

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA
LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS



SELECCIÓN DE LECTURAS
ENSAYO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

María Andueza (comp.)

México



Marzo, 2002

Para cualquier información y comentarios
sobre esta obra comunicarse a:
E.MAIL suafyl@servidor.unam.mx
Visite nuestra página en internet: <http://www.suafyl.filos.unam.mx>

Selección de lecturas de Ensayo Español del Siglo XX

Primera edición: enero de 1997

D.R.© Universidad Nacional Autónoma de México

Cd. Universitaria, C.P. 04510, México, D. F.

DIVISIÓN SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

7° PISO TORRE DE HUMANIDADES I

ISBN 968-36-6205-6

Impreso y hecho en México

Segunda edición: diciembre de 1997

Tercera edición: septiembre de 2001

Cuarta edición: marzo de 2002

Colaboradores de Cómputo SUAFyL

Dora Luz Díaz Cruz

Mónica Rodríguez García

Mónica Sánchez Hernández

Captura, escaneo, corrección de galeras

y cotejo de originales

Dora Luz Díaz Cruz

Carlo Salinas Reyes

Diseño editorial y formación

Carlo Salinas Reyes

Coordinador General

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	5
UNIDAD 1. HACIA UN CONCEPTO DEL ENSAYO ESPAÑOL	
1.1. José Luis Gómez Martínez. <i>Teoría del ensayo</i>	9
1.2. Eduardo Gómez de Baquero, (Andrenio). <i>El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos</i>	13
1.3. José Ortega y Gasset. <i>Meditaciones del Quijote</i>	15
1.4. Eduardo Nicol. <i>Ensayo sobre el ensayo</i>	17
1.5. Arturo Souto. <i>El ensayo</i>	19
1.6. Pedro Laín Entralgo. <i>Prólogo a José Ortega y Gasset</i>	21
1.7. Alfredo Carballo Picazo. <i>El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España</i>	23
1.8. Ricardo Gullón. <i>El ensayo como género literario</i>	27
1.9. Juan Marichal. <i>Teoría e historia del ensayo español. (Introducción)</i>	29
UNIDAD 2. GENERACIÓN DEL NOVENTA Y OCHO	
2.1. Angel Ganivet. <i>Ideárium español</i>	35
2.2. Miguel de Unamuno. <i>En torno al casticismo</i>	37
2.2.1. _____. <i>Vida de don Quijote y Sancho</i>	39
2.2.2. _____. <i>Del sentimiento trágico de la vida</i>	43
2.2.3. _____. <i>La agonía del cristianismo</i>	44
2.3. José Martínez Ruiz (Azorín), <i>Castilla</i>	47
2.4. Ramiro de Maeztu. <i>Defensa de la hispanidad</i>	49
2.5. Antonio Machado. <i>Cancionero apócrifo</i>	51
UNIDAD 3. NOVECÉNTICIMO	
3.1. José Ortega y Gasset. <i>Meditaciones del Quijote</i>	57
3.2. Eugenio D'Ors. <i>Nuevo glosario</i>	59
3.3. Gregorio Marañón. <i>Vocación y ética y otros ensayos</i>	61
3.4. Ramón Pérez de Ayala. <i>Las máscaras</i>	65

Pág.

3.5. Manuel, Azaña. <i>Ensayos sobre Valera</i>	69
3.6. Salvador de Madariaga. <i>Ingleses, franceses y españoles</i>	73
3.7. Américo Castro. <i>La realidad histórica de España</i>	77

UNIDAD 4. LA GENERACIÓN ESCINDIDA

4.1. Pedro Laín Entralgo. <i>La generación del Noventa y Ocho</i>	81
4.2. José Luis Aranguren. <i>Estudios literarios</i>	87
4.3. José Ferrater Mora. <i>El mundo del escritor</i>	95
4.4. Julián Marías. <i>Cervantes, clave española</i>	99

UNIDAD 5. ENSAYISTAS DEL EXILIO ESPAÑOL

5.1. Pedro Salinas. <i>El defensor</i>	105
5.2. José Bergamín. <i>El disparadero español</i>	109
5.3. José Moreno Villa. <i>Cornucopia de México y Nueva Cornucopia mexicana</i>	113
5.4. Juan Larrea. <i>Del surrealismo a Machupicchu</i>	117
5.5. Eduardo Nicol. <i>La vocación humana</i>	121
5.6. María Zambrano. <i>Pensamiento y poesía en la vida española</i>	131
5.7. Francisco Ayala. <i>El escritor en su siglo</i>	135

UNIDAD 6. ENSAYISTAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

6.1. Juan Marichal. <i>Teoría literaria e historia del ensayismo hispánico</i>	143
6.2. Carlos Castilla del Pino. <i>Cuatro ensayos sobre la mujer</i>	149
6.3. Carlos Bousoño. <i>Teoría de la expresión poética</i>	153
6.4. Tomás Segovia. <i>Cuaderno inoportuno</i>	155
6.5. Jaime Gil de Biedma. <i>El pie de la letra</i>	157
6.6. José Ángel Valente. <i>Las palabras de la tribu</i>	161
6.7. Federico Patán. <i>José de la Colina</i>	165
6.8. Fernando Savater. <i>Panfleto contra el todo</i>	173

6. 5. EL PIE DE LA LETRA

Jaime Gil de Biebma
(1929-1991)

EL EJEMPLO DE LUIS CERNUDA

En una sociedad literaria como la española, en la que los libros, según ha dicho en una ocasión Luis Cernuda, sólo tienen —cuando la tienen— actualidad, en donde la incompreensión o la reputación de una obra literaria pueden perdurar años y años, por la sencilla razón de que casi nadie relee, el centenario de un gran escritor del pasado, el oportuno homenaje a un poeta que aún vive, son una bendición. Nos fuerzan, en efecto, a eso en que verdaderamente consiste la actividad de leer —lo otro es puro y simple informarse—: nos fuerzan a releer. Y por una vez, al menos, nos ponemos en situación de enfrentarnos con una obra ajena sin acudir a esos dos términos, *bueno y malo*, a los cuales, en trance de juzgar, tanta afición tenemos los escritores españoles.

Ocurre, sin embargo, que no siempre hay tiempo para ello. Y aunque quizás en el caso del escritor muerto sea entonces callarse lo más decente, en el del poeta vivo, contemporáneo, acerca de cuya obra más de una vez pensamos escribir un estudio crítico, otras consideraciones nos incitan a no callar. Al fin y al cabo, si Luis Cernuda está vivo, si la literatura, entre otras muchas cosas, es una forma de relación personal, ¿por qué no cumplir con un elemental deber de gratitud y educación, acusándole recibo de su obra? ¿Para qué privarse del gusto de decirle cómo y cuánto se le aprecia? Las páginas siguientes sólo aspiran a eso.

Hay en la poesía de Cernuda, desde el principio, una cierta peculiaridad que progresivamente se irá acentuando. Una peculiaridad que el lector medio español —si es que en poesía se puede hablar de lector medio— registra en seguida, pero que sólo logra definir de un modo vago, quizá porque ni la poesía en cuyo magisterio nos hemos educado —la poesía de los del 27, contra la cual ahora empezamos a reaccionar conscientemente— ni, en general, la poesía en lenguas románicas, italiana, francesa o española, nos han acostumbrado a ella. Y como tan a menudo sucede, la dificultad en definir no ha dejado de traducirse en una cierta tendencia a la calificación peyorativa. Así, aunque la poesía de Cernuda sea generalmente tenida en muy alta estima, no es demasiado insólito un tipo de prejuicio que parece aplicarse por igual a la obra y al autor: el poeta Cernuda es «frío», o «raro», o «antipático». Es

posible que esa peculiaridad, y no sólo la circunstancia de su prolongado exilio, nos explique por qué la poesía de Cernuda no ha tenido nunca, por lo menos hasta ahora, la directa influencia en el tono poético de unos cuantos años, la resonancia inmediata de la de otros grandes poetas de su promoción.

¿Qué clase de frialdad, rareza o antipatía es la que determina en algunos lectores ese simultáneo movimiento de admiración y despego? Fríos son los tercetos del *Jinete de jaspe* o las silvas de la *Soledad tercera*; creo sin embargo que ni siquiera ahora, cuando tan *démodée* nos parece esa poesía, podrá un lector español ser del todo insensible al lujo metafórico, a la suculencia verbal de esas piezas de Alberti. Nuestra debilidad por la poesía, buena o mala, que

echa cintas por la boca
de diferentes colores,

es un hecho innegable. Y en cuanto a rareza y antipatía... nadie dirá que la persona que se refleja en los versos de, digamos Juan Ramón Jiménez, es una persona corriente y simpática, pero ello no constituye ningún obstáculo para el disfrute poético, y si a uno no le gustan sus poemas será por cualquier otra razón. A mí, por ejemplo, porque muchos de ellos me parecen bobos.

Lo cierto es que la poesía de Cernuda —sobre todo a partir de *Las nubes*— es una poesía que a la mayor parte de los lectores españoles, por razones de temperamento y también de cultura literaria, no nos entra fácilmente, y a la cual —y esto hace honor al poeta— tampoco se pliega fácilmente el idioma castellano. Su peculiaridad, diría yo, reside en la actitud o tesitura poética del autor implícita en cada verso, en cada poema, que es radicalmente distinta de la de sus compañeros de promoción y no demasiado frecuente en la historia de la poesía española.

Esa diferencia de actitud quizá sea más fácil de rastrear si se compara el ensayo *Historial de un libro*, en el que Cernuda, al cabo de los años, vuelve sobre su obra y la comenta, con un reciente librito de otro gran poeta contemporáneo, *El argumento de la obra*, de Jorge Guillén,

o con las glosas de Vicente Aleixandre en *Mis poemas mejores*. Guillén, en efecto, se toma el ingrato trabajo de explicarnos casi escolásticamente el mundo poético de *Cántico* y para ello zurce, uno tras otro, versos a veces separados por una distancia de quince o veinte años, pertenecientes a poemas muy diversos en intención y en motivaciones. Aleixandre, más modesto, se limita a exponernos brevemente su visión poética y se ocupa luego en situar cada uno de sus libros dentro del conjunto de su obra, valorándolos a la luz de lo que en ellos intentó y de lo que, ahora, le parece en ellos conseguido.

Quien busque algo por el estilo en *Historial de un libro* lo encontrará sólo a medias. El tema de esas páginas es sustancialmente el mismo del Prelude de Wordsworth: *the growth of a poet's mind*, desde la primera juventud hasta la fecha de la tercera edición de *La realidad y el deseo*. Es decir, que para Cernuda el sentido de su poesía y la historia de su concreta experiencia personal son una y la misma cosa. *La realidad y el deseo* es una íntima reflexión sobre la existencia moral e intelectual de Luis Cernuda y, en segunda instancia, una meditación sobre la vida —a *criticism on life*, dicho con palabras de Arnold—. Por ello cuando el autor vuelve sobre sus poemas, aunque los enjuicie desde un punto de vista literario, se sitúa casi siempre en una perspectiva que no es la de la pura y simple apreciación crítica, con todo y ser él un crítico excelente. Recuerdo cómo, leyendo *Historial de un libro*, me llamó la atención el siguiente párrafo:

«En *Ocnos*, “Aprendiendo olvido”, me he referido a la anécdota personal que está tras los versos de “Donde habite el olvido”. La historia era sórdida, y así lo vi después de haberla sobrepasado; en ella mi reacción había sido demasiado cándida (mi desarrollo espiritual fue lento, en experiencia amorosa también) y demasiado cobarde. Son necesarios, además, algunos años, aunque no sabría decir cuántos, para aprender, en amor, la parte de egoísmo que, no del todo conscientemente, arriesgamos en él. Si la sección segunda de *La realidad y el deseo* es una de las que menos me satisfacen en el libro, también es de esas la sección quinta, “Donde habite el olvido”, aunque no por motivos estéticos, como la “Égloga, elegía y oda”, sino éticos, y su relectura me produce rubor y humillación.»

Confieso que me resulta difícil imaginar a cualquier otro poeta del 27, y, si me apuran, a muchos poetas españoles, sintiendo rubor y humillación al recordar, mediante la lectura de los propios versos, la experiencia de la cual se originaron; entre otras cosas, es verdad, porque son pocos los españoles adultos capaces de ruborizarse.

Tal es, a mi entender, la diferencia que separa al poeta Cernuda, no

sólo de sus compañeros de promoción, sino del tono general de una gran parte de la poesía española. Su frialdad es la apasionada frialdad del hombre que, a cada momento, está intentando entenderse y entender. El poema, sus poemas, no se encaminan a otra cosa. Parten de la realidad de la experiencia personal, no de una visión poética de la experiencia personal. Son, por así decirlo, poéticos *a posteriori*. Lo que en ellos se dice tiene una validez que no es sólo poética: la validez de una experiencia real y contingente que, el lector se da cuenta de ello, Podía lo mismo haberse expresado en forma de fragmento autobiográfico, narración o ensayo, o podía no haberse expresado en absoluto, sin dejar por eso de haber existido.

Dicho en otras palabras, la trayectoria poética de Cernuda se traduce en la progresiva desvirtuación y, finalmente, en la refutación práctica de un principio estético que, a partir sobre todo de Mallarmé, ha adquirido la categoría de un dogma, contra el cual muy pocos nos hemos rebelado aún: el de que en poesía, en un poema cuando es bueno, es o debe ser imposible distinguir entre el fondo y la forma. Esto —y ya es hora de decirlo es una tontería, porque la verdad es que, en la práctica, todos distinguimos. Y no sólo eso; la distinción —más o menos consciente— entre fondo y forma es un elemento primordial en nuestro disfrute de lectores: sin él no podríamos apreciar cómo, y hasta qué punto, ha logrado el poeta concertar uno y otro. La identidad, la aspiración a la identidad, sólo puede conseguirse mediante un proceso de abstracción y formalización de la experiencia —es decir, del fondo— que la convierte en categoría formal del poema, que la anula en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia. Eso es lo que hacía Mallarmé, eso es lo que hacían los poetas del 27 y lo que, sin darse cuenta, hace aún la mayoría de ellos cuando pretende darnos poesía «humana», o «social» —para decirlo con dos términos vagos que, asombrosamente, todo el mundo entiende en nuestras latitudes—. Sus poemas empiezan a ser buenos cuando logran formalizar, evaporar la realidad contingente de la experiencia común que intentaban expresar, es decir: cuando empiezan a dejar de ser lo que pretendían. Por eso resultan insatisfactorios y rara vez convencen. Sin advertirlo, y a su manera, están aplicando el equivocado precepto de Chenier: *sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques*.

Lo malo es que los poetas del 27 no son los únicos. Les acompañan, y con menos disculpa, muchos más jóvenes, casi todos los que, más o menos desde 1945, han estado intentando una poesía distinta, en intención, en alcance y en motivaciones, de la que se escribió en España

durante los quince años anteriores a la guerra civil. Ello no es sólo consecuencia de los extraordinarios logros poéticos de los del 27 y de la clara conciencia con que, en sus momentos, supieron formularse la clase de poesía que querían hacer y los problemas formales que la misma planteaba; sucede, además, que estos poetas, mucho más inteligentes, cultos y educados de lo que es usual entre escritores españoles, se preocuparon de crearse una tradición, una interpretación de la poesía española que todavía —con ligeras correcciones, muchas veces efectuadas por ellos mismos— sigue siendo la nuestra. Todo esto les confiere, sobre las generaciones poéticas más jóvenes, una virtud determinante, una capacidad de influencia, posiblemente sin paralelo en la historia de la poesía española moderna, de la que no han acertado a sustraerse quienes contra ellos pretendían reaccionar. Para ser eficaz, la reacción tendría que haber sido mucho más profunda, mucho más consciente, mucho más despiadada.

En realidad —todos lo sabemos— ha sido muy superficial. Se ha limitado a la aparición de una temática nueva y a una cierta despreocupación, cuando no desdén, por las cuestiones de orden formal— una de las más irritantes limitaciones de esos poetas sería, según dicen, su excesiva preocupación formal— que ha dañado muchísimo a la poesía de los últimos años. La ausencia de una revisión seria de los supuestos estéticos en que se fundamenta la poesía de los del 27, de una meditación acerca de los problemas específicos, casi todos ellos de índole formal, que plantea la poesía que se intenta hacer, se ha traducido, inevitablemente, en una falta total de forma en los peores y, en los mejor dotados literariamente, en una inconsciente dependencia en el plano teórico y en el plano formal con respecto a la poesía contra la cual pretendían reaccionar. No negaré que hay aciertos aislados, pero la poesía que venimos haciendo —esa poesía «humana», «social», «realista», o como queráis llamarla— adolece de una inconsistencia que a la larga es imprescindible remediar, si es que queremos ir con ella adelante.

Ahora bien, para ello es necesario que nos pongamos a meditar muy en serio acerca de los supuestos estéticos que implica esa poesía —uno de los cuales, precisamente, es ese de la consciente distinción entre fondo y forma— y acerca de los problemas formales que plantea; y es necesario, también, buscar una tradición, unos maestros a imagen y semejanza de los versos que intentamos hacer. En ambos respectos, Luis Cernuda es el ejemplo más próximo, la más inmediata cabeza de puente hacia el pasado. Él, que se planteó el problema antes que nosotros y que lo ha resuelto irreflexiblemente, puede ayudar de modo

decisivo. Y creo que sus enseñanzas se advierten ya en algunos de los mejores poetas recientes. Quizá porque ahora es tan necesaria, la presencia de Cernuda empieza a sentirse en poesía española con una intensidad, con una profundidad como no se había sentido antes, y de la mejor manera: no influye, enseña. Cernuda es hoy por hoy, al menos para mí, el más vivo, el más contemporáneo entre todos los grandes poetas del 27, precisamente porque nos ayuda a liberarnos de los grandes poetas del 27.

GIL DE BIEBMA, Jaime. “El ejemplo de Luis Cernuda”, en *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 68-77.

