenda” para el “proyecto” humano, como diría Julián Marías.

Los matices de esta concepción son notables: Oreste Macrí sostiene que el tema del ser en Guillén no puede entenderse sin referirse al tema del amor y que el modelo de la realidad guilleniana es la amada²²: la amada es la realidad más real. Así, “Más allá” no puede comprenderse sin “Salvación de la primavera”, el otro gran poema que apareció en la segunda edición de *Cántico*, la de 1936. En síntesis, que el modelo del mundo es el ser humano, que el mundo se completa en el hombre (como lo dice Guillén en la “Dedicatoria final” de este libro a su amigo Pedro Salinas: la plenitud del ser se consuma “en la fiel plenitud de las palabras”). Gil de Biedma ofrece toda una secuencia poética humanizadora en *Cántico*, ‘más allá’ de “Más allá”: “Contemplamos en él [en *Cántico*] las posteriores consecuencias del proceso de humanización del destino, que arrancando de la ciega y biológica voluntad de ser de *Más allá*, se llena de sentido personal en *Salvación de la primavera* y adquiere en *Sol en la boda* su verdadera proyección histórica y civil. *Noche del caballero* es el poema de la vocación, del destino como libre vocación, y como riesgo” (Gil de Biedma 1960: 111).

Como señala el propio Gil de Biedma, *Cántico* “canta” el gozo de ser, pero no solo de ser a secas, sino, más bien, “el gozo de encontrarse siendo [obsérvese el dinamismo del gerundio frente a lo estático del infinitivo], y —fatalmente— siendo algo y alguien” (1960: 111).

En “Más allá” el mundo es “dádiva”, pero el hombre es su “leyenda”, lo que es interpretado por Gil de Biedma y por Oreste Macrí como el correlato humano de la creación. El mundo es, en efecto, pero solo adquiere sentido, solo es inteligible, cuando lo interpreta el ser humano. Así, podrá ser circunstancia, ciertamente, pero solo si esta se entiende fundamentalmente como ámbito.

Con estos apuntes a *Cántico* de Jorge Guillén, creemos haber demostrado cómo las ideas estéticas y filosóficas de José Ortega y Gasset son asumidas por un poeta mayor en un texto clave. Resultan

²² “Ahora bien, la creación de “Más allá” es ciertamente la mujer de *Salvación de la primavera* trasladada a lo absoluto plenario del cosmos” (Macrí 1976: 105).

un complemento a las otras formas con que Ortega dialoga —por presencia (el caso de Pérez de Ayala) o por ausencia (el caso de Unamuno)— con sus contemporáneos y sus predecesores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE, J. M.
 1973 *Antonio Machado, poeta simbolista*. Madrid: Taurus.
- ALBERTI, Rafael
 1962 “Madrigal al billete de tranvía”. En *Poesía española. Antología (1934)*. Ed., Gerardo Diego. Madrid: Taurus, 434.
- ANDERSON, Andrew A.
 2005 *El ventisiete en tela de juicio*. Madrid: Gredos.
- BAROJA, Pío
 [1925]1999 “Prólogo casi doctrinal sobre la novela que el lector sencillo puede saltar impunemente”. En *La nave de los locos, Obras completas IV, Memorias de un hombre de acción II*. Ed., José-Carlos Mainer. Barcelona: Círculo de lectores, 1139-1170. <https://doi.org/10.2307/346068>.
- FRIEDRICH, Hugo
 1974 *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire a nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
- GARCÍA BERRIO, Antonio
 1985 “La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén”. *TRAMES. Travaux et memoires de l'Université de Limoges U.E.R. de Lettres et Sciences Humaines*. <https://doi.org/10.18800/lexis.198701.004>
- GIL DE BIEDMA, Jaime
 1960 *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*. Barcelona: Seix Barral. <https://doi.org/10.2307/40116694>
- GUILLÉN, Jorge
 1935 “Más allá”. *Revista de Occidente*. 142, 1-10.
- GUILLÉN, Jorge
 [1936]1970 *Cántico*. Ed., José Manuel Blecua. Barcelona: Labor.

- GUILLÉN, Claudio
1971 *Literature as System: Essays towards the Theory of Literary History.* Princeton: Princeton University Press.
- HAVARD, Robert
1983 “Guillén, Salinas and Ortega: Circumstance and Perspective”. *Bulletin of Hispanic Studies.* 40, 4, 305-318. <https://doi.org/10.1080/1475382832000360305>
- RODRÍGUEZ HUÉSCAR, Antonio
1966 *Perspectiva y verdad: el problema de la verdad en Ortega.* Madrid: Revista de Occidente
- LÓPEZ COBO, Azucena
2016 *Estética y prosa del arte nuevo. José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre y Fernando Vela.* Madrid: Biblioteca Nueva.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso
2004 *La experiencia estética y su poder formativo.* Bilbao: Universidad de Deusto.
- MACRÍ, Oreste
1976 *La obra poética de Jorge Guillén.* Barcelona: Ariel. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v31i1.546>
- MAINER, José Carlos
2016 *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural.* Madrid: Cátedra. <https://doi.org/10.2307/40130760>
- MARÍAS, Julián
1995 “*Introducción*” a José Ortega y Gasset. *Meditaciones del Quijote.* Madrid: Cátedra.
- MILLÁN JIMÉNEZ, María Clementa
2015 *Textos literarios contemporáneos. Literatura española de los siglos XX y XXI.* Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces - UNED .
- ORTEGA Y GASSET, José
[1916] 1950 “Verdad y perspectiva”. En *El Espectador.* Madrid: Biblioteca Nueva.

ORTEGA Y GASSET, José

[1914]1995 *Meditaciones del Quijote*. Ed., Julián Marías. Madrid: Cátedra.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv103xcdf.11>

ORTEGA Y GASSET, José

[1914]2004a *Ensayo de estética a manera de prólogo*. En *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Taurus, 664-680.

ORTEGA Y GASSET, José

[1910]2004b “Adán en el Paraíso”. En *Personas, obras, cosas, Obras completas*. Tomo II. Madrid: Taurus, 58-76.

ORTEGA Y GASSET, José

[1925] 2005 *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*. En *Obras completas*. Madrid: Taurus, 847-877 y 879-908.

PÉREZ DE AYALA, Ramón

2012 *Tigre Juan. El curandero de su honra*. Ed., Ángeles Prado. Madrid: Cátedra. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_13553-1

PÉREZ MARTÍNEZ, Ángel

2010 La metáfora en el pensamiento de Ortega y Gasset. *Lienzo*, 31, 115-163.

PRADO, Ángeles

2012 “Introducción”. En Pérez de Ayala 2012: 11-79.

RAYMOND, Marcel

[1940]1960 *De Baudelaire al Surrealismo*. Trad., Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica..

REISZ, Susana

1981 “La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios”. *Lexis*. 5, 1, 73-86. <https://doi.org/10.18800/lexis.198101.011>

ROGERS, Gayle

2012 *Modernism and the New Spain. Britain, Cosmopolitan Europe and Literary History*. Oxford-New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199914975.001.0001>

ROMERO LUQUE, Manuel

2017 “El soneto modernista (Manuel Machado como paradigma)”. En *Rhythmica*. 15, 114-145. <https://doi.org/10.5944/rhythmica.21190>

SÁEZ DELGADO, Antonio

- 2007 “La Edad de Oro, la Época de Plata y el esplendor del Bronce. El *continuum* de la modernidad y la vanguardia (1901-1935)”. En *RELIPES. Relações linguísticas e literárias entre Portugal e Espanha desde o início do século XIX até à actualidade*. Coord., Gabriel Magalhães. Portugal: Universidade da Beira Interior, 125-170.

SÁEZ DELGADO, Antonio

- 2010 “Suroeste: El universo literario de un tiempo total en la Península Ibérica”. En *Suroeste 1. Relaciones literarias entre Portugal y España (1890-1936). Relações literárias entre Portugal e Espanha (1890-1936)*. Editor desconocido. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo/ Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. <https://doi.org/10.12795/la.1996.i09.15>

SILVER, Philip W.

- 1994 “Introducción”. En *Mientras el aire es nuestro. Antología*. Jorge Guillén. Madrid: Cátedra. <https://doi.org/10.2307/341877>

SORIA OLMEDO, Andrés

- 2007 *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid: Colección Visor de Poesía.

UNAMUNO, Miguel de

- 2016 *Niebla. Nivola. Prólogo de Víctor Goti*. Ed., Armando F. Zubizarreta. Barcelona: Castalia.

ZAMORA BONILLA, Javier

- 2002 *Ortega y Gasset*. Barcelona: Plaza y Janés.

ZUBIZARRETA, Armando F.

- 2016 “Introducción”. *Niebla*: la meta-novela. En Unamuno 2016: 7-61.

Recepción: 06/05/2024
Aceptación: 21/10/2024