



**HACIA LA POÉTICA DE LA NEGACIÓN:
LA GENERACIÓN DEL 27 COMO PIEZA DEL PROCESO DE
MODERNIZACIÓN DE ESPAÑA DE ORTEGA Y GASSET**

MARÍA TERESA NAVARRETE NAVARRETE
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

1.- Introducción

“Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico, pulsa en las artes más diversas” (2007: 46), escribió Ortega y Gasset en las primeras páginas de la *Deshumanización del arte*. Esta afirmación no es superficial ya que Ortega y Gasset con este ensayo edificó un verdadero templo teórico-estético cuyos postulados intentarían llegar a ser el estilo biológico de la generación poética del 27. Bajo la creencia de que las construcciones sociales no son espontáneas, Ortega y Gasset se propuso dirigir la política española de principios del siglo XX desde su ideario renovador. De este modo, el arte al ser declarado una pieza más del formante social de aquella España, necesitaba reorganizarse de acuerdo a la modernidad. Así, “se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse” (Ortega y Gasset, 2007: 48).

Al igual que la organización de la sociedad no se produce de manera espontánea, tampoco se formulan ingenuamente los criterios que la ordenan. En este sentido, el influjo del movimiento fenomenológico junto a la

canalización que Ortega y Gasset realizó del mismo en España fueron decisivos (Rodríguez, 2001: 243). Los criterios que debían organizar el Arte Nuevo –deshumanización, evasión de las formas vivas, hacer de la obra de arte únicamente obra de arte, su ingrediente lúdico, la desrealización y la intrascendencia (Ortega y Gasset, 2007: 54)– provienen directamente de la fenomenología. Este movimiento filosófico perseguía llegar hasta la esencia de las cosas. Para ello era necesario desprenderse de cualquier aspecto subjetivo –humano– de los objetos y obviar las formulaciones prejuiciosas, las convenciones con las que el hombre las había reducido para facilitar su comprensión. Si esto se consiguiera, el acceso del ser humano al mundo de los objetos sería puro, esencial. Sin embargo, este procedimiento de acceder a la realidad, que proponía la teoría fenomenológica, debía trasladarse al ámbito artístico cuyos productos tenían que materializar lo esencial de la realidad. El proceso de materializar lo esencial encuentra en la literatura un obstáculo que le es propio: el lenguaje. El lenguaje al definirse según la convención de su código debe ser manipulado de una forma especial para que pueda servir como andamiaje del producto artístico fenomenológico.

De este modo, si Ortega y Gasset en la primera parte de la *Deshumanización de Arte* se dedicaba a defender la necesidad de renovación en el campo estético de acuerdo con la fenomenología, en la segunda parte publicada un año más tarde en la *Revista de Occidente*¹, se detendrá en determinar cuáles son esos modos de manipulación estéticos y lingüísticos del Arte Nuevo. De acuerdo con lo anteriormente expuesto, nuestro propósito en este trabajo es examinar los procedimientos teóricos que propone Ortega y Gasset, para después estudiar la influencia de éstos en los dos actos generacionales del 27: el homenaje a Góngora y la *Antología* de Gerardo Diego.

¹ Lo primero que dio la luz de la *Deshumanización del Arte*, es la primera parte que se publicó en el Diario *El Sol* en 1924. Un año más tarde, en 1925, completa, en *La Revista de Occidente*.

2.- Hacia la construcción de un lenguaje poético fenomenológico

Para Ortega y Gasset la construcción de metáforas es la mayor capacidad del ser humano: “La metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee” (2007: 69). La pregunta que subyace a esta idea es fácil de imaginar: ¿cuál es el poder que posee la metáfora? Según Ortega y Gasset, el resto de las capacidades o “potencias” del ser humano, si utilizamos el término orteguiano, se mantienen circunscritos a la realidad, a lo que ya es, a lo que viene dado. Sin embargo, la metáfora se construye a partir de materiales de la realidad, pero el fruto resultante proviene de lo imaginario. Dicho de otra forma, no existiría la metáfora si únicamente se construyera en el ámbito de la realidad. Es decir, la metáfora necesita de la imaginación, sólo con la realidad no basta.

Ahora bien, ¿por qué el hombre desplaza la realidad a favor de lo imaginario? Para Ortega y Gasset este interrogante es de fácil solución. La metáfora tendría como objetivo: “suplantar una cosa por la otra, no tanto por afán de llegar a ésta como por el empeño de rehuir de aquélla. La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades” (2007: 69). De esta forma, las metáforas se utilizarían para desligarse, huir o evitar la realidad.

Ortega y Gasset sustenta esta tesis en las teorías del psicólogo Heinz Werner que sitúa el origen de la metáfora en el tabú. Esta referencia de Ortega y Gasset a Werner no es inocente. Las aportaciones de Werner sobre la metáfora no se desarrollan en el campo estético, sino en el terreno de la lingüística antropológica. Una de las formas que el ser humano posee para enfrentarse a la realidad es la denominación. El lenguaje ocupa un lugar fundamental en la constitución del pensamiento, ya que éste se expresa mediante estructuras lingüísticas. En este punto, debemos tener en cuenta la

tesis de Eugenio Coseriu (1985: 206) que definía el lenguaje como “la objetivación de contenidos intuitivos de la conciencia”. De este modo, el lenguaje y el ser humano se interrelacionan mediante un vínculo insoslayable. Por un lado, el lenguaje no es nada en sí, si no repercute, si no es utilizado por el hombre. Y el ser humano necesita del lenguaje para expresar su estado psíquico. Esto implica que es el ser humano el que crea el lenguaje, y de manera consecuente, el que recrea el mundo. Visto esto, volvemos a Werner². Según el psicólogo alemán, hay realidades que para el ser humano resultan anómalas o incómodas. Pensemos, por ejemplo, en las catástrofes naturales. Para denominar aquellos fenómenos desagradables para el hombre, el lenguaje –que se relaciona directamente con la psiquis humana– recoge también este efecto de renuncia. Por ello, la denominación no se construye desde la revelación de la realidad, sino desde su ocultación. Así, la necesidad de evitar una realidad de la que, por otra parte, no se puede prescindir, ocasionaría que el ser humano utilizara la metáfora como un modo indirecto de referirse a una realidad, a la que no se quiere aludir, pero que irremediamente forma parte del ser humano. Dicho de otra forma, la realidad terrible se nombra, pero con una forma velada. Sustentándose en estas tesis de raíz puramente antropológica, Weber asimila el origen de la metáfora al tabú. Y, Ortega y Gasset, recoge esta tesis y la aplica al campo estético-literario.

Ortega y Gasset señala las dos funciones de la metáfora. El primer uso se vincula con la ejecución metafórica en la retórica tradicional. Según Ortega y Gasset, la metáfora serviría para ennoblecer o decorar el objeto real. Es decir, la metáfora vendría a sumar características al conocimiento que se tiene de lo real. Por ello, la metáfora sería ornamento poético. En el segundo de sus usos, la metáfora serviría para rebajar y vejar la realidad. Al poeta nuevo ya no le interesaría la realidad dada, sino buscar la esencialidad

² En el recorrido teórico sobre el planteamiento del concepto de tabú de Heinz Werner nos basamos en los trabajos de Karl Bühler, *Teoría del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1985 y de Mariana Mercenario, «La metáfora como evasión del poder», en *Discurso y persuasión*, México, UNAM, 2003, pp. 125-142.

de la realidad, construir otra realidad sobre la realidad primigenia. Así, la metáfora ya no se concebiría como ornamento sino como otra nueva realidad, como sustancia. Ortega y Gasset afirma: “El arte lírico se revuelve contra las cosas naturales y las vulnera o asesina. [...] Se procura eliminar el sostén extrapoético o real y se trata de realizar la metáfora, hacer de ella la *res* poética” (2007: 70). Esto llevó al filósofo español a definir la nueva poesía como el “álgebra de las metáforas” (2007: 78).

En esta categorización de las funciones de la metáfora a tenor de la tradición y el Arte Nuevo, subyacen, de nuevo, las ideas de Werner, aplicando, otra vez, categorías antropológicas a categorías artísticas. Werner distingue también dos funciones de la metáfora según los tipos de civilización. Si contemplamos civilizaciones nómadas, la metáfora únicamente se desarrollará en el terreno de la denominación. Esto se debe a que estamos ante una forma de civilización primera en el que se presenta “un metaforismo real muy formado con capacidad de representación, pero con una capacidad de comparación verbal poco desarrollada” (Bühler, 1985: 397). Por el contrario, si atendemos a civilizaciones sedentarias la metáfora serviría como “una autoprotección intelectual del individuo” (Bühler, 1985: 397), ya que está funcionando como tabú. Junto a esto, Werner advierte que a medida que la civilización sedentaria se desarrolle la metáfora, entendida como tabú, irá perdiendo peso a favor de la metáfora entendida como ironía. Esto se explica porque la civilización poco a poco va perdiendo su forma de enfrentarse a la realidad oculta de forma contenida, y se enfrenta a ella mediante la risa.

Como vemos, la categorización presentada por Werner resuena en la de Ortega y Gasset. La civilización nómada se compara con la tradición literaria, y la civilización sedentaria –desarrollada, modernizada– se vincula con el Arte Nuevo. Si avanzamos algunas páginas de la *Deshumanización del arte*, las similitudes prosiguen. Nos referimos concretamente al apartado “Irónico destino” (2007: 79-81). Ortega y Gasset aprecia en estas páginas

ciertas consecuencias de la desrealización puesta en práctica por el Arte Nuevo:

La primera consecuencia que trae consigo ese retraimiento del arte sobre sí mismo es quitar a éste todo patetismo. En el arte cargado de “humanidad” repercutía el carácter grave anejo a la vida. Era una cosa muy seria el arte, casi hierática. A veces pretendía no menos que salvar a la especie humana [...]. Ahora bien, no puede menos de extrañar a quien para en ello mientes que la nueva inspiración es siempre, ideductiblemente, cómica. [...] La comicidad será más o menos violenta y correrá desde la franca “clownería” hasta el leve guiño irónico, pero no falta nunca. Y no es que el contenido de la obra sea cómico –esto sería recaer en un modo o categoría del estilo “humano”–, sino que, sea cual fuere el contenido el arte mismo se hace broma (2007: 79).

Otro instrumento para conseguir la deshumanización en el arte, sería adoptar un cambio de perspectiva sobre las jerarquías que ordenan el mundo. Estamos de acuerdo en que los elementos del mundo se encuentran ordenados: habrá cosas que nos parezcan importantes y otras que no. Ahora bien, esa jerarquía se realiza según unos parámetros. Ortega y Gasset lo que propone es invertir esos parámetros de modo que el arte muestre en primer plano los mínimos sucesos de la vida o, dicho de otra forma, que el arte no muestre en un primer plano al hombre, ya que éste era el elemento que gozaba de una mayor atención en el arte tradicional. En páginas posteriores, Ortega y Gasset finalmente afirmará que la verdadera función de este cambio de jerarquías en el modo de concebir el mundo prescindiendo de lo humano es concebir el arte únicamente como arte.

Como vemos, Ortega y Gasset lo que persigue caracterizando los instrumentos estéticos que le son afines al Arte Nuevo es invitar a los jóvenes artistas a practicar un arte que se fugue de lo real, de lo natural y, en definitiva, de lo humano. La pregunta que podríamos hacernos en este punto es: ¿por qué Ortega y Gasset propone la desrealización de la realidad como vía de acceder a ella? Ortega y Gasset advierte lo siguiente:

La relación de nuestra mente con las cosas consiste en pensarlas, en formarse ideas de ellas. En rigor, no poseemos de la realidad, sino las ideas que de la realidad nos hayamos formado. [...] Pensar es el afán de captar mediante ideas la realidad; el movimiento espontáneo de la mente va de los conceptos al mundo. Pero es el caso que entre la idea y la cosa

hay siempre una absoluta distancia. Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo (2007: 72).

Visto así, la representación de la realidad sería un esfuerzo vano, ya que el acceso a lo real siempre se produce mediante la vía del concepto, de la irrealidad. Sabiendo esto, el Arte Nuevo debía concentrar sus esfuerzos no en lo que el concepto representa, sino en el concepto mismo.

A lo largo de este trabajo de Ortega y Gasset, se puede percibir una dicotomía constante en la que el arte tradicional se enfrenta con el Arte Nuevo. De esta forma, las fórmulas estéticas propias del arte tradicional –el uso de la metáfora como medio de exaltación de la realidad, la creencia en los asuntos propios del hombre como máxima preocupación artística o el esfuerzo por captar la realidad– serán las que el Arte Nuevo debe despreciar si quiere diferenciarse, individualizarse y constituirse como nuevo. Por tanto, no es extraño que uno de los últimos apartados de *La deshumanización del arte* se consagre a la “Influencia negativa del pasado” (2007: 75-79). En él, Ortega y Gasset distingue modos de ser artista. De un lado, el artista puede ser positivo y sentirse afín con las formas artísticas del pasado. Su obra perseguirá, por tanto, hermanarse con la tradición, perfeccionarla. El artista encontrará voluptuosidad instalándose en el molde de las convenciones al uso y repitiendo algunos de sus consagrados gestos. De otro lado, el artista puede ser negativo y así el artista no convergirá con el arte tradicional, vigente, gobernante. De esta forma, producirá una obra distinta de las recibidas, y encontrará “voluptuosidad” dando a esa obra un carácter agresivo contra las normas prestigiosas.

Ortega y Gasset resume mediante la dualidad del artista positivo y el artista negativo las dos formas de enfrentarse al arte. Aunque la construcción crítica por oposición suele ser insuficiente, Ortega y Gasset se acoge a las dos grandes corrientes que han dominado el devenir artístico desde el Renacimiento. Si se permite la terminología lingüística, una de ellas aparece como la corriente no marcada, ya que es utilizada por la gran

mayoría, que mantiene el canon de la representación realista, es decir, los códigos de verosimilitud vigente. Con esto no queremos decir que esta representación sea siempre la misma y que se muestre inmóvil, sino que más bien dentro de cierta variación mantiene los códigos realistas de la representación clásica. Por otro lado, aparece la corriente marcada, la que está definida ideológicamente y formalmente, y que por su transgresión o disidencia para con las formas de representación clásica siempre es cuestionada por la corriente mayoritaria. En el caso de la poesía, la disputa entre estas dos formas de entender la representación del mundo –realista y mimética frente a la idealista y utópica– se presentan de una forma mucho más diferenciada.

Ortega y Gasset se aferra a esta construcción teórica y coloca estratégicamente a los jóvenes poetas en la línea de la poética de la negación. La elección de Ortega y Gasset no es baladí. Al situar la estética del Arte Nuevo en el terreno de la negación provoca, al menos, dos efectos. El primero de ellos, es encaminar a los jóvenes poetas, como diría Bourdieu (1983: 119-126), a una posición privilegiada dentro del campo literario. Como bien señalaba Ortega y Gasset, el campo literario está compuesto por los autores dominantes –de estética conservadora, tradicional o clásica– y por los autores disidentes –de estética alternativa, anti-artística y, en definitiva, inconformistas con el arte reinante–. Al definir el Arte Nuevo dentro de la posición disidente consigue definir de lleno a una producción en su comienzo difícil de ubicar en el año 1925. Así, *La deshumanización del arte* funciona como instrumento de legitimación, como trampolín con el que conquistar la dominación del campo literario. Por su parte, el segundo efecto de este trabajo de Ortega y Gasset surge por inercia del primero. Al ocupar el Arte Nuevo la línea del inconformismo, inaugura la modernidad³

³ En este punto, es indispensable aclarar qué se entiende por modernidad. La confusión entre modernidad, modernismo, *modernism* y vanguardia ha sido denunciada por muchos autores que han abogado por una urgente distinción de los términos. Nos referimos particularmente a los trabajos de Calinescu (1977), Meschonnic (1988) o Anderson (2005). Empezaremos por la distinción del término *modernism*. Para ello, nos serviremos del

de los años veinte y treinta españoles formando parte de los que bien delimitó Octavio Paz como “la tradición de la ruptura” (1974: 15-25).

3.- Los actos generacionales del 27 bajo los presupuestos orteguianos

Aunque no es lugar para examinar detalladamente la producción del Arte Nuevo o, si preferimos la etiqueta triunfante en la historia de la literatura española, de la Generación del 27, creemos que el magisterio de Ortega y Gasset es un hilo teórico que conduce a estos poetas. Para exponer esta idea, analizaremos, al menos, las dos actas generacionales del 27: el homenaje a Góngora realizado con motivo del centenario de su muerte y la *Antología* de Gerardo Diego.

El homenaje de Góngora a pesar de estar rodeado de un ambiente festivo y juvenil, funciona a modo de reivindicación, de defensa de un tipo determinado de escritura. Para los poetas de la generación de 27, Góngora representa la innovación dentro de la cárcel rigurosa de la estética barroca, el intento por recrear de la realidad desautomatizando sus resortes. Esta

volumen *The Concept of Modernism* de Astradur Eysteinnsson. Aunque Eysteinnsson recoge varias teorías explicando las distintas denotaciones de *modernism*, aludiremos a las dos más utilizadas. De un lado, *modernismo* se considera el movimiento literario representado por Joseph Conrad, Henry James, T.S. Eliot, James Joyce, Marcer Proust... De otro lado, *modernism* se identifica con modernidad. Al igual que ocurre con la primera acepción dada de *modernism*, el modernismo también debe ser identificado con un movimiento específico que, en este caso, se inicia en Hispanoamérica con el poeta Rubén Darío. Dejando estos dos términos al margen, nos encontramos con los conceptos de modernidad y vanguardia. Si recurrimos a la fórmula acuñada por Paz «la tradición de la ruptura», la modernidad se contemplaría como la gran tradición minoritaria, compuesta por artistas aspirantes a formar parte del canon e innovadora por contrariar los presupuestos de la mimesis. Estaríamos, entonces, ante una corriente que recorrería las distintas etapas literarias desde el Renacimiento al Romanticismo anglosajón y alemán, el simbolismo francés, el modernismo hispánico y la vanguardia. De esta forma, aunque modernidad y vanguardia no son conceptos que puedan ser sustituidos el uno por el otro, sí creemos que existe entre ellos una relación metonímica. Toda la modernidad no es vanguardista, pero la vanguardia es un movimiento plenamente moderno. A propósito de lo que venimos diciendo, Elsa Dehennin afirma (2009: 227): «Por distintas que sean, las vanguardias son una parte constitutiva de la historia de la modernidad. Al radicalizarse en la época de entreguerras, las vanguardias se han marginado situándose en la periferia de la modernidad, fuera de ella o contra ella. El proclamado fin de las vanguardias no ha significado el fin de la modernidad».

desautomatización gongorina encaja perfectamente con la desrealización expresiva a la que Ortega y Gasset aludía en su *Deshumanización*. De este modo, la presencia en Góngora de una dirección de renovación, de complicación metafórica y de desdén a los tópicos estéticos tradicionales, convirtieron al autor barroco en un símbolo estético al que reivindicar y al que predicar con el ejemplo. Dejando al margen los actos programados en el homenaje, los trabajos críticos que los poetas de la generación del 27 dedicaron a Góngora resultan de especial interés. Entre los más representativos podemos señalar los realizados por Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*; la conferencia de Federico García Lorca, “La imagen poética de Luis de Góngora”; el artículo “Un escorzo de Góngora” de Gerardo Diego; o la tesis doctoral de Guillén, entre otros. En ellos podemos observar que el propósito final de estos trabajos es reflexionar sobre la estética propia de la generación. Es decir, reflexionar sobre Góngora es reflexionar sobre los principios estéticos a los que estos poetas jóvenes querían aspirar. En este sentido, el artículo de Diego es especialmente ilustrativo. Al comentar el último verso de la octava LIII de *El Polifemo* –‘La playa azul de la persona mía’–, el poeta comenta el “puro creacionismo» del hipérbaton. Así los términos de la vanguardia se superponen en el lenguaje crítico para definir la estética gongorina. El caso de Federico García Lorca resulta aún más claro. Así en su conferencia “La imagen poética de Luis de Góngora” resuelve:

Naturalmente, Góngora no crea sus imágenes sobre la misma Naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa o acto a la cámara oscura de su cerebro, y de allí salen transformados para dar el gran salto sobre el otro mundo con que se funden. Por eso su poesía, como no es directa, es imposible de leer ante los objetos de que habla. Góngora tiene un mundo aparte, como todo gran poeta. Mundo de rasgos esenciales de las cosas y diferencias artísticas (1994: 1240).

Como no podría ser de otra forma, la presencia de Ortega y Gasset también aparece. El filósofo español dedicó uno de sus artículos a leer la obra de Ortega y Gasset al mismo tiempo que el homenaje estaba fraguándose. Nos referimos al texto “Góngora 1627-1927”.

Desde el comienzo de su trabajo, Ortega y Gasset distingue dos modos de escritura diferentes de Góngora: el Góngora de las *Soledades* y el Góngora de las letrillas. Esta distinción se realiza aludiendo al suprarrealismo y la infrarrealismo. Si recordamos las definiciones anteriormente vistas en la *Deshumanización del Arte*, las *Soledades* al ser suprarrealistas, persiguen el afán de sustituir la realidad, de volar por encima de la realidad, recurriendo para ello a la metáfora. Sin embargo, las letrillas tendrán predilección por los mínimos sucesos de la vida, por ampliar la lupa, y utilizarán como medio para llevar a cabo este fin, la alteración de las jerarquías. Del mismo modo, Lorca sintetiza las dos estéticas gongorinas al modo orteguiano:

Se habla de dos Góngora. El Góngora culto y el Góngora llanista. Las literaturas y los catedráticos lo dicen. Pero una persona con un poco de percepción y sensibilidad, podrá notar analizando su obra que su imagen siempre es culta. Aun en los romancillos más fáciles construye sus metáforas y sus figuras de dicción con el mismo mecanismo que cumple en su obra genuinamente culta. Pero lo que pasa es que están situadas en una anécdota clara o un sencillo paisaje, y en su obra culta están ligadas a otras a su vez ligadas, de ahí su aparente dificultad. (1994: 1249).

Lo que parece claro por las apreciaciones de Lorca y Ortega y Gasset es que Góngora opera en estos dos extremos que casualmente resultan ser los espacios que Ortega y Gasset definió como deshumanizados, como puros. Queremos decir con esto, que Ortega y Gasset desde el principio de este trabajo explica la literatura de Góngora según las pautas conceptuales de la *Deshumanización del Arte*, al igual que hará la generación del 27.

De esta forma, Ortega y Gasset filia la poesía de Góngora con la recreación y no con la creación. En palabras de Ortega y Gasset, el término recreación se emplearía en el siguiente sentido:

La poesía es eufemismo –eludir el nombre cotidiano de las cosas, evitar que nuestra mente tropiece por su vertiente habitual, gastada por el uso, y mediante un rodeo inesperado ponernos ante el dorso nunca visto del objeto de siempre. La nueva denominación, lo repristina y virginiza (1985: 144).

De manera evidente, este afán evasivo que está presente en el concepto de recreación, quiere sonar a los dictámenes que Ortega y Gasset proponía de la metáfora en su *Deshumanización*.

Por otro lado, este carácter evasivo de la poesía con la realidad, provocará que el destino de la poesía sea “esencial” de acuerdo a la fenomenología. Es más, este destino esencial obliga a que la poesía se aleje de la concepción artística que pensaba que la poesía era algo natural. En esta idea emergen otros conceptos propios de la deshumanización como la negación de la tradición o la artificiosidad del Arte Nuevo.

Dicho esto, Ortega y Gasset empieza a exponer cómo se debe leer a Góngora. Según Ortega y Gasset, Góngora no construye la idea o el concepto en sus versos según el camino clásico. Góngora evita el camino clásico, se evade de él, y busca el camino más largo, el más rico, el camino no natural, en definitiva. Por ello, Góngora puede ser leído como un poeta deshumanizado. Ortega y Gasset afirma lo siguiente:

Lo mejor de nuestra poesía, por tanto, lo mejor de Góngora, tiene un carácter de exuberancia inconfortable para todo el que sea medianamente psicólogo. Recuerda la escultura de la India, que en formas intrincadas, frenéticas y locas, cubre a lo mejor la ladera toda de un monte. Es lo informe y lo caótico dentro del afán mismo que quiere crear formas. Se ha dicho que esa exuberancia de toda la vida indostánica le da un sentido vegetal. Es la selva que se ahoga en su propia fecundidad (1985: 150).

En este punto, es curioso, que en 1987, Alberti se exprese de la misma forma que lo hiciera anteriormente Ortega y Gasset:

El que habla y habla acumula, hace fuentes de la conversación, surtidores y juegos: arabescos. Góngora, su poesía, es el más complicado, el más serpeante, el más primoroso arabesco español. Arabigoandaluz. Una Alhambra con todas sus ataujías de colores, sus geométricas aguas y jardines (1987: 5).

Las coincidencias sobre cómo leer a Góngora entre Ortega y Gasset y Alberti son claras. Pero sigamos con Ortega y Gasset. Para el filósofo, Góngora es sobre todo el de las *Soledades*. No entiende Ortega y Gasset por

qué a Góngora se le ha tachado de poeta oscuro, de príncipe de las tinieblas –de aquí viene el intento de todos los componentes de la generación del 27 por salvar la poesía de Góngora de la definición de complicada, oscura, etc–. Lo que le ocurre a Góngora es que no se le puede leer de manera horizontal, sino de manera vertical. Esto es, “tenemos que calar la superficie de cada imagen, y entonces vemos que por debajo se unen las unas a las otras [...] Su propósito es cubrir lo real, encubrir lo cotidiano con fantasmagoría” (1985: 151). Hasta aquí la filiación con Góngora al procedimiento de la metáfora. Visto así, la estética gongorina respondería a los mismos propósitos suprarrealistas del Arte Nuevo.

Ahora bien, en Góngora también tiene lugar el infrarrealismo, la alteración de jerarquías: “Los hechos y objetos que buscan recamar son lo más prosaico y vulgar del mundo. Se trata únicamente de hallar la cosa más vil, su cuerpo astral, su perfil poético, su logaritmo” (1985: 152). Para ejemplificar esa dualidad en la poesía de Góngora, Ortega y Gasset alude a la construcción en imágenes de un plato de cecina en las *Soledades*.

Esta poesía, al reconocer en la metáfora la evasión recomendada por el concepto de recreación, se convierte en un juego, en una broma o como diría Ortega y Gasset en “dar gato por liebre” (1985: 153). La risa, el juego, el elemento lúdico, como veíamos anteriormente, también era uno de los criterios estéticos que Ortega y Gasset proponía en la *Deshumanización del arte*.

Según la revisión del artículo “Góngora 1627-1927”, podemos observar cómo Ortega y Gasset realiza una caracterización del poeta barroco haciéndolo partícipe de todas aquellas nociones que definían al artista negativo. De esta manera, si los jóvenes de la generación del 27 reivindican a Góngora, el autor de las *Soledades* y las letrillas no podía ser otra cosa que un artista negativo del mismo modo que lo eran sus seguidores.

Sin embargo, la influencia de las nociones de Ortega y Gasset va más allá. En la década siguiente, la de los treinta, aparece el volumen *Poesía Española. Antología (1925-1931)* de Gerardo Diego constituyendo “uno de los cauces más fluidos por donde circuló y se dio a conocer la producción poética del entonces grupos o generación del 27” (Morelli, 1997: 23). Uno de los trabajos que pensamos que mejor documentan la gestación de esta antología es el de Gabriel Morelli, *Historia y recepción de la antología poética de Gerardo Diego (1997)*. En dicho volumen, Morelli analiza los primeros pasos del proyecto, los conflictos que generó la antología entre los distintos poetas del momento y la urgencia de Diego por forjar un estudio que recogiera el panorama de aquellos años. Esta última idea es bastante reveladora, ya que muestra que Gerardo Diego era plenamente consciente de que los poetas de esta generación necesitaban una antología que explicara, recogiera y legitimara sus principios estéticos. De esta forma, aunque Gerardo Diego en el prólogo de la antología afirme que ésta “no es en modo alguno un alarde de grupo” (1991: 668), ya que existen grandes diferencias estéticas entre los poetas que lo integran, esta línea no se mantiene en todo el prólogo. Así, Gerardo Diego también advierte que los artistas allí reunidos manifiestan la defensa de “una perfecta autonomía de la voluntad poética”, consideran que “la poesía es cosa distinta, radicalmente diversa de la literatura” y practican “un programa mínimo, negativo y de una idealidad común” (1991: 667-669).

Como vemos, Gerardo Diego alude a la negatividad para caracterizar a los poetas que conforman esta antología (1991: 669). Esta alusión debe ser tenida en cuenta especialmente, ya que la negatividad es uno de los rasgos propios de la modernidad. Al igual que hizo Ortega y Gasset, Gerardo Diego utiliza ‘lo nuevo’ y rupturista de esta estética joven para diferenciarla e individualizarla frente a la literatura tradicional. Como afirma Bürger: “Lo que distingue la aplicación de la categoría de lo nuevo en lo moderno de cualquier aplicación precedente, enteramente legítima, es la radicalidad de su ruptura con todo lo que hasta entonces se considera vigente (1997: 120)”.

De este modo, no es raro que Gerardo Diego para definir los principios estéticos de su *Antología* recurra al ‘programa negativo’. Si realizamos un repaso a las poéticas escritas por los distintos autores adjetivos como ‘irracional’, ‘indefinible’, ‘enfrentada’ o ‘inefable’ se repiten. Jorge Guillén se muestra tajante cuando habla de su poemario *Cántico* que: “compuesta en referencia a la poesía realista, o con fines sentimentales, ideológicos, morales, corrientes en el mercado [...] resulta todavía, ¡ay! demasiado inhumana, demasiado irrespirable y demasiado aburrida” (Diego, 1991: 328).

De este modo, al igual que ocurría con los textos críticos del homenaje a Gongora, la generación del 27 siguió también en su acta de nacimiento las teorías que Ortega y Gasset ofrecía en su *Deshumanización del arte*. Esto muestra como los poetas del 27 utilizaron las mismas estrategias que propuso Ortega y Gasset para situarse en un espacio privilegiado dentro del campo literario y para definirse de acuerdo a la línea de la modernidad artística.

4.- Conclusión

A modo de conclusión, habría que situar el afán de Ortega y Gasset por legitimizar el Arte Nuevo dentro de la poética de la negación y, por tanto, de la poética de la modernidad como un camino más de su proyecto de modernizar España. Éste es el verdadero asunto de la *Deshumanización de Arte*. La literatura española, al igual que la política española, no podía ahondar más en su tradición, sino que debía de romper con ella y proponerse en otros términos que anularan los precedentes. Ésta era la única forma de integrar a España en el ámbito de Europa. Por ello, el Arte Nuevo debía también integrarse en el ámbito de la modernidad artística occidental. Evidentemente, el deseo de modernizar España de Ortega y Gasset no fue más que un deseo. De esta forma, al igual que ocurre con el programa

político, habría que preguntarse si únicamente la generación del 27 forma parte de la “tradición de ruptura” de la modernidad y de la vanguardia. De acuerdo con Ana María Gómez Torres (1998), estos poetas no participan plenamente de las estéticas de oposición vanguardistas, ni de la “retórica de la nada” que se preconizaba en la modernidad. Más bien, como afirma César Real Ramos “el denominador común –y son muy pocos los comunes denominadores para este grupo– de esta Generación del 27 será precisamente su tradicionalismo. Un tradicionalismo matizado, claro está, bañado en modernidad” (1990: 164). La cuestión no parece simple. Pero esa discusión, sin duda, forma parte de otra reflexión.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael (1987): “Góngora o el primor de lo Barroco”, en *Edad de Oro*, nº. 6, pp. 5-18.
- ALONSO, Dámaso (1967): *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos.
- ANDERSERN, Andrew (2005): *El veintisiete en tela de juicio*, Madrid, Gredos.
- BOURDIEU, Pierre (1983): *Campos de poder, campo intelectual*, Buenos Aires, Longseller.
- BÜHLER, Karl (1985): *Teoría del lenguaje*, Madrid, Alianza.
- BÜRGER, Peter (1997): *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- CALINESCU, Matei (1987): *Five faces of modernity*, Durham, Duke University Press.
- COSERIU, Eugenio (1985): *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística*, Madrid, Gredos.

DEHENINN, Elsa (2009): “En defensa de la modernidad poética española «Mantener la entelequia/ activa...»”, en *Principios modernos y creatividad expresiva en la poesía española contemporánea*, Amsterdam - New York, Rodopi, pp. 219-238.

DIEGO, Gerardo (1991): *Poesía española contemporánea*. Antología. Ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Taurus.

- (1924): “Un escorzo de Góngora”, en *Revista de Occidente*, VIII, pp. 76-89.

EYSTEINSSON, Astradur (1991): *The Concept of Modernism*, New York, Cornell University Press.

GARCÍA LORCA, Federico (1994): “La imagen poética de Luis de Góngora”, en *Primeras prosas, conferencias, conferencias-recitales, alocuciones, varia, vida, poética, antecríticas, entrevistas y declaraciones*, Madrid, Akal, pp. 1227-1252.

GÓMEZ TORRES, Ana María (1998): *La retórica de la nada: entorno a la poética de las vanguardias*, Málaga, Publicaciones del congreso de literatura española contemporánea.

MERCENARIO, Mariana (2003): “La metáfora como evasión del poder”, en *Discurso y persuasión*, México, UNAM, pp. 125-142.

MESCHONNIC, Henri (1988): *Modernité, Modernité*, Paris, Verdier.

MORELLI, Gabriel (1997): *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*, Valencia, Pre-textos.

ORTEGA Y GASSET, José (2007): *La deshumanización del Arte*, Madrid, Castalia.

- (1985): “Góngora. 1627-1927”, en *El espíritu de la letra*, Madrid, Cátedra, pp. 143-154.

PAZ, Octavio (1974): *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.

REAL RAMOS, César (1990): “El fin de la vanguardia histórica: La tradición como vanguardia en la Generación del 27”, en *Dai Modernismi alle Avanguardie: atti del Convegno dell’Associazione degli Ispanisti Italiani*, Palermo, pp. 163-172.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2001): *La norma literaria*, Madrid, Debate.