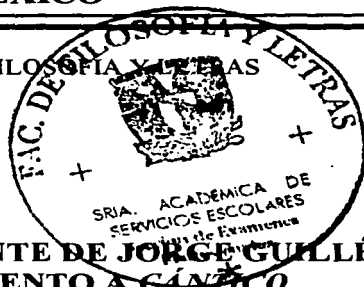




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



LA POESÍA CONSCIENTE DE JORGE GULLÉN: UN ACERCAMIENTO A GÁLICO.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN
LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:
JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

ASESOR DE LA TESIS:
DR. JOSÉ MARÍA VILLARIAS ZUGAZAGOITIA





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta tesis la dedico a mis padres y a mi abuela, por todo su amor.

**Y a todos mis maestros de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM,
en especial al doctor José María Villarias Zugazagoitia.**

I	Primer acercamiento...	...1	
	1. Advertencia...	...2	
	2. Crítica y conciencia...	...3	
	3. El poema y la conciencia...	...11	
	4. Jorge Guillén y <i>Cántico</i>15	
II	Lectura...	...19	
	1. "Mano de niño solar"...	...20	
	2. "Luz humana a mis ojos enamora"...	...35	
	3. "Maravillas concretas"...	...54	
	4. "Soy como mi ventana"...	...70	
	5. "Jardín bien gozado"...	...75	
	6. "Toda la muchacha"...	...82	
	7. "Todo hacia el poema"...	...92	
III	Implicaciones...	...108	
	1. Paralelas y diagonales...	...109	
	2. Repaso de la crítica...	...119	
IV	Último acercamiento...	...130	...
	1. Una última consideración...	...131	
V	Bibliografía...	...133	
	1. Especificaciones...	...134	
	2. Bibliografía directa...	...135	
	3. Bibliografía indirecta...	...136	
	4. Bibliografía auxiliar...	...141	

I

Primer acercamiento

1. Advertencia

En las páginas de esta tesis se intenta un análisis de *Cántico*, la obra más conocida y discutida de Jorge Guillén. En la primera parte del presente trabajo, se despliega el marco teórico que servirá para la "lectura" de los poemas aquí estudiados. Una de las ramas del estudio literario contempla enfrentar las obras como hechos mentales. En el desarrollo de esta tesis se toman en cuenta varios aspectos que están ligados todos a rastrear lo consciente en la poesía de Jorge Guillén: la infancia, el papel del ensueño, la relación con el día y la noche, el reconocimiento de las cosas del mundo, la mujer, el lenguaje, la poesía, el jardín, la mirada, etc. Se han hecho estudios suficientes como para considerar que el autor de *Cántico* es un poeta si no siempre comprendido, sí analizado y estudiado por críticos de diversas posturas: en esta tesis se acude a su opinión para contrastar e integrar un acercamiento amplio a los poemas del poeta español. Lo expuesto en las páginas de este trabajo pretende ser repaso y complemento de lo dicho por los estudiosos con respecto al papel de la conciencia en la poesía de Jorge Guillén.

2. Crítica y conciencia

Los estudios literarios han desplegado muchas vías de acceso para lograr comprender los textos. Quizás uno de los caminos menos explorados pero que pareciera ser uno de los más interesantes es el que plantea investigar el fenómeno escrito, o bien oral, tomando en cuenta el papel de la conciencia. A lo que llevaría esto es a ver en la obra literaria un testimonio de un proceso intelectual consistente en organizar el lenguaje a partir de aquello que ha sido experimentado o conocido haciendo que la creación sea, entonces, alcanzada como efecto de la conciencia.

La realidad determina nuestra vida de modo tal que no nos será posible escapar a su llamado: cada movimiento que hacemos es ceñido por todo cuanto nos rodea. La conciencia es la encargada de formular todos estos estímulos creando imágenes mentales, conceptos, ideas, que terminarán por ser una visión integral y organizada. Es la conciencia el puente que une las dos orillas: el mundo material y el mundo intelectual. El segundo no podría existir sin el primero: está supeditado a esa capacidad que tiene la realidad de otorgarnos árboles, ríos, personas, atardeceres. La conciencia es, al mismo tiempo, un medio y un fin: a través de ella alcanzamos la realidad pero también es un ámbito privado que puede exhibirse públicamente a través, por ejemplo, de una obra de arte. En ella podemos rastrear la dirección e intención de muchos de sus pasos.

Si aceptamos el hecho de que la conciencia de cada persona es un mundo cerrado para los demás –nunca podremos conocer los pensamientos ajenos en su estado natural– nos queda, al menos, fijarnos en los productos conscientes: es el lenguaje, quizá, la más interesante materia para dicho estudio. Si bien es cierto que los lingüistas no han podido determinar dónde comienza y acaba el papel de la conciencia en el lenguaje, si podemos distinguir, como seres humanos que somos, que muchas de las cosas que decimos son resultado de lo que pensamos simultáneamente. La conciencia es quien entrega al intelecto los materiales con que ha de trabajar. La conciencia, también, da un orden y una coherencia a esos materiales que sin su participación acabarían por no ser más que ideas dispersas y sin forma.

Si bien es cierto que la teoría literaria propuso, sobre todo a partir del siglo pasado, un estudio minucioso de los textos —particularmente las escuelas formalistas y estructuralistas— se hizo a un lado por demasiado *mental* la investigación del papel de la conciencia en el proceso creativo. No fue debido atribuir a dicho método, tal y como en su momento se hizo, la imposibilidad de formular conocimientos válidos.¹ Muchos de los investigadores quisieron hacer de los textos un material que sólo podía ser estudiado como algo que una vez fijo sólo importaba como documento: no era necesario entonces valorar qué había hecho el poeta para formular tal o cual verso por considerar que dicha cuestión rebasaba el papel del crítico y lo hacía entrar en los peligrosos caminos del psicoanálisis o de la filosofía. ¿Cómo hacer para que algo que no es en principio filosófico ni psicológico (la poesía, por ejemplo, trasciende estas dos etiquetas) pueda ser estudiado desde su relación con la conciencia? ¿Cómo elaborar un método que quitara al estudio de la conciencia en la literatura su carácter oscurantista? Quizá la situación de las investigaciones literarias no era la idónea para dar respuestas a esas preguntas: se había desperdiciado mucho tiempo no estudiando los valores indiscutibles de los textos como para caer tan rápido en otra trampa ideológica. El riesgo no podía ser corrido fácilmente sin una reflexión previa.

La teoría literaria siempre ha sido, por suerte o por desgracia, un desprendimiento de las principales corrientes filosóficas de tal o cual época. No es difícil emparejar siempre una tendencia del pensamiento filosófico con una tendencia de los estudios literarios. El estudio de la conciencia como un mecanismo para percibir el mundo fue previsto por la fenomenología. Dicha escuela se dedicó a demostrar que la realidad es un hecho verdadero porque el mundo puede ser elaborado mentalmente (la noción no era nueva pero sí presentada con autoridad suficiente).² Esta

¹ El libro de Lázaro Carreter que se halla en la bibliografía hace una defensa de esta ruta dentro de los estudios literarios: el autor considera que los estudios de la conciencia aplicados a los textos pueden contribuir a descubrir facetas que son pertinentes y que no están en pugna con las visiones más formalistas.

² Octavio Paz, en *El arco y la lira*, ataca esta concepción. En dicho libro, sin embargo, hay mucho de fenomenológico: "El subjetivismo moderno afirma la existencia del mundo exterior

demostración filosófica resolvía conceptualmente la existencia. No es mi propósito señalar tanto la importancia de la fenomenología como subrayar un hecho indiscutible: su presencia en el mundo de las ideas transformó la visión que muchos tenían de la literatura: por fin se había construido una posición teórica que permitiera discurrir acerca del texto sin recurrir al dato biográfico —el mayor peligro era regresar al socorrido método de la hagiografía del escritor— pero tomando en cuenta que la literatura, como cualquier actividad que provenga del intelecto, es un hecho mental.

La crítica fenomenológica enfoca una lectura del texto solamente “inmanente” a la que no afecta en absoluto nada externo a ella. El texto queda reducido a ejemplificación o encarnación de la conciencia del autor. Todos sus aspectos estilísticos y semánticos son aprehendidos como partes orgánicas de un total complejo, cuya esencia unificante es la mente del autor. Para conocer esa mente no debemos referirnos a nada de lo que sepamos sobre el autor —queda prohibida la crítica biográfica— sino exclusivamente a los aspectos de su conciencia que se manifiestan en la propia obra. (Eagelton, p. 78).

Estas palabras de Eagelton son un resumen de la posición que, como resultado de la fenomenología, tienen aquéllos que han decidido estudiar el papel de la conciencia en la obra literaria. La tarea consiste en aislar el texto y detectar en él cada una de las marcas que delaten al proceso intelectual. El método consiste en relacionar cada una de las palabras de un documento (y el documento literario mismo como unidad que es) con los procesos de la conciencia. Esto puede darse a través del análisis de la sintaxis —ésta revela la organización y la manera que tienen las estructuras para establecerse— o de la semántica —un vocabulario conformado por palabras abstractas se puede contrastar con uno que no las tenga—. La obra queda así convertida en un

solamente a partir de la conciencia. Una y otra vez esa conciencia se postula como una conciencia trascendental y una y otra vez se enfrenta al solipsismo. La conciencia no puede salir de sí y fundar el mundo. Mientras tanto, la naturaleza se nos ha convertido en un nudo de objetos y relaciones” (Paz, 1972, p. 161). Esa concepción de la naturaleza como un mero conjunto de elementos relacionados es, en gran medida, uno de los elementos que caracterizan a *Cántico* (esto quedará comprobado páginas más adelante).

interesante reflejo de los procesos de la conciencia. Como quedó antes indicado, es indispensable no confundir este rastreo fenomenológico con una interferencia consistente en ligar la obra de un autor con su biografía. El éxito de la investigación está en hacer que todo aquello que pueda ser percibido como efecto de la conciencia sea señalado.

No existe manera de saber nada acerca de los procedimientos de un poeta si no es a través de un estudio que intente, a partir de la lectura del texto, comprender cómo un poema fue escrito. La propuesta de la investigación de lo consciente en una obra literaria es siempre una apuesta por establecer un vínculo, un pasaje al intelecto de quien dispone una palabra, por ejemplo, en cierto verso: “[...] el método fenomenológico nos lleva a intentar la comunicación con la conciencia creante del poeta. La imagen poética nueva —¡una simple imagen!— llega a ser de esta manera, sencillamente, un origen absoluto, un origen de conciencia” (Bachelard, p. 9). Bien puede ser que como lectores nunca rochemos ni de lejos lo que sucede durante ese proceso que conlleva a la creación. Sin embargo, los resultados pueden ser interesantes incluso si no logramos esa utópica vinculación con la mente creadora porque podemos adquirir datos que nos acerquen, aunque sea a la distancia, a conocer el papel que la conciencia juega como fundamento del arte. Si bien la misión de la crítica que parte de la conciencia resulta difícil, no hay razón que sea suficiente para no intentar conocer por dentro, a profundidad, la obra literaria.

El procedimiento de estudio de la poesía, considerando su elemento consciente, en palabras de Gaston Bachelard no tendría por qué representar una dificultad que no pueda superarse: “La exigencia fenomenológica con respecto a las imágenes poéticas es, por lo demás, simple: consiste en poner el acento sobre su virtud de origen, captar el ser mismo de su originalidad, beneficiándose así de la insigne productividad psíquica de la imaginación” (Bachelard, p. 11). La tendencia fenomenológica en los estudios literarios pretende un viaje hacia las razones y las causas de tal o cual procedimiento poético. Podemos imaginar el impulso inicial, por ejemplo, de un poema, de una novela, de un cuento; entender por qué se despliega lo escrito de tal o cual modo y no de otro. Es posible, como lo sugiere Bachelard, partir de una imagen poética y derivar en los motivos y las causas de una representación textual. Cuando en la anterior

cita Gaston Bachelard habla de “originalidad” lo hace no recurriendo a la idea de innovación sino, en todo caso, a la noción de que es posible discurrir de dónde proviene una idea y hacia qué punto se proyecta. La conciencia y el acto de imaginar, de crear imágenes, pueden ser vistos como una misma cosa con dos nombres, como un mismo procedimiento mental que registra y organiza, en el caso de la literatura, las palabras, las frases, las oraciones.

La verdadera y definitiva tarea del crítico de la conciencia estaría en desentrañar el *cosmos* al cual alude el autor de *La poética de la ensoñación* en la siguiente cita: “Desde el momento en que un poeta le da a una imagen particular un destino de grandeza, un cosmos particular se forma alrededor de la imagen” (Bachelard, p. 264). El interés de leer un texto desde la perspectiva de la conciencia está en descubrir todo lo que está alrededor de una palabra sin salir del texto. El cosmos que se forma en torno de la imagen no es histórico ni anecdótico: tiene que ver, en cambio, con los procesos mentales que llevaron a su creación.

El crítico, entonces, debe interesarse exclusivamente en su objeto de estudio —sea éste un poema, un cuento, una pieza teatral— pero abierto a investigar cómo y por qué se formuló tal y como se hizo los contenidos y la estructura de la obra en cuestión. Se podría deducir que lo que se intenta es reproducir el camino (pero a la inversa) seguido en principio por el creador: sólo así es posible conjeturar el papel de la conciencia en el texto. Quizá tomando en cuenta esto —el papel clave que tiene la obra en su estudio consciente— podría reducirse la desconfianza de quien ve en esta práctica un acercamiento subjetivo y sin método, sin posible comprobación *científica*. Aun cuando los mecanismos de la conciencia nos resultan desconocidos —con toda seguridad será menor el número de las cosas que podamos precisar que el número de elementos que se quedarán sin respuesta—, podemos interesarnos en investigarlos a través del arte y sus creaciones específicas. La literatura es una de las muchas puertas de entrada al estudio de la conciencia y, a su vez, el hecho de partir de una postura de lo consciente permite descubrir muchos aspectos nuevos de un determinado texto.

Es admitido que poco sabemos a profundidad del lenguaje y de la mente humana. Whorf concluye al respecto lo siguiente: “En realidad, el pensar es extremadamente misterioso y la

mayor luz que hemos podido arrojar sobre esta actividad procede del estudio del lenguaje. Este estudio muestra que las formas de los pensamientos de una persona son controladas por inexorables leyes de modelos, de las que ella es inconsciente” (Whorf, p. 283). El estudio del lenguaje es de vital importancia para poder ir haciendo, poco a poco, conscientes todos esos elementos que tal vez nunca podamos identificar por completo: la tarea como un todo es imposible pero no por ello hemos de darnos por vencidos. Un texto literario es siempre una propuesta estilística: ello hace que podamos distinguir elementos que se relacionan, por ejemplo, con la misión estética –sea o no contemplada ésta por un autor– de una obra. Si el pensamiento humano es, en su estado puro, un recinto secreto, no hay razón alguna para que así lo sea, en cambio, un poema: podemos leerlo y hacer nuestro su contenido. No hay poesía que no pase por ese encausador de las ideas que es la mente. El estudio del lenguaje y, por ende, de la obra literaria, adoptando la postura expuesta por Whorf, es el medio más completo para penetrar en los procedimientos de la conciencia.

Otro sentido más de esta “fenomenología” de lo literario estaría en apreciar cómo se efectúa una lectura crítica de una obra determinada. Podemos, por principio de cuentas, tener conocimiento de un poema y así detectar los registros de la conciencia de cierto autor pero, en segundo término, alguien más podría discutir las aseveraciones hechas acerca de la composición, tal y como si se tratara de un verdadero juego de espejos. Entonces la fenomenología “en lo referente a la teoría literaria [...] no promueve únicamente un interés subjetivo por la estructura mental del crítico, sino un tipo de crítica que intenta penetrar en el mundo de las obras del escritor y llegar a una comprensión de la naturaleza oculta o esencia de los escritos, tal como se aparecen a la conciencia del crítico” (Seldon, p. 132). Todo ejercicio de la crítica verdadera es un compenetramiento con aquellos materiales que sean examinados. De esto da cuenta la tendencia fenomenológica: el texto es un hecho susceptible de ser *observado*. Incluso la lectura realizada por un lector que sólo busca, a la manera de Barthes, el placer en el texto es un ejercitante más de los mecanismos de la conciencia. Quizá ese lector no necesite explicar su relación con la obra pero no podría negar que llevó a cabo una operación intelectual. El crítico, en cambio, puede

dedicar su tiempo a organizar todo ese cúmulo de resultados, a exponer el *cosmos* que ha creído percibir en torno a la composición literaria.

Lo que hay que indicar cuanto antes es que la crítica que parte de la conciencia no es, ni debe ser, un pasatiempo de lo subjetivo: su meta es comprender la obra literaria más allá de lo que se lograría utilizando otros métodos de estudio. Sólo a través de la construcción de un conocimiento propiciado por un acercamiento serio se puede hacer de una postura teórica un método de análisis. Existe una escuela de críticos que ha tratado de acercarse a diferentes autores –Mallarmé, por ejemplo, es un punto de referencia para ellos– por medio del método descrito en estas páginas. Si bien sería innecesario señalar lo que han aportado individualmente a dicha tendencia,³ vale la pena repasar lo que Sarah Lowall escribió acerca de ellos: “The critics of consciousness is a criticism of the author’s experience conveyed in a text, and of his active consciousness at the moment of creation” (Lowall, p. 5).⁴ Para esta autora, lo interesante es que a través de un texto literario es posible percatarse, críticamente, de la existencia del ser, de la realidad exterior y de la capacidad lingüística que es poseída por todos los seres humanos pero que adquiere un valor especial cuando es aprovechada por un escritor. Lawell considera que los críticos de la conciencia han podido, a través de sus trabajos, asomarse a ese mundo oculto de la mente de los autores que sólo está plasmado en sus obras: “The idea of literary consciousness leads to analysis of the work as a mental universe, a self-contained world where human experience takes shape as literature” (Lowall, p. 6).⁵ Al igual que Bachelard, Lawell hace referencia a ese

³ En el estudio que se hace acerca de *Cántico*, en la segunda sección de esta tesis, se recurre, por ejemplo, a un estudio de Poulet concerniente a la obra de Jorge Guillén. Gaston Bachelard, a quien ya se ha citado, es otro representante de la fenomenología aplicada a la literatura: llega, incluso, en su libro *La poética de la ensoñación* a referirse a la obra del autor de *Aire maestro* para ejemplificar cierta afirmación. En el texto de esta tesis se utilizará, en muchos casos, citas que provengan de filósofos o de investigadores que tengan una tendencia a conducir sus estudios por el camino expuesto en estas páginas, por el camino del estudio de lo consciente.

⁴ “La crítica de la conciencia es una crítica de la experiencia del autor vertida en un texto, y de su conciencia activa al momento de la creación”.

⁵ “La idea de la conciencia literaria lleva al análisis del trabajo como un universo mental, un mundo en sí mismo contenido, donde la experiencia humana toma forma como literatura”

universo –o *cosmos*– que constatamos a través de una lectura que actualice los procesos mentales que acompañaron y que se exponen representados en cualquier texto.

3. El poema y la conciencia

Tal vez sea la poesía el género literario que entraña más dificultades para su estudio. El crítico siempre se enfrenta a dificultades que podrían hacer que vacile en su intento de hablar acerca de lo que pretende ser, en sí misma, expresión cabal. Muchos han estudiado la poesía a partir de la historia: estableciendo su relación con ésta; o bien, como un proceso evolutivo: el modo en que un estilo literario suple a otro. Están, también, los que insisten en preferir el cruce –no puede afirmarse que esto carezca de interés– entre la biografía de un hombre y su obra. Todos estos enfoques adolecen de virtudes y fallas si deseamos encarar el fenómeno poético. Hay estudiosos muy respetables que buscan tan sólo establecer los rasgos dominantes en la poesía de tal o cual poeta: determinar si utiliza tal o cual tiempo verbal o tal o cual giro estilístico en mayor o menor grado. Este procedimiento ayuda mucho si se pretende caracterizar lingüísticamente a un poeta. Quedaría, sin embargo, todavía mucho por decir: la poesía es uno de los recursos de la lengua pero, a su vez, va más allá de lo simplemente verbal. Un poema siempre será inquietante porque mucho hay de misterioso en su diseño y contenido: siempre, si realmente se trata de poesía, lo que terminaremos por conocer será menos de lo que hay de verdad en esos versos. En los estudios de poesía, cuando mucho, se alcanza a ver la punta del *iceberg* poético.

No podemos considerar que estudiar un poema partiendo de un punto de vista de lo consciente –tal y como se esbozó en las páginas anteriores– sea el método más completo para realizar un análisis, pero sí resulta en extremo adecuado para revisar muchas de las elaboraciones poéticas porque sus recursos habilitan al estudioso para percibir la relación que hay entre la obra lírica y el pensamiento: el hacerlo así nos llevará de vuelta al punto de partida del poeta. Nadie podría negar actualmente que la poesía es, en realidad, un producto mental; las emociones son, a fin de cuentas, uno más de los muchos efectos del intelecto. Un poema es una expresión: a través de él se despliega –por el hecho de ser lenguaje– lo que de otro modo sería silencio o meditación incomunicada. Es la poesía, además, el acontecimiento que más altamente dignifica a la palabra puesto que todo su empeño será encontrar para ella su óptimo acomodo. El lector de un poema si

bien no reproduce en su totalidad la experiencia que llevó al poeta a escribir su poema si puede, por lo menos, constatar el resultado final de tal ejercicio e imaginar los sucesos previos. El crítico debe ser, antes que nada, un lector atento que pueda presentar las claves de esa escritura de su interés.

El ámbito de la filosofía es tan amplio como lo es el pensamiento de los hombres. No importa qué cosa o asunto sea pensando, la filosofía puede hacer de esa idea, de esa actividad mental, su objeto de estudio. No hay que confundir, sin embargo, poesía con filosofía: son dos realidades distintas pero que pueden colindar: tal es el caso, como se señaló anteriormente, de la teoría literaria. ¿Podemos, sin embargo, decir que hay una poesía filosófica? Hay poesía que hace, por ejemplo, de la existencia humana su interés. ¿Eso hace que un poema sea ya filosofía? María Zambrano piensa que hay suficientes elementos para separar una cosa de la otra: "En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método" (Zambrano, p. 13). Zambrano encuentra en la poesía un don que no es compartido por todos los hombres: una gracia de la persona, del poeta. La filosofía, en cambio, pertenecería a la esfera de lo general. En poesía, si es que se trata de un verdadero poeta, siempre habrá *resultados* tangibles que sólo pueden ser puestos en duda en relación a su mérito artístico. La filosofía es, apenas, un conjunto de hipótesis, de meros planteamientos, que se presentan como una respuesta probable a un conjunto de situaciones que, en muchos de los casos, se sustentan sólo en el pensamiento, en un plano netamente intelectual. Lo que separa a la poesía de la filosofía es más de lo que podríamos pensar en principio. Junto con Zambrano descubrimos que "[...] la poesía no es nada arbitrario y es que es poeta lo es con tanta forzosidad como el que elige la filosofía o la ciencia: pertenece la poesía a la lista de ocupaciones humanas que no se llevan a cabo más que por exigencia del destino, por forzosidad inevitable. El poeta es" (Zambrano, p. 93). La cuestión planteada por Zambrano nos hace considerar el papel del poeta como algo ligado a su sino. Es él quien puede, mediante las palabras, rozar la verdad. Su posición es privilegiada porque puede mediar entre dos mundos que, por

contrarios, se complementan: “La poesía es un abrirse del ser hacia dentro y hacia afuera al mismo tiempo. Es un oír en el silencio y un ver en la obscuridad” (Zambrano, p. 110). Si existe un medio de expresión que logre conciliar de manera eficiente el interior con el exterior, ése es la poesía: a su alcance están todos los medios para practicar ir de adentro hacia afuera (o viceversa) y volver.

No podríamos leer poesía, quizá, si no contáramos con ciertas nociones de orden, paradójicamente, filosóficas. Una de las nociones que encabezan ese listado tendría que ser el de la conciencia. No es entonces extraño que un poema pueda ser leído considerando el método de los llamados críticos de la conciencia. Un poema siempre será, según la terminología que se use, un fenómeno o un objeto sensible a nuestra comprensión y gozo. Lo que separa al poema del resto de las manifestaciones que nos rodean es el hecho de que en él, gracias al lenguaje, se sintetiza una suma de elementos que no hallaríamos en ninguna otra parte reunidos con tal precisión y significado. Schopenhauer encontraba en el hábito de la lectura un defecto insalvable: leer consistía en substituir el pensamiento propio por uno ajeno: “Si leemos, piensa otro por nosotros; sólo repetimos su proceso mental” (Schopenhauer, p. 169). ¿Un poema no es, acaso, un viaje que emprendemos junto con su autor? Podemos a veces en nuestra cabeza, incluso, escuchar la voz de un poeta muerto recitando sus versos; explorando, quizá, un sonido similar al escuchado por él mientras revisaba el último borrador de su poema. María Zambrano concibe al poeta como un ser despierto, un ser que se sabe poeta y que, conscientemente, organiza la materia verbal: “El poeta no sabe lo que dice y, sin embargo, tiene una conciencia, un género de conciencia [...] Y si algo ha gando el poeta a través de los siglos es esta lucidez, esta conciencia despierta, cada vez más despierta y lúcida como lo atestiguan los poetas modernos, como lo verifica el padre de todos ellos, Baudelaire” (Zambrano, p. 43). Es un hecho que el poeta moderno intuye cuáles son los elementos que le permiten lograr una expresión poética.⁶ El poeta no es, ni debería pretender ser,

⁶ Octavio Paz identifica, en la siguiente cita, uno de esos momentos de la historia que cambiaron para siempre el rumbo de la poesía: “Desde el siglo XVI comienza a concebirse la inspiración como una frase retórica o una figura literaria. Nadie habla por boca del poeta, excepto su propia conciencia; el verdadero poeta no oye otra voz, ni escribe al dictado: es un hombre despierto y dueño de sí mismo” (Paz, 1972, p. 162). La inspiración, como justificación de la poesía, poco a

un ingenuo. La poesía, como lo argumenta Zambrano, sólo es posible disfrutando de “un género de conciencia” que actúe sobre las palabras. Es por ello que la poesía es un lugar ideal para realizar un estudio como el que proponen los críticos de la conciencia: intentando imaginar cuál es el efecto del intelecto creador. El acercamiento, sin embargo, también podría ser de otro tipo: recogiendo las pautas que hagan alusión a lo consciente dentro del texto. A la manera de Velázquez en *Las meninas*, hay poetas que se miran a sí mismos escribir.

No podría ponerse ya en duda que la labor del poeta es intelectual: “Cada poema intenta significar algo diferente; pero todos ellos se nutren por una misma raíz, enclavada en la conciencia del poeta” (Carreter, p. 17). El origen de todas las obras literarias y, en particular, de todos los poemas está en un mismo punto: la labor desarrollada por la conciencia, por esa parte que, despierta, es capaz de pensar y sentir, de organizar el lenguaje como un medio de expresión que, a la vez, practica una vocación estética. La determinación de que lo consciente juega el papel primordial en la creación no tiene que ser visto como una mera sustitución de palabras –inspiración por conciencia– sino como un hallazgo que nos permite abordar lo poético sin intuir motivos extraordinarios: “Lo poético no está en el hombre como algo dado, ni el poetizar consiste en sacar de nosotros lo poético, como si se tratase de ‘algo’ que ‘alguien’ depositó en nuestro interior o con lo cual nacimos. La conciencia del poeta no es una caverna en donde yace lo poético como un tesoro escondido” (Paz, 1972, p. 168). La caverna a la que alude Paz no es, pues, caverna dado que no corresponde a un lugar secreto que no pueda ser señalado. No resulta difícil entender la razón de la poesía si analizamos el *trabajo* intelectual del poeta que, a su vez, está sustentado en ese conjunto que es la suma de sus experiencias: su vida misma. Teniendo en cuenta todo esto no resulta extraño profundizar el estudio de una obra literaria (en específico lírica) a partir de una posición construida en torno al tópico de lo consciente.

poco ha perdido fuerza. Sin embargo, todavía es una concepción que permea el trabajo de muchos creadores (en especial el de los poetas). Quizás la inspiración sea un disfraz de las actividades más ocultas de nuestro pensamiento: un término que agrupa lo que por ambiguo nos rebasa

4. Joge Guillén y *Cántico*

El caso de Jorge Guillén es el de un poeta que sin prisa, pero tampoco desperdiciando el tiempo, compone una obra total: le tomó treinta años llegar a la edición última de *Cántico*.⁷ Esto lo convierte en el poeta de su generación que aplicó en su poesía un esfuerzo y un trabajo más constante que ningún otro. A los veinticinco años, Jorge Guillén se sintió capaz de emprender lo que terminaría siendo su libro más discutido y leído. Un esfuerzo de tal magnitud —comparable al hecho por Pound en sus *Cantos*— hace de él un autor, de entrada, interesante: si por algo se distinguió fue por conservarse coherente con su plan poético inicial.

Cántico es uno y muchos libros; esto se debe no sólo a sus múltiples ediciones sino, también, a que en sus páginas se conforma un muestrario amplio de ritmos, temas y estilos que, sin embargo, quedan unificados por el espíritu gozoso —adoptando el término empleado por Frutos— que tan bien se transparenta en cada uno de sus poemas.⁸ No es sencillo escribir un poemario de tal extensión y con tantos recursos: fue, sin duda, necesario, en primera instancia, creer en esa empresa colosal. Podría afirmarse que si Guillén no vaciló en ese lento pero seguro proceso creativo fue porque creyó encontrar en la poesía una instancia ideal para exponer su amor por la vida. Cada uno de los versos de *Cántico* puede ser leído como un acto de compromiso con la existencia humana. No hay en la poesía moderna española otro poeta que haya encontrado un tema a la vez tan obvio y tan amplio: cada palabra de cada verso es, a la larga, un testimonio de lo que significa para el poeta estar vivo y saberse vivo. Cuando se hace un estudio de la obra de Jorge Guillén —*Cántico* es su obra más estudiada— hay que considerar siempre que las

⁷ Para esta tesis, se escogió estudiar la edición de 1950 por ser la definitiva. En la bibliografía se encuentra la referencia de dicho libro que fuera reimpreso, recientemente, por Anaya / Mario Muchnik y con un estudio de Francisco J. Díaz de Castro. Todas las citas de *Cántico* se tomaron de allí.

⁸ Eugenio Frutos teoriza con fortuna acerca del estilo que permea todas las páginas de *Cántico*: “El de Guillén sería un existencialismo objetivo y jubiloso, y justamente jubiloso por objetivo. El poeta canta esa realidad que le fabula y se esfuerza, tercamente, en lograr para su creación poética esa misma perfección que ve en las cosas” (Frutos en [Ciplijauskaité, 1975], p. 206).

monografías pueden corresponder a diversos momentos, a diversas ediciones. Sin embargo, hay comentarios que resultan pertinentes para muchos de los momentos del libro. En el estudio que se presenta en las siguientes páginas esto es considerado –las diferentes circunstancias en que se escribieron los muchos análisis de la obra de Jorge Guillén– pero, a la larga, su poesía permanece en esencia siendo la misma; a pesar de sus cambios, de su constante evolución, el programa, en lo básico, no se modifica. El siguiente comentario es de Amado Alonso; el crítico lo formuló hacia 1929 (hay que recordar que la última edición de *Cántico* es de 1950) pero incluso conociendo el libro definitivo, resulta apropiado:

Si tuviéramos que formular la ecuación de lo que es la poesía de Jorge Guillén, no vacilaríamos en reducirla a estos tres sustanciales factores: 1. Un dispararse apasionado hacia el enigma –misterio congruente– que las cosas le plantean. (Ninguna indiferencia para los extramuros del arte: las cosas le apasionan ya en la vispera del arte, en su mediodía le embelesarán); 2. Un tesonero y concentrado mirar que va transiendo y esfumando la costra perecedera del objeto para llegar a la contemplación de la eterna esencia. 3. La alegría del triunfo (Amado Alonso, p. 117).

Mucho de lo que los críticos han repetido acerca de *Cántico* ha provenido de las diferentes paráfrasis que de este comentario de Amado Alonso se han hecho. Las páginas de esta tesis son, en gran medida, una continuación de las ideas aquí expuestas. No es ya motivo de discusión entre los lectores de *Cántico* el aceptar como verdad que Guillén profundiza en las cosas de la vida, en la realidad, para erigir una alabanza a la existencia. Otro modo de plantear esto sería el siguiente: los poemas de *Cántico* son el testimonio, la prueba más extrema que tiene su autor, para comprobar su vida.

La postura de la generación del 27 con respecto al lenguaje es, sin duda, innovadora: “Sus ideales poéticos oscilan entre dos polos diferentes: todos reconocen la necesidad de trabajo, de una creación consciente, pero a la vez defienden la presencia del misterio poético” (Ciplijauskaitė, 1973, p. 18). Es natural que así haya sido si consideramos los antecedentes literarios y filosóficos que tuvieron; sin embargo, hay que saber que “todos concuerdan en que buscar la perfección no

significa automáticamente renunciar a ser hombre. La abstracción ayuda a llegar a las esencias y a percibir relaciones que trascienden lo cotidiano, pero nunca representa lo principal del poema. De la misma manera, la forma precisa elimina lo superfluo, las imágenes sintéticas permiten captar nexos escondidos, pero nunca son puro juego” (Ciplijauskaitė, 1973, p. 31). De entre toda esa generación de poetas fue, quizá, Jorge Guillén quien en su poesía demostró un mayor grado de conciencia, una tendencia a manifestar constantemente la relación entre lenguaje y mente. Si hacemos una comparación entre *Cántico* y los libros publicados por aquellos días por los contemporáneos del autor de *Aire nuestro*, hemos de comprobar que ningún poeta ve, como lo hace Guillén, en la poesía un medio tan capaz de ser controlado por la vocación y el trabajo autoral. Jamás el autor de *Cántico* negará el misterio de las cosas, del mundo, pero no por ello se niega a contemplar y a tocar lo que está a su alcance con una disposición consciente, a investigar y celebrar la capacidad humana para ir por la realidad y conocerla. Es muy sabia su posición con respecto a la poesía pura: acepta que el lenguaje sea *trabajado* con esmero pero se niega a renunciar a hacer de los poemas una constancia de su propia humanidad. Es capacidad del hombre hacer abstracciones: encontrar, por medio del lenguaje, la esencia de las cosas. Es por esto que el tópico de Ortega con respecto a la “deshumanización del arte” no es de fácil aplicación cuando se estudia la poesía de *Cántico*. Las siguientes páginas de esta tesis son un esfuerzo por demostrar que la conciencia es un factor, entre otros muchos, que permite hacer una lectura íntegra y total de la obra: es *Cántico* un libro regido por la conciencia; y, por tanto, sus poemas son muestras de un arte consciente que transporta la realidad y la plasma por medio de palabras creando, así, un testimonio poético del modo en que el poeta conoce y vive y experimenta el mundo. Otros investigadores de la obra de Guillén han partido de este punto para guiar sus análisis. Es posible que haciendo una lectura ceñida al texto de los poemas pueda ampliar, que no agotar, la discusión al respecto. No es posible reducir a un autor importante a una sola categoría. Si bien el eje de las siguientes páginas es el estudio a partir de una serie de concepciones ya determinadas, no por eso se ha de pensar que no sea posible realizar lecturas que consideren otros aspectos (es imposible practicar una pureza metodológica). Lo consciente en la poesía de Jorge Guillén puede ser

contemplado desde dos puntos de vista: considerando aquello que hay en su poesía que nos hace pensar en el influjo de la realidad, del mundo, de lo tangible –todos estos elementos que favorecen su dominio– y, por otro lado, señalando la actitud que tiene el poeta con respecto al lenguaje y a la poesía. Estos dos caminos serán considerados cuando se haga la lectura de los poemas de Jorge Guillén: dichas vías son diversas y complementarias.

Varios críticos, entre ellos Gil de Biedma y Debicki, han visto que uno de los elementos que podrían unificar al poemario sería la creación de un protagonista: una voz que, usando un término proveniente de la novela y el cuento, es el *narrador* de las experiencias y pensamientos que devienen finalmente en poesía. Por ser este concepto muy útil, se recurrirá a él en el análisis de los poemas. Es bien sabido que uno de los problemas que conlleva el estudio de las creaciones líricas es la determinación de a quién corresponde la voz que enuncia –a menos de que sea un poema dramático– lo dicho en los versos. Utilizar dicha noción de protagonista es una herramienta útil para salvar esta dificultad: “[...] el protagonista de la poesía guilleniana no es sólo el hombre que siente y contempla, sino además, y sobre todo, el hombre en su concreta e inmediata actividad de vivir entre los demás y entre las cosas” (Gil de Biedma, p. 77). Gil de Biedma, incluso, llega al extremo de subrayar el carácter dramático que existe en *Cántico*: “El poema es la actualización del pensar inmediato de su protagonista. De ahí lo que podríamos llamar el carácter dramático del poema guilleniano, el tono monologal e ilativo, las sumarias acotaciones de muchos comienzos” (Gil de Biedma, p. 154). Ésta es una tradición importante de la poesía del siglo XX: *The Waste Land* también comparte ese espíritu dramático.

II

Lectura

1. "Mano de niño solar"

El niño, como la amada, como la rosa, habita ese mundo (o esa parte del único mundo) que es la *fábula*, al que el poeta siempre atiende (González Muela, 1962, p. 77).

Es sabido que la vejez no aparece por ningún lado en *Cántico*: es un tema que nunca, ni siquiera, es rozado de lejos por Jorge Guillén. El carácter del ímpetu poético con el cual fue compuesto este amplio poemario no es compatible con la idea de la senectud. Si bien no podemos sustentar que *Cántico* sea un libro que se rinda por completo al lado positivo de la vida, si es razonable afirmar que los versos de Guillén no hacen un encomio, pero tampoco una burla, de la tercera edad.

En *Cántico*, en "Muerte a lo lejos" (C, p. 285), descubrimos una composición que hace referencia al viaje con que concluye la vida humana; un viaje que, según lo escrito por Guillén en el poema aludido, debe ser tomado sin dramatismo puesto que no es ninguna sorpresa que la vida termine con la muerte: la ley natural así lo contempla. La idea de la muerte se halla presente aun cuando no sea un tema elaborado profusamente por el poeta. El mundo de *Cántico* pareciera no ser compatible con la idea de vejez. Una razón parcial para entender por qué estos dos temas no conviven paralelamente podría ser ésta: para morir no se requiera ser viejo; podemos morir, incluso, cuando somos jóvenes. La muerte borra la vida implacablemente, sin demorarse; la senectud, en cambio, es un proceso que lentamente se encarga de derruir una vida humana no sin dolor, ansiedad y miedo. En la muerte no hay nada que pueda ser visto como crueldad. ¿Deberíamos, según lo aquí dicho, entender la vejez, al interior de *Cántico*, como un período de la vida humana que se caracteriza principalmente por el deterioro del físico y del alma y que, por lo tanto, se ignora, se pasa de largo? La muerte es la salida definitiva de este mundo. La vejez, haciendo un contraste, no es una salida sino un compás de espera que no trae mejora alguna. Lo dicho aquí no interesa como un acontecimiento filosófico o ético sino, más bien, literario: ¿cuál es, y por qué, la posición poéticamente asumida por Jorge Guillén al respecto? No es concebible que

el poeta no se haya percatado de la omisión de la ancianidad como tema si consideramos la amplitud, el trabajo y el tiempo que le tomó la composición de *Cántico*: más de treinta años de labor. Será en *Final* cuando Guillén encuentre lo que ha de afirmar acerca de la vejez: el balance al respecto será entonces positivo. No puede dejar de ser inquietante, sin embargo, que haya retrasado durante tantos años tal empresa, una vez que dicho tema literario y su vida se emparejaran.⁹

El mundo de *Cántico* pareciera estar más inclinado a la alabanza y al gozo de las cosas del mundo que a su reprobación y sufrimiento: es por ello que antes que la vejez, es la infancia el tema vital escogido en muchos de los poemas. Aun cuando en *Cántico* no descubrimos composición alguna que posea como tema la tercera edad, sí hay en la obra estudiada un interés por la cronología humana, por la vida vista como un paso del tiempo, aun cuando el poeta prefiera refugiarse en el presente por ser éste el tiempo más ligado a la existencia, al instante que se vive, al que para ser vivido no requiere ser recordado. Como contraste a la omisión de la ancianidad, encontramos en la obra de Guillén un interés, que es casi una devoción, por el tiempo de la infancia, el tiempo original y primario. Como se verá más adelante, la infancia, en la poesía de Guillén, es mucho más que una edad o un momento específico de la vida humana.

En los niños de los poemas de Jorge Guillén nos es posible rastrear la dinámica de la conciencia ejercida durante la infancia. Podríamos, incluso, verificar en el *corpus* de poemas que tiene por tema lo pueril cómo se da el contacto entre un infante y el mundo, entre un infante y la realidad. El niño es capaz de abrir sus sentidos, de reconocer las novedades del mundo, como ya no es posible hacerlo durante la adultez: hemos perdido el asombro necesario para reconocer no tanto la belleza como sí la existencia de las cosas. La percepción de las realidades constituye para el niño su puerta de entrada al mundo. No importa tanto lo que se razona o piensa como lo que se ve o se toca. Todo es novedad. No es extraño, por lo tanto, encontrar un poema como el que a

⁹ Incluso en estos versos, cuando la "madurez" aparece como tema, el poeta hace todo lo que está en sus manos por aminorar su presencia: "Tostada cima de una madurez, / Esplendiendo la tarde con su espíritu / Visible nos envuelve en mocedad" ("Tarde mayor", C, p. 374, vv. 1-3).

continuación copio, ni tampoco es inexplicable, si aplicamos lo dicho con anterioridad, el estilo peculiar con que fuera escrito. Sin embargo, esta composición es destacable, como se verá, por otros motivos que se encuentran más allá del deseo de recrear la conciencia como pieza fundamental de la infancia.

[1] Claridad de corriente,
Círculos de la rosa,
Enigmas de la nieve:
Aurora y playa en conchas.

[5] Máquina turbulenta,
Alegrijas de luna
Con vigor de paciencia:
Sal de la onda bruta.

[10] Instante sin historia,
Tercamente colmado
De mitos entre cosas:
Mar sólo con sus pájaros.

Si rica tanta gracia
Tan sólo gracia, siempre
[15] Total en la mirada:
Mar, unidad presente.

Poeta de los juegos
Puros sin intervalos,
Divino, sin ingenio:
[20] ¡El mar, el mar intacto!

(“Niño”, C, p. 31)

Este poema pertenece al tipo de obras líricas que sólo pueden ser apreciadas críticamente a partir del título: éste orienta la dirección que tomará la lectura que de la composición hagamos. Muchas de las obras pictóricas, por ejemplo, del siglo XX, sólo cobran un sentido leyendo el título que las identifica; esto es particularmente cierto en las pinturas de aquéllos que practican las tendencias más abstractas del arte. Sin su título, “Niño” sería un poema que no admitiría ser entendido

fácilmente como un testimonio del acercamiento infantil a la realidad. Como puede apreciarse, se trata de un poema constituido por frases que no alcanzan la categoría de oraciones: con la simple enunciación de los elementos, de las cosas percibidas, el poeta organiza un discurso capaz de ser resuelto a modo de poema. Una advertencia pertinente: Guillén no acopla su poema al modo de expresión de un niño sino, más bien, eleva lo que considera la experiencia infantil al rango de poesía.

Diferentes elementos, tanto pertenecientes a la naturaleza como a la civilización, se presentan como hallazgos de la mirada pero después son llevados a un plano intelectual. Podríamos afirmar que las primeras dos estrofas del poema presentan las cosas inmersas en el estado más simple, realidades pertenecientes a una realidad mayor: el mundo. Y es a partir de la tercera estrofa cuando esas entidades le permiten al poeta trascender su sola enumeración para ser parte de una idea más compleja y profunda. Ese contacto con las realidades materiales, en la infancia, es reconocido como un momento atemporal que, al igual que los mitos, huye del tiempo por ser trascendente.

La mirada es uno de los vehículos a través del los cuales se puede llegar a la contemplación del mundo. El niño es un ser dotado ya con la gracia necesaria para gozar sensorialmente lo que esté al alcance de sus ojos, lo mismo los "círculos de la rosa" que la "máquina turbulenta": las imágenes son el verdadero refugio del hombre. No es casual, entonces, que el poema termine haciendo una alusión a la figura del poeta como continuador y practicante del mirar infantil. Es el poeta quien finalmente puede, al igual que cualquier artista, hacer un recuento significativo de las presencias materiales del mundo. El poeta, al igual que un niño, juega: razona y siente. Para escribir un poema no hace falta, según Guillén, ser ingenioso como ser jugueteón. Hay una íntima relación entre la actitud del poeta y la forma en que se conduce un niño: "Así los poemas vienen en nuestra ayuda para recuperar la respiración de los grandes soplos, la respiración primaria del niño que respira el mundo"(Bachelard, p. 273). Tras la lectura detenida de "Niño" se cancela la imagen que muchas veces la crítica formó de la personalidad de Guillén: un poeta enamorado solamente de lo mental. Los poemas de Jorge Guillén hacen que una

experiencia –vívada, observada o sólo perteneciente a la imaginación del poeta– sea resignificada a través del proceso de la escritura.¹⁰

- [1] Se arroja el niño a la hierba,
Que es un mar,
Y por lo fresco y lo blando
Nada ya.
- [5] (¿Hacia dónde tantas ondas
Bajo el sol?)
–Dame el campo con el cielo,
Dámelos.
- [10] ¡Cuánto mar por esa hierba,
Ah, ah, ah!
¡Para todos ahora mismo
Quiero más!
- Dame el campo con el cielo,
Dámelos.
- [15] (¿Hacia dónde tantas ondas
Bajo el sol?)
- La hierba es un oleaje
De verdad.
Entre las manos del niño
- [20] Pasa el mar.

(“Por la hierba”. C, p. 61)

En los dos poemas que conforman la serie “Arranques” –el que aquí se copia es el segundo– el protagonista es un infante que entra en relación con la naturaleza. A diferencia de lo ocurrido en “Niño”, aquí tenemos una pieza que no es tanto una evocación abstracta de la realidad sino, más bien, un encuentro con las cosas del mundo a través de su experimentación. Podríamos decir que

¹⁰ Vicente Aleixandre, en *Ámbito*, incluye un poema llamado “Niñez” que tanto por el modo en que fuera compuesto –versos casi sin verbos y un tema que sólo se entiende tras leer el título del poema– recuerda mucho a la composición de Jorge Guillén llamada “Niño”.

lo que posibilita la construcción del texto que acabamos de leer es un recurso propiamente metafórico: la hierba es vivida como si se tratase del mar. La característica que el poeta descubre semejante en los dos escenarios –la hierba del campo y el agua del mar– es la posibilidad que tiene el niño de “nadar”, de ser incorporado, de ser absorbido por esos dos ámbitos de la naturaleza. Lo que el niño termina logrando es poseer el sitio donde juega, hacerlo suyo, poetizarlo, al sentir que no está envuelto por la hierba sino inmerso en el mar. Esta elaboración simbólica se consigue a través, por un lado, del contacto con la realidad y, por el otro, mediante un trabajo imaginativo y por tanto mental, mediante una asociación metafórica lo cual, ciertamente, nos recuerda el modo en que los niños, al momento de jugar, atribuyen a las cosas una naturaleza distinta de la que poseen. En la infancia se descubre el poder de la metáfora: de transportar, no sin cierta lógica, los significados. El poeta cuando elabora una metáfora, quizás ignorándolo, recupera lo que aprendió en la infancia: los mecanismos del juego. En *Cántico* el juego, como actividad, tiene su espacio en la obra.

En “Feliz insensato” tenemos un poema que modela las características del juego infantil de tal modo que queda expresada la manera en que el niño convive con la realidad. Lo primero que resulta pertinente notar es que la creación, el mundo, recibe sin reparos al niño en su juego; y que, por lo tanto, sirve como escenario sin impedir o limitar al niño en su actividad la cual, en todo caso, orienta y modela.

No deja de jugar el feliz insensato.
 Como suma armonía.
 [5] La creación acoge este arrebato
 Pueril. ¡Nadar, volar por la vacía
 Primavera de un aire sin morada
 Y ascendiendo a su cumbre de alegría
 Se arroja al sol más cándido la niñez confiada.

(“Feliz insensato”, C, p. 118)

No es posible no distinguir que al niño se le confiere la categoría de “insensato” lo cual significa que sus movimientos carecen de sentido. El mundo acoge al niño armónicamente: el “arrebato

pueril” es transformado debido al mundo en que sucede. Es gracias a esto que el niño puede sentirse confiado mientras juega: porque goza del incondicional apoyo de la creación. En los siguientes versos, del mismo poema, encontramos de nuevo cómo la metáfora permite y guía el juego.

- [15] Una mesa –no más, aquella mesa–
 Hoy descubre su fondo:
 Un secreto de gruta,
 Un islote redondo.
 ¡Niñez! Y todo, libre, se transmuta.
 Basta la diminuta
- [20] Persona.
 Por su voz y sus manos,
 A través de minúsculos arcanos,
 La gracia de un espíritu ya acciona.

(“Feliz insensato”, C, p. 118)

Como ya se ha visto, jugar es una actividad que se relaciona con la infancia pero que también pertenece a todas las demás etapas de la vida y, en especial, dentro del espectro poético, al momento de la creación. El juego es una instancia, en los poemas de Guillén, que hace entrar al niño en contacto con lo que lo rodea, haciéndolo que tome posesión de la realidad. Hacia el final de la composición, hallamos los siguientes versos que muy bien retratan la circunstancia y las consecuencias de jugar.

- [55] Jugar, jugar en medio
 De esa masa en asedio
 Que en implacables círculos rodea
 De espesura al nacido:
 Nacido a realidad que aun no es idea,
 Y ya con él palpita.
 Siempre doble el latido,
 Continúa la cita
- [60] Prodigiosa: la luz y esa niñez.

(“Feliz insensato”, C, p. 120)

El juego tiene por espacio el mundo, esa “masa en asedio” que, dentro de la poética de Jorge Guillén, representa a la realidad como un compromiso al que los sentidos y la mente no pueden fallar por ser éste ineludible. El ser humano es parte de un entorno que lo supera: no puede hacer caso omiso del mundo porque es parte de éste y víctima de dicha circunstancia. ¿Acaso la relación que el hombre establece con la realidad no es sino una forma de esclavitud, un asedio constante y continuo por parte de la materia, de las entidades que nos acompañan sin que tengamos derecho a oponernos a su imperio? Si bien *Cántico* es el resultado de una actitud positiva, de una aceptación del mundo como conformador de nuestra existencia, es también una constancia de nuestra situación, de ese asedio ininterrumpido del que somos víctimas. Es en la infancia cuando por vez primera nos enfrentamos a este hecho: nuestras vidas están ligadas a la realidad, lo queramos o no, para siempre. Por eso los “círculos” que rodean al “nacido” son “implacables”: no terminan y son repetitivos y monótonos. Aun cuando el infante no cuente con una posición filosófica lo suficientemente elaborada como para detectar su situación en el mundo, el acompañamiento que las cosas y la materia hacen de sus días no pasa inadvertido. Jugar es la primera actividad que lo pone en relación con el mundo exterior. Si bien todavía no ha desarrollado la “idea” que le permita intelectualizar su estado, su presencia en el mundo, sí se percata a través del juego de la existencia de lo material. No es necesario, como queda expresado, que sepa explicar de modo filosófico su situación porque la realidad, a pesar de no ser reflexionada, “ya con él palpita”. Nos damos cuenta de que la infancia, para Guillén, quizás no sea tanto un momento cronológico como una forma de encarar la realidad: con cierta incertidumbre, con una actitud caracterizada por la apertura, por el camino que nos lleva a la elaboración de una conciencia que fija y asimila lo que nos rodea y nos acosa. La luz y la niñez se citan: la conciencia, o la elaboración de la conciencia, es un momento singular de la infancia que no termina nunca de acontecer.

En el siguiente poema es posible rastrear cómo se da cierta comunicación en la infancia. El intercambio de experiencias o ideas se intenta realizar verbalmente, ¿pero será esto siempre posible?:

- [1] ¿Qué dice? Ni un balbuceo.
Sólo un susurro en apunte.
Basta que a los labios junte,
Aguzándose en deseo,
- [5] Este espíritu que veo
Pendiente de mi respuesta.
Él es quien se manifiesta
Sin palabras, de tal modo
Jovial que lo dice todo
- [10] Con una salud en fiesta.

(“El niño dice...”, C, p. 235)

Durante la infancia desarrollamos la capacidad de hablar, de expresarnos verbalmente de tal modo que los demás puedan saber lo que sentimos o pensamos. El don del habla, como lo han demostrado los lingüistas, es parte del repertorio de nuestras capacidades. Sin embargo, hay un proceso previo que permite que un niño pueda formar, con el tiempo, expresiones cada vez de mayor complejidad. En tanto el niño cobra más conciencia de lo que hay en el mundo, de ese conjunto interminable de objetos y situaciones, más querrá y podrá decir. En “El niño dice...” se nos presenta un típico cuadro de la infancia: el niño desea expresarse pero quizá el lenguaje verbal que posee todavía no sea suficiente. Es por esto que entonces termina reemplazando las palabras que no tiene por los gestos y las actitudes físicas. La intención de expresarse verbalmente existe en el protagonista del poema: por ello junta los labios y se prepara para hablar, pero será necesario que pase un tiempo antes de que pueda construir las frases y las oraciones necesarias para manifestarse. El adulto admira la situación con curiosidad porque se percata de que en el deseo del niño es posible distinguir ya la intención comunicativa que, a su modo, finalmente se cumple. Sin embargo, el adulto tampoco está exento de no encontrar las palabras que digan lo que desea decir con exactitud: nosotros también podemos no llegar, ni siquiera, al “balbuceo” cuando un sentimiento nos rebasa.

Un poema que también pertenece a la primera sección de “El pájaro en la mano” continúa el tema de la relación que un niño puede establecer, gracias a su novísima conciencia, con un adulto cualquiera.

Niño con atención

- [1] Ojos. Azul. Sus destellos,
De repente inquisitivos,
Reservan en los archivos
De la atención los más bellos
- [5] Datos.— Y así, todos ellos
Tan bellos ¿serán reales?
—Tal azul exige tales
Acordes con su belleza
Que de nuevo el mundo empieza
- [10] Con todos sus manantiales.

(“Niño con atención”, C, p. 241)

Si en “El niño dice...” lo que se intentaba era lograr una comunicación haciendo uso del habla, de los mecanismos verbales, en el poema aquí transcrito lo que importa es la mirada como medio para lograr que un mensaje sea comunicado. Los ojos del niño, azules, funcionan como el sitio donde la información, lo que se sabe y se puede querer o no decir, se aglutina. Tras exponer esta idea de lo visual como medio para la comunicación del niño —que también puede ser del adulto— el poeta se concentra en la belleza existente en los ojos. “Nene” es otra composición donde se matiza esta experiencia de la mirada infantil: “¡Qué mirada / La criatura asesta de súbito! Ya manda” (“Nene”, C, 294, vv. 9-10). En estos versos, sin embargo, notamos un incremento, una fuerza mayor: lo que los ojos logran aquí no es sólo comunicarse sino mandar.

La niñez es el primer momento en que adquirimos un primer conocimiento de lo que será la conciencia. Ésta, para lograr formarse, requiere de que uno se relacione con lo que está en el exterior. La conciencia, por tanto, se construye a partir de lo que es ajeno y extraño. Antes de que dicho proceso pueda darse, la diferenciación que supone darnos cuenta de que si bien somos parte del mundo somos distintos de éste, hace que se viva sin reconocer que uno existe como un ser

relativamente aislado del resto de la creación. O, para entenderlo de otro modo, la idea de existir no perturba al niño. Conforme crece, le resulta más fácil entender en dónde se ubica en relación al resto de los elementos que lo cercan.

- [1] Disparada inocencia del albor animal,
Destello de joya en bullicio,
Diamante que impaciente canta,
Pájaro nítido:
- [5] Llévanos tú bajo los soles
Que te descubren y dan sus dominios,
Arrebátanos en tus ráfagas
De paraíso,
Elévanos
- [10] A la alegría sin tacha de tu infinito.

(“Niñez”, C, p. 297)

En la lectura de este poema, cuya sintaxis recuerda a la de una plegaria, encontramos una actitud diferente con respecto a la niñez, pero que también colinda con el asunto de cómo percibimos el entorno cuando somos muy jóvenes. Lo primero que hay que decir es que las metáforas con las que el poeta se refiere a la niñez tienen en común, como rasgo que también hallamos en la infancia misma, su brillo, resplandor y claridad. El poeta equipara el estado del niño, la forma en que vive y existe, con la luz que emana de una joya, un diamante, en su mayor estado de plenitud. Cuando se es niño se es inocente porque se está del lado de la luz: no hay, todavía, oscuridad alguna que impida ser feliz en el mundo. El poeta suplica ser llevado hasta esos “soles” que representan la razón del gozo infantil. Se prefiere, antes que la adultez, la infancia como estado de vida puesto que lo que para Guillén caracteriza esa época es la felicidad. La alegría de la cual nos habla el poema tiene que ver con un momento inmaculado, “sin tacha”, que no termina mientras dura. El adulto, cuando convive con el niño, se transporta a ese momento que ya vivió, el de la inocencia, pero sabiendo que lo único que le queda es la nostalgia por ese paisaje perdido e irrecuperable. En “Tiempo libre” el poeta da, desde otro ángulo, testimonio de la manera en que se vive cuando

se es niño. Los recuerdos perviven, apenas, como memoria escueta de aquel modo de sentir en plenitud: “Y un amor se levanta en vuestra imagen / ¡Oh pinos! con aroma / Que se entenece despertando restos / De niñez interna” (“Tiempo libre”, *C*, vv. 199-202, p. 167). Al respecto, escribió Bachelard: “Es necesario vivir y a veces es bueno vivir con el niño que hemos sido. De él recibimos una conciencia de raíz” (Bachelard, p. 39).

Lo que queda, para cuando ya se es adulto, son los restos de aquel estado perfecto del ser que es la infancia: los recuerdos. O la contemplación de los niños que viven entonces ese instante en inocencia.¹¹

- [1] Este sol de la arena
 Guía manos de niños,
 Las manos que a las conchas
 Salven de los peligros.
- [5] Conchas bajo la arena
 Tienden hacia los niños,
 Niños que ya hacia el sol...

(“Playa”, *C*, p. 485)

Es en “El infante” donde Jorge Guillén de manera más profunda y extensa trata el tema del papel del niño –en este caso, más bien, el papel de un bebé– en el mundo, la forma en que su persona entra en relación, incluso sin tener conciencia de ello, con las manifestaciones de la realidad y con la realidad como conjunto. “El infante” está dividido en tres partes. En los versos de la primera sección el protagonista se va a incorporar plenamente al mundo sin importar que esto se dé como resultado de un acoso por parte del entorno.

- [1] ¿Qué es ese alrededor desconocido
 Para esta novedad de criatura?

¹¹ En “Más vida” leemos los siguientes versos: “La mirada mía verá / Con tus ojos / El mejor universo: / El de tu asombro” (“Más vida”, *C*, vv. 33-36, p. 387).

Sin noción, sin vocablo va el sentido
Sintiéndose en un ser que existe y dura.

- [5] Perdurar: concentrarse como un nudo
Cada vez más liado a esa maraña
Que está infundiendo al tan recién desnudo
Su fe en la realidad que le era extraña.

(“El infante”, C, p. 378).

El niño hace su entrada a un mundo donde todo esta por ser descubierto. Aun cuando no cuente todavía con el don del habla –tal y como lo detectamos anteriormente– el niño puede, sin embargo, ya reconocerse como una entidad: “‘El infante’ considers the child who as yet has no linguistic ability, and the poems stresses the integrity of being that even a child posses” (Matthews, p. 84)¹². Esa “maraña” a la que hace referencia el poeta, en el quinto verso, es el mundo visto como una relación entre los objetos que lo conforman, entre las entidades que interrelacionadas hacen posible su existencia. Hay en Guillén una vocación por distinguir en esa “maraña” –en medio de la cual se halla el hombre– el modo en que es posible una realidad armónica: “la visión guilleniana del hombre como sujeto de relaciones con las cosas y con los otros hombres, su visión del universo como creación humana, son de una austera y profunda religiosidad” (Gil de Biedma, p. 115).

- [25] Se confía el infante. Ya está dentro,
Profundamente dentro de un amparo
Que se le impone y le transforma en centro
De inmensidad cerrada por un aro.

- [30] Centro de cumbre: cuna. Mímbr, seda
Guardan con precisión al desvalido,
Que no lo fue jamás. El mundo rueda
Suavizándole aún color y ruido.

¹² “‘El infante’ considera al niño que todavía no tiene habilidades lingüísticas, y el poema expone la integridad del ser que incluso un niño tiene”.

(“El infante”, C, p. 379)

El mundo actúa, entonces, como una esfera dentro de la cual el niño es colocado: todo lo que viva o experimente será lo que se halle confinado al interior de dicha clausura. Ésta tiene que proporcionar seguridad al recién nacido puesto que el mundo le otorga un lugar donde ser y estar. Aun antes de ser capaz de conocer con precisión lo que los sentidos podrían revelarle –los colores, las texturas, las formas– el niño logra desarrollar la noción de que puede sentirse confiado por encontrarse en un sitio que si acaso tiene una función es la de acogerlo. En la segunda parte, estas ideas son exploradas aún más: “Mundo, más mundo quiere con lo esbelto / De sus pestañas, sombra a veces sería, / Con lo rollizo de su puño vuelto / Ya a una presión que pide una materia” (“El infante”, C, p. 382, vv. 85-88). Las manos son vistas, en este poema, como el medio para alcanzar, a través del sentido del tacto, la materia.¹³ El niño, finalmente, tiene que ser capaz de elaborar, a partir del gran cúmulo de sensaciones que vive, algo más mental, más propio del intelecto, tarea que lleva a cabo la conciencia en su estado bruto.

[145] Se precipitan hacia su destino
Tumultos de un alud que arrolla y crea.
He aquí un desenlace. Sobrevino,
Carnal, este fervor que exige idea.

[150] Sobrevino esta chispa vehemente,
Se encendió la esperanza entre unos huesos,
Al sol llamó la comba de la frente
El cielo dio sus cúmulos ilesos.

(“El infante”, C, p. 384)

¹³ Esto puede verse, también, en los siguientes versos: “Nada sabe / Y toda su torpeza se convierte en un guante” (“Nene”, C, p. 294, vv. 1-2).

Esta composición conserva en todo momento una misma actitud que le da al poema coherencia y unidad: presentar al niño como un ser favorecido por el mundo, que es aceptado como parte de la creación. El niño termina siendo aquí un símbolo de la existencia.

Guillén supo que la imagen del niño pertenecía a la de su propia poética por ser, como quedó dicho en el párrafo anterior, una imagen que relacionamos directamente con el vivir humano siendo que “hay horas en la infancia en las que todo niño es un ser asombroso, el ser que realiza el *asombro de ser*” (Bachelard, p.177). No es casual, entonces, la reiteración a lo largo de las páginas de *Cántico* de la presencia de niños que, como lo hemos constatado, lo mismo juegan que sencillamente *están* en el mundo sin preocupación alguna. El niño es siempre el interlocutor del adulto, de aquél que ya tiene una conciencia formada, de aquél que es capaz de apreciar, de manera parcial, la realidad. Un niño, si lo comparamos con un adulto, ocupa un sitio distinto siendo que interpretar aquello que lo rodea es algo que todavía debe aprender a hacer cabalmente pero, al mismo tiempo, con cierta frescura, con asombro, se aproxima al mundo, con una curiosidad auténtica e infantil. Si podemos dar constancia del mundo —o, lo que es lo mismo, disfrutarlo— se debe a que tenemos conciencia: la infancia nos permite hacerlo porque en ella está su origen. El niño es un ente solar, lleno de luz, que logra compenetrarse con la claridad y llevarnos a ella.

- [1] Recreándose en más luz,
La palma se expone, juega:
Mano de niño hacia el sol.
Alumbren así, dominen,
[5] Embelesen a su mundo
Las simpatías rosadas
De una piel que aún se ignora.
Mano de niño solar:
Palma del único en tierra
[10] Tan denso de amanecer.

(“El más claro”, C, p. 308)

2. “Luz humana a mis ojos enamora”

Juan Ramón Jiménez fue en España quien mejor se rebela en contra del modernismo porque reniega de su pasado literario y ejerce, en su poesía, una respuesta, una desnudez, un alejamiento de los métodos que antes practicó. La actitud de Jiménez fue importante no sólo porque a partir de entonces escribió sus mejores poemas sino porque también cambió el rumbo de toda la lírica española: retó a los poetas a encontrar nuevas formas y procedimientos; a no seguir sin intentar innovación alguna; a descubrir su propio estilo. La renuncia de las operaciones modernistas, de los para entonces ya lugares comunes del modernismo, implicó inventar un lenguaje nuevo, un lenguaje poético que contrastara con lo hecho por los poetas de las generaciones anteriores.

El mundo vivía grandes cambios que tuvieron su correlato en los nuevos rumbos estéticos. La poesía tiene la ventaja de poder transformarse y seguir siendo poesía: se debe a esto que digamos que tanto la *Iliada* como *Espacio*, de Juan Ramón, son poemas. Con esto queda demostrado que la esencia poética no se encuentra en el estilo con el cual una obra es realizada sino en algo diferente: ¿cómo resolver el misterio de lo que hace a un poema ser un poema?

Lo que para el estudio de la poesía de Jorge Guillén hay que hacer notar es que tanto los poetas anteriores –poetas como Juan Ramón Jiménez– como sus contemporáneos –los llamados poetas de la generación del 27– estaban buscando establecer un nuevo lenguaje poético. Muchas de las pugnas que se dieron en España tuvieron como trasfondo este asunto: ¿quién había logrado llevar más lejos y con mejores resultados dicha tarea?¹⁴ Este impulso que vivió la lírica española tuvo por resultado una gran cantidad de modos de hacer poesía. La riqueza de la poesía española de la primera mitad del siglo XX se debió a esa convivencia simultánea de estilos divergentes: Cernuda y García Lorca, Alberti y Aleixandre, Guillén y Pedro Salinas, etc. Sólo en la variedad

¹⁴ Esto explica el conflicto Guillén-Cernuda: la obra temprana de Cernuda pareciera compartir un mismo estilo que la del autor de *Cántico*; esto causó un malestar en la relación de ambos poetas.

hay riqueza. El autor de *Cántico* aportó una de las vertientes estilísticas sin duda más importantes de la época.

Jorge Guillén nació para cantar, es decir, para escribir *Cántico*. Descubrió un filón extraordinario y virgen, al que sólo se había asomado algún gran poeta como Góngora: el júbilo por la existencia. [...] Guillén se convierte, por decirlo en términos de Heidegger –su estricto contemporáneo, cuyo libro fundamental es de 1927– en el *ser ahí* que canta el *ser*, o, mejor, en el ser que canta el *estar*, el *ahí*, es decir, el mundo (Carreira, p. 542).

Tal y como lo expresa Antonio Carreira en la cita anterior, con Jorge Guillén aparece una manera de hacer versos que poco tiene que ver con lo que hasta entonces se había intentado en la poesía española. *Cántico* es más que un experimento: es la comprobación de que se podía hacer poesía a partir de un lenguaje exacto y sencillo para expresar, por medio de las palabras, un encuentro con el mundo con la vida, a partir del uso de la conciencia como un intérprete del entorno. Es bien sabido que la poesía de Jorge Guillén fue recibida, en un principio, como una obra compleja por el estilo tan particular con que fuera escrita. El oído del lector de poesía tenía que hacer un esfuerzo para poder convivir con los versos guillenianos.

La crítica supo valorar el trabajo de Guillén e ir eliminando los tópicos que había generado *Cántico*: un libro que para muchos era demasiado intelectual (como si ésa fuera una razón para desacreditar una obra de arte): “¿Podremos llamar intelectual una poesía que proclama precisamente como valor supremo de la vida el ser y nada más, la simple conciencia de ser, el gozo casi animal de sentirse con vida? La simplicidad de esta actitud poética en el complejo mundo modeno parece un descubrimiento” (Salinas, p. 206). El mayor error de la crítica fue querer atribuirle a *Cántico*, cual si se tratara de un libro escrito en una lengua desconocida, una oscuridad que no tiene. Casaldueiro nos advierte acerca de esto: “Jorge Guillén es el poeta de lo claro; sin embargo, ha sido tachado de oscuro” (Casaldueiro, p. 35). Esta paradoja –querer ver en un poeta de claridades un poeta hermético y oscuro– es de sumo interés. El lector que no supo entrar al mundo de *Cántico*, que no pudo entender en qué consistía el lenguaje poético propuesto por Guillén, tachó de oscuro lo que no pudo, en realidad, asimilar. Ahora bien, quien dice, como

Casaldüero, que la obra de Guillén está emparentada con la claridad sustenta esto tras una lectura atenta del texto. La razón para decir que hay luz en la obra de Jorge Guillén se debe a dos factores. el tema de la luz, de lo que brilla, de la claridad, del amanecer, aparece con una frecuencia importantísima en las páginas de *Cántico*; el otro factor para afirmar que hay luminosidad en los poemas de Guillén tendría que ver con la lucidez y el autocontrol con que el poeta compuso sus poemas –la conciencia poética gobierna la labor creativa del autor: “la profundidad en la poesía de Jorge Guillén no es enemiga de la precisión ni de la claridad, cosa comprensible particularmente si se tiene en cuenta el presupuesto del que parte: captar esencias sin salirse de la más sencilla y elemental realidad de dentro y de fuera del poeta, utilizando [...] la conceptualización como mecanismo de elaboración poemática” (Caminero, p. 98). El hecho de que el fondo corresponda con la forma –la luz como tema y la claridad como método de composición-- hace de *Cántico* un poemario coherente. No por nada las cinco secciones del libro comienzan con poemas que se refieren al comienzo del día, a la presencia de la luz en el mundo.

- [1] Es la luz, aquí está: me arrulla un ruido.
Y me figuro el todavía pardo
Florece del blancor. Un fondo aguardo
Con tanta realidad como le pido.
- [5] Luz, luz. El resplandor es un latido
Y se me desvanece con el tardo
Resto de oscuridad mi angustia: fardo
Nocturno entre sus sombras bien hundido.
- [10] Aun si el sol que desde aquí presiento,
La almohada –tan tierna bajo el alba
No vista– con la calle colabora.
- Heme ya libre de ensimismamiento.
Mundo en resurrección es quien me salva.
Todo lo inventa el rayo de la aurora.

(“Amanece, amanezco”, *C*, p. 266)

Este soneto es un buen ejemplo de la poética de la luz ejercida por Jorge Guillén en *Cántico*. En el título del poema encontramos la clave para comprender la visión que tiene el poeta acerca del modo en que afecta a la mañana la manera de estar del hombre: cuando amanece, también el poeta despierta: “Amanece, amanezco”. El hombre depende de aquel acontecimiento –la salida del sol– para poder despertar y vivir conscientemente la vida: no es un mero capricho anhelar que la luz haga acto de presencia. En todos los poemas de Guillén en que aparece la mañana se manifiesta un deseo: apurar el comienzo del día. El poeta necesita a la mañana para recuperar su existencia. En tanto que la luz tiene connotaciones positivas en el soneto –es asimilada con un “latido”: presencia de la vida– la noche, la oscuridad, ocupa un papel negativo (basta leer la segunda estrofa para confirmarlo). Para que pueda el poeta salvarse, para que pueda volver a entrar a la realidad, se requiere la luz de la mañana, que amanezca cuanto antes, que el mundo resucite como resultado de la intervención solar la cual, mientras tanto, sólo es presentida como una promesa, como un hecho que ha de ser en el futuro. Sin embargo, como se verá más adelante en este capítulo, las dicotomías luz-oscuridad y día-noche merece un tratamiento más atento y exacto.

La cercanía de la mañana adquiere, como lo hemos visto en este soneto, una dimensión vital por ser la puerta de entrada de un nuevo comienzo: “El amanecer viene a ser entonces una especie de símbolo cada vez que se menciona. El hecho de que ya en sí el alba sugiera una vida renovada y pueda denominarse un arquetipo de la vida cíclica de la naturaleza apoya su papel simbólico. Su significado se liga con el de la luz, ejemplo frecuente de vitalidad en *Cántico*” (Debicki, 1973. p. 146). La luz, el amanecer, tienen tal presencia y fuerza que logra cambiar el estado de las cosas, del hombre y del mundo, y es por ello que el poeta requiere su visita. Es, como se advierte en la cita de Debicki, la luz otro de los símbolos por medio de los cuales Guillén presenta esa posibilidad de ir al encuentro de las cosas, de los objetos, de las personas, que se da de manera cíclica y constante, del ejercicio de la conciencia.

El poeta escribe acerca de su cariño por ese momento del día en que la luz hace acto de presencia: “Mañana, mañana clara: / ¡Si fuese yo quien te amara! // Paso a paso en tu ribera, / Yo seré quien más te quiera” (“Amor a una mañana”, *C*, vv. 1-4, p. 138). Estos versos nos

demuestran que si bien hay una necesidad por la luz, también hay un sentimiento que une al poeta con el amanecer, un sentimiento que es, finalmente, un amor especial y correspondido. Es la mañana el elemento que hace que el poeta se reúna con la creación y con la existencia; está la mañana dispuesta de tal modo que delimita los territorios del ser y del no-ser: “¡Hermosura delicada! / Junto al filo de la nada!” (“Amor a una mañana”, *C*, vv. 9-10, p. 139). Uno de los procedimientos favoritos de Guillén –darle a las cosas una consistencia humana– se presenta sutilmente en este poema ya que la mañana es tratada como si fuese una mujer, o una persona, que se quiere y se desea: “¿No merezco tal mañana? / Mi corazón se la gana. // Claridad, poetencia suma: / Mi alma en ti se consume” (“Amor a una mañana”, *C*, vv. 27-28, p. 139). Como un amante que habla con su amada, el poeta conversa con el amanecer y le comunica su sentir. Uno de los motivos por el cual nos enamoramos es el siguiente: la persona que queremos nos hace sentir mejor con nosotros mismos; la mañana tiene un efecto parecido al otorgar su luz; hace que la voz del poema –quienquiera que sea su dueño– se sienta reconfortada e iluminada.

A eso de las cuatro

- [1] A eso de las cuatro vino,
Aun gris. Magna tentativa
De faz. ¿Qué faz? ¿Era el sino
Quien entre las sombras iba,
[5] Apenas alboreado?
En confusión, a su lado
Bullía turba impaciente.
¿De qué? Sentí resbalar
Insinuaciones de azar.
[10] Sin miedo miré al oriente

(“A eso de las cuatro”, *C*, p. 226)

Las ocho de la mañana

- Y otra vez se despereza
La Marcha Inmortal... que un hombre,
Para que nadie se asombre
Demasiado, con llaneza
Silba. Tiene ligereza
De gloria hallada la calle.
Dios es quien propone el taller
De Europa, de esa muchacha
Que así pisando despacha
La Marcha. ¡Nadie la acalla!

(“Las ocho de la mañana”, *C*, p. 232)

Los dos poemas que aquí aparecen son parte del conjunto de “décimas”¹⁵ que Jorge Guillén agrupó en la primera parte de “El pájaro en la mano”. De la lectura de sus títulos obtenemos una

¹⁵ Existe una discusión acerca de si son o no estas composiciones estrictamente décimas. Un

clave para poder ubicar el momento del día al que las composiciones se refieren. La primera, “A eso de las cuatro”, corresponde a la madrugada; “Las ocho de la mañana” ocurre cuando el día ha logrado avanzar en su desarrollo, para cuando la luz ya es una realidad si no total, si predominante. En la primera composición, “A eso de las cuatro”, se privilegia un tono que podemos asimilar si nos percatamos de que todavía falta la luz para ser verdaderamente de día –nótese la mera aproximación, en el título del poema, a la hora que transcurre, la vaguedad–. Debido a que la mañana no se impone aún, el poeta refiere como color del cielo un gris inquietante. Sin embargo, a pesar de no ser el mejor de los momentos, puesto que la oscuridad no ha sido vencida, se detecta ya ese “sino” que, por fortuna, representa la llegada del sol y de su luz. Las “sombras” del poema han de ser vencidas y espantadas por el poderío de la mañana pero, en tanto, la oscuridad y la luz, la nada y el ser, conviven compartiendo un ámbito, una frontera que difícilmente se podría distinguir. La voz del poeta determina, en el último verso, vigilar el oriente –“Sin miedo miré al oriente”– porque será por allí que el sol salga. La noche sólo puede ser abatida por completo cuando la mañana se imponga.

En la otra décima –nótese que en el título, “Las ocho de la mañana”, se precisa con exactitud el momento del poema a diferencia de lo que pasa en “A eso de las cuatro”– el tono es vital y optimista. El hecho de que el primer verso del poema comience con una conjunción copulativa nos mete de lleno en el cauce lírico propuesto por Guillén: el protagonista –el poema anterior estaba escrito en primera persona– ¿quién es en esta composición? ¿Se trata de un hombre o de un concepto: “la Marcha Inmortal”? ¿O deberíamos pensar que a través de dos individuos, un hombre y una mujer, que hacen su entrada al nuevo día, el poeta empalma lo concreto y lo abstracto, lo ideal y lo humano? El escenario, si tal cosa puede decirse, del poema es la calle: lo que sucede en el mundo, afuera, donde las cosas ya ocurren lejos de la pereza que supone la inconsciencia; es en ese mundo nuevamente conquistado que la mujer se pasea y

estudio que trata con profusión el tema es de Robert G. Havard. En la bibliografía indirecta está la referencia de dicho artículo.

simboliza la actividad diurna. Hay, finalmente, en el último verso una orden –“¡Que nadie la acalle!”– que prohíbe líricamente dar un paso hacia atrás, hacia la inmovilidad nocturna, hacia la noche.

Se han señalado ya varios elementos contrastantes en las dos décimas; lo que habría que agregar es que si comparamos el tono de las dos composiciones, podremos adquirir la certeza de que ocurre una gradación: entre más plena sea la mañana, más lo es el ánimo y la felicidad expresada en tal o cual poema de Guillén. Este mecanismo, aquí brevemente estudiado, es un procedimiento reiterado en *Cántico*: “Guillén va a cantar el despertar, y empieza a cantarlo por completo consciente de lo que el tema significa dentro de su mundo poético” (Gil de Biedma, p.33). La presencia de la luz obliga a ese despertar que el autor de *Cántico* transformó en una de sus obsesiones líricas más profundas.

En “Lo esperado” tenemos un buen ejemplo de la típica ecuación guilleniana –la luz, el día, es igual al ser; la noche, la oscuridad, es igual a la nada.

[1] Tras los flacos esquemas
Trémulos de las sombras
Que al dichoso en potencia
Por un atajo acosan,

[5] Después de tantas noches
Arqueadas en túneles
De una luna entre roces
De silencio y de nube,

[10] Aquí está lo esperado,
El doliente vacío
Va poblándose. ¡Pájaros!
Aquí mismo, aquí mismo.

[15] Dentro de la absoluta
Sazón de una evidencia
Que obliga a la aventura
De quien por fin no sueña,

El alma, sin perder
 El cuerpo, va creando
 Su plenitud: nivel
 [20] Pasmoso de la mano.

("Lo esperado", C, p. 95).

En el poema, en las dos primeras estrofas, tenemos una descripción de cómo se encuentra el mundo de noche o bien, en un tiempo que corresponde al de la espera. Sin embargo, no todo se limita a describir el panorama nocturno sino, también, a hacer notar una presencia "acosada": un gozo que todavía no llega, que se halla, como lo dice un verso, "en potencia". Con el transcurso de las noches, tras una secuencia de muchas noches caracterizadas por "[...] una luna entre roces" —una luna inquietada por, tal vez, la oscuridad—, por el silencio, llega, finalmente, lo esperado: una fuerza capaz de combatir y vencer al vacío que, como podemos imaginar, se trata del día. El hecho de que los pájaros se encarguen de poblar el cielo contribuye a la idea de que sol por fin brille en el cielo.¹⁶ El verso con que se cierra la tercera estrofa —"Aquí mismo. Aquí mismo"— le confiere al poema un tono entusiasmado de inmanencia: lo que se dice sucede en el sitio mismo donde se enuncia la composición. Jorge Guillén es el poeta enamorado del *aquí* y del *ahora*. Esta irrupción —la luz en el mundo— hace que el hombre pueda despertar, pueda separarse del sueño; renunciar a la inconsciencia. Es entonces cuando el hombre se encuentra alerta, cuando la relación alma-cuerpo alcanza su mejor nivel. Guillén subraya la necesidad de la luz en la vida humana puesto que sin ella, siguiendo los elementos de la poética que podemos deducir de la lectura de *Cántico*, no podríamos disfrutar o conocer el mundo; y ésta es para él, como autor, la lección de su lírica: privilegiar las situaciones que permitan *mirar* las cosas del mundo. La verdadera "aventura" —a la cual hace referencia en "Lo esperado"— comienza cuando uno despierta, cuando la realidad nos recibe con los brazos abiertos.

¹⁶ También aquí se relaciona a los pájaros con la luminosidad: "Y los pájaros se sumen / Velándose en el volumen / Resplandeciente en bloque" ("Presencia de la luz", C, vv. 8-10, p. 245).

Otro poema que refleja la tesis de la ecuación guilleniana es "Despertar"; los dos primeros versos (sabemos que corresponden a la noche) son más que expresivos: "Nada. Tinieblas muelles. / Y de un golpe... ¿Qué, quién?" ("Despertar", C, vv. 1-2, p. 337). El *cuervo* del poema le sirve al poeta para, poco a poco, manifestar el cambio que va de la oscuridad al amanecer: "Y una angustia, relámpago en albor, / Ilumina el olvido y su desierto. / El atónito cae, se detiene" ("Despertar", C, vv. 15-17, p. 337). Finalmente, con la luz, el círculo se cierra; y hay una vuelta al momento de esplendor que presenta la existencia como un hecho contundente: "Yo. Yo ahora. Yo aquí. / Despertar, ser, estar: / Otra vez el ajuste prodigioso" ("Despertar", C, vv. 18-20, p. 337).

[1] ¿Luz? Que espere. Luz, no,
Niebla aún. Y yo, quieto.
Dure, dure el sopor,
Tan dulcemente dueño.

[5] Divino: presentir
Casi desde la nada.
Mejor ganar así
La incógnita mañana.

[10] ¡Oh supremo pasaje!
Por él voy despertando
Sin alterar los frágiles
Encajes del encanto.

[15] Soñar, no: casi ver
La realidad. ¿Hostil?
Con toda su altivez
A quien busca es a mí.

[20] ¡Gran merced! A través
De mi niebla columbro
La perfección. En pie
Sigue un mundo absoluto.

("Luz diferida", C, p. 73)

Este poema fue compuesto siguiendo una técnica muy similar a la de las composiciones analizadas con anterioridad en este mismo capítulo. En este poema se comienza a ver una posición ya no tajante con respecto a la dicotomía luz-oscuridad. Siendo que todavía la luz no llega, lo único que resta es aprender a convivir con la oscuridad porque después de ella, ha de amanecer. El poeta manifiesta que se puede “presentir” la luz. El tránsito de la luz a la oscuridad —“¡Oh divino pasaje!”— se propone aquí, a diferencia de lo visto en los otros textos, como una oportunidad de gozar el proceso que concluye con estar, por completo, despierto. Los ensueños, “encajes del encanto”, ocupan la mente. Hay una fe que consiste en saber que el mundo, a pesar de no convivir con él durante las horas de sueño, ha de seguir allí, de pie, esperando por uno.

“Paso a la aurora” es un texto que recupera muchas de las ideas hasta aquí repasadas con respecto al papel de la luz, el amanecer, el sol y el despertar. En este caso, el alba es acompañada por la lluvia que, en cierto modo, empaña el comienzo del día: “Hay más alba, más alba en tanta lluvia. / Unánime fragor de creación: diluvia” (“Paso a la aurora”, *C*, vv. 1-2, p. 111). Sin embargo, la lluvia no es rival para el sol:

- Alba y lluvia se funden. Con informe,
 [15] Quizás penoso baluceo
 Tiende a ser claro el día.
 Apura el creador. Querrá que se conforme
 [18] Su mundo a su deseo.

(“Paso a la aurora”, *C*, p. 111)

Al finalizar la primera parte del poema, el amanecer es ya una realidad que por completo ha logrado arrebatar a la lluvia su lugar privilegiado. Nada puede parar el ímpetu del sol. La luz, a pesar de haber tenido que vérselas con la lluvia, sale “ílesa”.

- [60] Convertido en promesa,
 El albor se enamora,
 Y de querer no cesa,

Con impetu la aurora,
 ¿Un instante del iris? Luz ilesa.
 [65] ¡Qué terroso el olor, qué humedad tan humana!
 He aquí, fiel prodigio, la mañana.

(“Paso a la aurora”, C, p. 113)

Las cosas del mundo están ya preparadas para resurgir porque la luz les da esa posibilidad: “¿La luz no es quien lo puso / Todo en su tentativa de armonía?” (“Paso a la aurora”, C, vv. 115-116, p. 115). Esta pregunta, en apariencia retórica, resume el credo poético de *Cántico*. Sin la luz no se puede mirar; y si un sentido es requerido por la conciencia, ése es el de la vista.

Uno de los poemas más comentados de toda la obra de Guillén es “Más allá”, la composición con que se abre *Cántico*; en sus versos se registra el despertar de un hombre que, tras la noche, regresa al mundo una vez que su conciencia se lo permite. “Más allá” ha sido, incluso, glosado por González Muela en *La realidad y Jorge Guillén*.¹⁷ Por ser uno de los poemas más discutidos de *Cántico* resulta difícil comentarlo sin repetir lo que otros han dicho; sin embargo, es imposible no hacer referencia a él cuando se trata el tema expuesto en este capítulo. Los comentaristas se han percatado de que no puede ser casualidad que con él empiece *Cántico*: sus versos disponen al lector a una obra regida por la luz y por el despertar de la conciencia, por el ensueño. En la primera cuarteta de la primera sección, de manera muy exaltada, se expone la emoción que corresponde al momento referido: “(El alma vuelve al cuerpo, / Se dirige a los ojos / Y choca.) –¡Luz! Me invade / Todo mi ser. ¡Asombro!” (“Más allá”, C, vv. 1-4, p. 20). En este poema se describe la alegría que es resultado de volverse a encontrar, poco a poco, con las cosas, con las presencias materiales, “maravillas concretas”: “Y la mañana pesa, / Vibra sobre mis ojos, / Que volverán a ver / Lo extraordinario: todo” (“Más allá”, C, vv. 25-29, p. 21).

El contacto con la realidad le enriquece, le hace crecer continuamente. Se siente parte del Universo, y siente también cómo cada cosa, revelándosele,

¹⁷ Véase la bibliografía.

acrece sus propias posibilidades de creador. Por eso canta sobre todo el despertar, la llegada de los primeros albores, que le permiten reanudar su íntima conversación con los objetos circundantes (Ciplijauskaitė, 1973, p. 50).

De esa reunión del poeta con la mañana deriva ese sentimiento tan guilleniano: el encuentro del hombre con el ser y la aceptación de que todo cuanto existe es, en sí mismo, perfecto. El siguiente comentario es de Debickie: ilustra el modo en que el gozo de vivir, representado por todo amanecer, conlleva a la creación, al verso.

El largo poema "Más allá" [...] nos habla de la poesía. Su protagonista describe el gozo de vivir plenamente. Despertándose al amanecer, afirma el valor positivo de la vida y trasciende sus inquietudes. Cuando examinamos la trayectoria de este protagonista, sin embargo, descubrimos que actúa como poeta a lo largo de la obra. Mientras nos está hablando, transforma paso a paso y mediante recursos poéticos todo lo que le rodea y así llega a su actitud gozosa final. En el proceso ilumina para nosotros el asunto de la creación artística (Debicki, 1973, p. 57).

En algunos de los poemas anteriores, hemos observado muy por encima uno de los registros más importantes en la obra guilleniana: el ensueño.¹⁸ El ensueño es un estado híbrido que le permite al poeta encontrar un punto medio en donde conciliar esos dos mundos en apariencia opuestos: el de la vigilia y el de la no vigilia, el de la conciencia y el de la no conciencia. Sabiendo en qué consiste el ideal estético de Guillén, resulta curioso el comentario de María Zambrano con respecto al papel de la ensoñación y la claridad en poesía:

La poesía anhela y necesita de la claridad y de la precisión. Una poesía que se contente con la vaguedad del ensueño, sería (Valéry tiene entera razón) un contrasentido. Para precisar el sueño virginal de la existencia, el

¹⁸ Es necesaria una precisión: cuando Guillén habla de soñar –cuando anota dicha palabra–, podemos entender una de dos cosas: el acto de dormir; o bien, el hecho de presenciar imágenes oníricas. Cuando uso en esta tesis la palabra "ensueño" me refiero a la segunda acepción. Tómese en cuenta lo afirmado aquí por Bachelard: "[...] es precisamente la fenomenología la que puede poner en claro la distinción entre sueño y ensoñación, puesto que la posible intervención de la conciencia en la ensoñación proporciona un signo decisivo" (Bachelard, p. 24).

sueño de la inocencia en que el espíritu todavía no sabe de sí, ni de su poder, la poesía necesita toda la lucidez de que es capaz un ser humano; necesita toda la luz del mundo (Zambrano, p. 96).

Guillén logra una obra en la que el control autoral llega a su grado máximo y, al mismo tiempo, se aloja, en el nivel de la experiencia, en el ensueño. María Zambrano niega la posibilidad de formular desde el ensueño, desde una conciencia a medias, por ejemplo, los versos de un poema. La cita resulta congruente con la línea estilística y el “argumento” de *Cántico* puesto que Guillén no se “contenta” con las imágenes del ensueño, ni con la experiencia misma, con las sensaciones que fueron vividas, sino que elabora y organiza poéticamente esos momentos que se caracterizan por su matiz onírico y que son, además, una fuente para la creación lírica.

La opinión que Bachelard tiene acerca del ensueño como fuente para la creación y el conocimiento de la realidad resulta adecuada al margen de la lectura de *Cántico*: “Un mundo se forma en nuestra ensoñación, un mundo que es nuestro mundo. Y ese mundo soñado nos enseña posibilidades de crecimiento de nuestro ser en este universo que es el nuestro” (Bachelard, p. 20). Bachelard reafirma algo de lo que Guillén tuvo que haberse percatado, que “[...] la ensoñación es una actividad onírica en la que subsiste un resplandor de conciencia” (Bachelard, p. 226).; y es por ello que el poeta puede rendirle culto en sus versos a ese estado híbrido, el ensueño, dado que no se opone a su voluntad de percibir el mundo y hacer de él una realidad consciente. “Mientras que el sueño nocturno puede desorganizar un alma, propagar en el día las locuras ensayadas durante la noche, la buena ensoñación ayuda realmente al alma a gozar de su reposo, a gozar de una fácil unidad” (Bachelard, p. 32). El ensueño, por tanto, es un factor de equilibrio y estabilidad, un elemento que hace a la noche menos agresiva.¹⁹

¹⁹ Considerando esto, podemos hacer una lectura más acertada de poemas como “Los sueños que buscan”: “¿Los sueños buscan el mayor peligro? / A pie, con abandono, sobre césped / Van por la orilla de una infancia en sombra. / (Entre sombras perdura aquella infancia. / Aun le impone una espera indestructible). / ¿Así tú, caminante sin oriente, / Avanzarás hasta perderte, niño? / Copas, troncos te aguardan con silencio / Mortal... No. ¡Grita, rómpelo! Y el bosque / Te acogerá con un rumor amigo” (“Los sueños que buscan”, C, vv. 1-10, p. 323). La crítica ha señalado que, además de los ensueños, otro elemento que hace de la noche una experiencia no tan violenta es la

Hemos estudiado ya algunos de los poemas de *Cántico* que usan el amanecer y el ensueño como tema. Sin embargo, hay también en la obra de Guillén un buen número de poemas que acuden al tema de la noche—sea o no para permitir un juego de contrastes— que bien merecen un análisis detallado puesto que si, como se ha revisado, lo nocturno, la penumbra, muchas veces adquiere un valor negativo dentro de la obra, hay ocasiones en que esto no pasa. También importa en la obra de Guillén el papel del sueño profundo, diferente del ensueño por ser el primero un escape, una salida de la realidad en tanto que el segundo, como ya se vio, es otra manera de estar consciente. Un buen inicio para hacer una aproximación al tema es la lectura de “Cierro los ojos”, porque allí todavía se manifiesta un tipo de conciencia dentro de una oscuridad que no hace del hombre, del protagonista del poema, víctima o presa del “hondo sueño”: dejar caer los párpados no indica, en este caso, una negación del ser sino su confrontación y exposición.

Un rose dans les ténèbres

Mallarmé.

- [1] Cierro los ojos y el negror me advierte
Que no es negror, y alumbra unos destellos
Para darme a entender que sí son ellos
El fondo en algazara de la suerte,
- [5] Incógnita nocturna ya tan fuerte
Que consigue ante mí romper sus sellos
Y sacar del abismo los más bellos
Resplandores hostiles a la muerte.
- [10] Cierro los ojos. Y persiste un mundo
Grande que me deslumbra así, vacío
De su profundidad tumultuosa.

presencia en el cielo de alguna luz, sea la luna o las estrellas: “La noche adquiere una nota positiva apenas se vislumbra un rayo de luz. El alma acostumbrada a cantar el júbilo encuentra compañía en los elementos cósmicos. Cuando el poeta se ve acompañado de las estrellas o de la luna, protesta menos. La soledad de los astros se junta a la suya; mutuamente se anulan” (Ciplijauskaité, 1973, p. 60).

Mí certidumbre en la tiniebla fundo,
Tenebroso el relámpago es más mío,
En lo negro se yergue hasta una rosa.

(“Cierro los ojos”, C, p., 284)

De este soneto lo primero que hay que hacer notar es su belleza: es, quizás, uno de los poemas más bellos de todo *Cántico*. Guillén utiliza un epígrafe de Mallarmé que se relaciona hermosamente con el último terceto del poema.²⁰ En la primera estrofa, la voz del poema nos advierte que los ojos quedan cerrados lo cual es, en cierto sentido, una modificación sustantiva puesto que hacerlo significa refugiarse en uno mismo: cerrar las puertas de acceso a todas las sensaciones y a todos los estímulos visuales que nos “asedian”. Cerrar los ojos es un acto, aquí, eminentemente reflexivo: es por ello que el “negror” se ve iluminado por una serie de “destellos” que matizan la oscuridad envolvente; otro detalle poético que nos hace ver que en este caso la oscuridad no es sinónimo de fatalidad es el octavo verso: en él se nos especifica que esa luz que logra colarse anuncia que la experiencia no está emparentada con la muerte. El mundo, a pesar de cerrar los ojos, en este soneto, “persiste”: todavía el poeta constante que hay una realidad afuera de él a pesar de no mirarla. El mundo, por tanto, es elevado a la calidad de idea o recuerdo. La interpretación que podemos hacer del epígrafe de Mallarmé, teniendo en cuenta el soneto de Jorge Guillén, es que incluso en la oscuridad más negra hay una rosa —un resplandor— que nos hace sentir convenientemente iluminados: “En lo negro se yergue hasta una rosa”. Ver hacia dentro, hacer del interior un verdadero paisaje, es una experiencia que queda iluminada por la luz de la conciencia.

²⁰ Acerca de la relación entre Mallarmé y la poesía de Jorge Guillén, acerca de cómo en ambos poetas el proceso creativo parte desde una conciencia plena, Emilia Zulueta anota lo siguiente: “[...] Mallarmé está en el origen de esa tendencia hacia una lírica ‘bastante pura’ que postula Guillén, entendida como lírica depurada desde la experiencia del yo lírico en sí mismo hasta la expresión de la palabra. La conciencia crítica, implacablemente atenta al proceso de creación; el valor extremado que en él se concede a la palabra, son otros rasgos de la herencia mallarmeana que Guillén recoge, como pocos en España, para transformarla y reorientarla [...]” (Zulueta, p. 116)

El momento mental en que ocurre “Cierro los ojos”, como ha quedado demostrado, corresponde todavía al de la vigilia siendo que las ideas fluyen con la claridad con la que sólo pueden hacerlo si la inconsciencia no ha logrado hacer de la mente su rehén. En “El pájaro en la mano” hay un texto que representa un acontecimiento, ahora sí, netamente relacionado con un viaje hacia la inconsciencia, hacia el reposo profundo.

- [1] Este soñar a solas... ¡Si tu vida
De pronto amaneciese ante mi espera!
¿Por dónde voy cayendo? Primavera,
Mientras, en torno mío dilapidada
- [5] Su olor y se me escapa en la caída.
¡Tan solitariamente se acelera
—Y está la noche ahí, variando fuera—
La gravedad de un ansia desvalida!
- [15] Pero tanto sofoco en el vacío
Cesará. Gozaré de apariciones
Que atajarán el vergonzante empeño
- De henchir tu ausencia con mi desvarío.
Realidad, realidad, no me abandones
Para soñar mejor el hondo sueño.

(“El hondo sueño”, C, p. 278)

Dormir es un acto que se realiza en soledad. Es por esto que en “El hondo sueño” se insiste tanto en el primer verso como en el quinto en que soñar es una actividad exenta de la compañía del otro; y, por tanto, algo que lleva al hombre a separarse del mundo, de la creación y de las demás personas. Como en gran parte de la tradición poética occidental, el sueño se relaciona con una caída, con un descenso, a diferencia de lo que pasa en algunos poemas importantes, por ejemplo, el *Segundo sueño* de sor Juana, en donde la experiencia nocturna permite un vuelo espiritual.

Guillén expresa que dormir a profundidad es no atender a esa “primavera” que se encuentra “en torno”: el descanso, permitirse escapar de la realidad, significa una renuncia de lo

mejor que tiene la vida.²¹ Como se vio antes, la noche es símbolo del vacío; la esperanza del poeta, por la cual puede hacer de la noche algo tolerable, es su fe en despertar, en reencontrarse con la luz, con el calor del sol; mientras tanto, tendrá que consolarse con esas imágenes, “apariciones”, que el ensueño deposita en su mente. La realidad podría hacer menos traumática la experiencia si es parte de ese “hondo sueño”; es decir, si se manifiesta con imágenes, como una sucesión de imágenes que sirven de recordatorio del mundo presentado a través de la conciencia.

Esta manera de enfrentar el sueño es muy llamativa. María Zambrano cuando estudia la relación que hay entre sueño y poesía y conciencia, escribe que “el poeta se mantiene vigilante entre su sueño originario –la raíz nebulosa– y la claridad que se exige. Claridad exigida por el mismo sueño, que aspira a realizarse por la virtud de la palabra poética. Es el mártir que entrega su vida por la poesía” (Zambrano, p. 85). Ésta es la actitud con la que Guillén quisiera, en su poesía, enfrentar la noche: con claridad y vigilando todos los detalles de la experiencia onírica (a diferencia de los surrealistas). Es en el sueño profundo –diferente, como ha quedado demostrado, del ensueño– cuando el hombre pierde verdaderamente su voluntad: su dominio humano de la realidad: “La negación del mundo en el [en]sueño es también una manera de mantenerlo, y la conciencia durmiente no es, por tanto, una accesión de nada pura: la entorpecen los restos del pasado y del presente, y con ellos juega” (Merleau-Ponty, p. 56).

En “La rendición al sueño”, tenemos una composición que lleva la experiencia de ese viaje interior al extremo máximo: hasta el punto de hacer que el protagonista del texto quede finalmente ausente. En “La rendición al sueño” se recurre al asunto de cómo el hombre queda dormido, de los acontecimientos previos al “hondo sueño”, y lo que pasa una vez alcanzado dicho estado:

²¹ En otro soneto la actitud se matiza: si bien dormir es caer, dicha caída no tiene connotaciones tan extremas como queda asentado en estos versos: “Ni esbozo de ultratumba ni descenso / Con fantasmas a cuevas infernales / Donde imperen oráculos de ayer. // Sólo sumirse en el reposo denso / De una noche ya sin males // Y arriesgarse en el ser y ser. ¡Ser, ser!” (“Sueño abajo”, C, vv. 9-14, p. 287).

- [1] Sienes soñolientas.
Un vaho.
Cabecea
Torpemente la suavidad.
- [5] Hombros soñolientos.
Un vaho lento, más lento, lento.
Intimidad visible
Va ciñéndose al cuerpo.

(“La rendición al sueño”, C, p. 146).

En este poema se valora el modo en que abandonamos la realidad. Hay un período de tiempo en que todavía no se define si todavía pertenecemos a la vigilia o no. Tal y como pasa en “Beato sillón”, en el poema ahora analizado se hace resaltar la presencia del mueble donde el cuerpo se posa para emprender la caída; esto porque a través de sentirlo, de tenerlo presente a través del tacto, se demuestra que todavía se puede hacer una referencia a lo externo, a los vestigios del mundo real:

- [10] El sillón se entenece todavía,
Se ahonda.
Brazos, manos se rinden.
O serán ya los brazos del sillón ¡ah, suavísimo!

(“La rendición al sueño”, C, p. 146)

Incluso en la primer parte del poema, se hace una relación de esa serie de “rayas” que se observan a la par que el durmiente va entrando al mundo de la inconciencia. La segunda estrofa de “La rendición del sueño” se distingue de la primera por ser en la que se “reflexiona” acerca de la naturaleza de la experiencia antes descrita: esa “entrada” que prologa el comienzo del descanso a profundidad. Poco a poco, como se puede ver tras la lectura de los siguientes versos, hay una pérdida gradual del ser, de la conciencia, un sometimiento a esa fuerza mayor que hace que el poeta sea arrebatado de su personalidad. El durmiente termina por perderse, por ir a la nada:

“Desciende el ser hasta una paz / Por todo el universo amurallada” (“La rendición al sueño”, *C*, vv. 56-57, p. 148).

Todas las valoraciones anteriores contribuyen a entender por qué la poesía de Jorge Guillén regresa siempre a estos asuntos. Desde la primera edición de *Cántico*, la de 1928, el poeta se interesó por la forma en que la vida se nos presenta y el modo en que la vivimos; esto lo impulsó a elaborar un conjunto de poemas en que hace de la luz y la oscuridad su interés poético. De la luz, como ha quedado visto, hace su apología; a la noche, en cambio, como tema, la enfrenta con cierto resquemor, con la impresión de que a ella tiene que culpar por no poder vivir plenamente las veinticuatro horas del día: “Just as dawn and renewal are important in *Cántico*, so their opposites, darkness and loss, are carefully considered. Night and its consequential obscurity constitute a potential threat to one who so openly declares his dependence on light [...]” (Matthews, p. 54).²² Guillén, sin embargo, es capaz de hacer vislumbrar en el sueño los ensueños, las imágenes de la realidad que han logrado llegar, en este punto, hasta la mente aportando una tranquilidad y una sensación de salvación. Nada ni nadie podrá convencer al protagonista de *Cántico* (siguiendo la noción de protagonista utilizada por Debicki) de que hay algo menos importante que estar siempre atento. La conciencia es favorecida por la luz y minada por la oscuridad. Guillén adopta esta visión y la lleva hasta sus últimas consecuencias. Sin este modus de operar hubiera sido imposible la escritura de *Cántico*.

²² “Tanto como el amanecer y el renacer son importantes en *Cántico*, también lo son sus opuestos, la oscuridad y la pérdida son considerados cuidadosamente. La noche y su consecuente oscuridad constituyen una amenaza potencial para quien tan abiertamente declara su dependencia de la luz [...]”.

3. “Maravillas concretas”

Lo primero que llama la atención al entrar en el mundo de *Cántico* es la cantidad de cosas que hay dentro (Gil de Biedma, p. 25).

Cuando Heidegger indaga qué debemos entender por el término “cosa” arremete contra las definiciones clásicas de dicha palabra. Son tres las definiciones que recuerda, que se sustentan en el uso que del término hace la gente, y que acaba por desechar por parciales. La primera idea acerca de “cosa” tiene que ver con un elemento en que se conjugan una serie de características; la segunda, con la posibilidad que tiene la cosa de ser registrada sensiblemente; la tercera, con el hecho de la materia que tiene una forma específica. El arte mismo, para Heidegger, tiende a presentarse como una “cosa” pero que se diferencia del resto de las “cosas” por su capacidad de revelarnos una verdad. Las reflexiones de Heidegger al respecto parecieran orientadas a convencernos de que lo que conocemos artísticamente, la obra de arte, no es tan distinta del resto de los objetos que nos rodean, pero con la especificación de que ésta tiene la capacidad de presentarnos una perspectiva espiritual que nos hable, si no de contenidos aceptados como verdades puras, si de contenidos que nos comuniquen ideas y sensaciones elaboradas y congruentes a partir de su propia artificialidad: “El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra” (Heidegger, p. 137). El artista no puede escapar a su papel de hacedor de “cosas”: pinturas, poemas, edificios, sinfonías. Si adquiere conciencia de su situación —ser quien realiza esos elementos que nos hablan de la verdad (en el sentido artístico de la palabra)— será posible que el artista adquiera una conciencia de su papel como creador. Tomando en cuenta todo lo anterior, podríamos firmar que el poeta es quien realiza esas “cosas verbales” que nosotros, como lectores, nombramos poemas. En esas creaciones, fruto del trabajo del poeta, hay también,

en muchas ocasiones, un diálogo con el mundo, con las cosas del mundo, que terminaría por hacer que su labor sea de una complejidad pocas veces notada: es una presentación de las cosas que existen, así como también de las que podrían o no existir, pero a partir de la creación de nuevas cosas o poemas.

La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás. El poeta saca de la humillación del no ser a lo que en él gime, saca de la nada a la nada misma y le da nombre y rostro. El poeta no se esfuerza para que de las cosas que hay, unas sean, y otras no lleguen a este privilegio, sino que trabaja para que todo lo que hay y lo que no hay, llegue a ser. El poeta no teme a la nada (Zambrano, p. 23).

El poeta puede, en sus poemas, abarcar todas las cosas que lleguen a tener cabida en sus versos. Si María Zambrano indica que "la cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento" es porque si bien a través del intelecto es como se conforman las composiciones poéticas, de lo que se trata es enfrentar aquellas cosas que hay en el mundo, o que jamás podrán existir, a través de los mecanismos de la mente. La conciencia es el instrumento que posibilita que una buena parte de este amplio campo de objetos puedan ser la materia de fondo de muchos poemas: las realidades del mundo, lo que podemos enfrentar sensorialmente, requiere del trato de la conciencia para *ser* en un verso; para lograr esa exposición del ente que planteaba Heidegger; o bien, al contrario, para dar testimonio de su no-aparición (como sucede en los poemas nocturnos de Jorge Guillén) y reconciliar la nada, aunque parezca un imposible, con la existencia. El poeta, como se ha visto, es quien cuando trata las realidades del mundo, lo hace poéticamente. Dicha operación ha tenido, dependiendo de qué poeta se trate, diversas connotaciones y significados. El caso de Jorge Guillén resulta muy interesante.

Hay dos poetas en la lírica en lengua española del siglo XX que se distinguen por el modo en que hicieron de lo material, un modo para encaminar sus pasos por el camino de la poesía: Pablo Neruda y Jorge Guillén. Lo curioso de este par de poetas es que si bien ambos se interesaron por desentrañar los misterios de este mundo —por conocer poéticamente el mundo— a partir de las cosas, de los objetos, la poética de uno y otro no podrían estar más alejadas.

Es verdad que Guillén no es necesariamente un poeta puro —¿existe tal cosa?—²³ pero sí intentó en muchas de las páginas de *Cántico* lo mismo que buscó Valéry en sus creaciones poéticas: una obra regida por lo mental, lejana de la emoción que rige sin control los sentimientos, contenida, auspiciada sólo por las esencias del lenguaje: “En el arte, nada ha sido logrado todavía hasta tanto no se alcance el canto, es decir, hasta que no se logre la *temperatura* a la cual se producen las transformaciones o sustituciones y las diversas partes son armonizadas, sonorizadas, preparadas, y que a la vez preparan, heredando energía unas de otras” (Valéry, 1995, p. 35). Pablo Neruda, en cambio, cuando se manifestó acerca de su credo poético, propuso una poesía impura la cual, en otros términos, sería una poesía humana. El amor de Neruda por los objetos se puede recuperar con facilidad tras la lectura de su colección de odas o de *Residencia en la tierra*. Neruda escribe en un artículo publicado en *Caballo verde para la poesía* la siguiente apreciación acerca de cómo lo material influye en la creación poética.

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y la tierra como una lección para el torturado poeta

²³ No sobra recordar aquí lo que Ortega y Gasset opinó a este respecto en *La deshumanización del arte* aun cuando lo dicho haya levantado, después, tanta polémica y crítica justificada: “Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea” (Ortega y Gasset, p. 13).

lirico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunden una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo. La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas de lo interno y lo externo (Neruda en [Verani, 1995], p. 244).

Lo interesante es que estos dos poetas en apariencia contrarios –Guillén y Neruda– en sus poemas dieron respuestas coincidentes a la misma pregunta: ¿cómo hacer que las cosas colaboren a la experiencia poética? En la obra de ambos sucede lo sugerido por Heidegger: “La esencia del arte sería, pues, ésta: el ponerse en operación la verdad del ente” (Heidegger, p. 113). A través de la contemplación y la recreación poética de las cosas, los poetas logran profundizar en su acercamiento a la realidad. La frontera que hay, que delimita a la poesía impura de la pura, no siempre resulta siempre fácilmente discernible. Toda la poesía termina siendo (como bien lo supo y lo manifestó Guillén) un quehacer humano.

Lo que se verá en las siguientes páginas de este capítulo es la forma en que el autor de *Cántico* observa y translada las “maravillas concretas” a sus poemas. Esta operación, como se demostrará en el análisis, es una necesidad para la poesía de Guillén porque qué tarea más urgente para la conciencia que la de hacer de la realidad su asunto; y esta misión, quizá por la dificultad que supone realizarla íntegramente, puede lograrse si no por medio del gran conjunto de las cosas –el mundo y el cosmos como entidades cabales–, si aislando los objetos y tratándolos en su singularidad;²⁴ esto es posible advertirlo en el siguiente poema.

[1] ¡Tablero de la mesa

²⁴ A veces, sin embargo, en *Cántico* el planeta es sentido íntegramente. Polo de Bernabé notó la dialéctica de lo particular, lo mínimo, y lo general, lo máximo, en *Cántico*: “El mundo guilleniano impone un orden mental a los objetos que surge a su vez de la intensa contemplación de éstos. Por eso hemos de aproximarnos a su obra a través de un movimiento de vaivén entre la percepción concreta del objeto y la intuición de una totalidad o cosmovisión: ‘Orbe en manos y en mente’ escribe el poeta” (Polo de Bernabé, p. 57).

Que, tan exactamente
 Raso nivel, mantiene
 Resuelto en una idea

[5] Su plano: puro, sabio,
 Mental para los ojos
 Mentales! Un aplomo,
 Mientras, requiere el tacto,

[10] Que palpa y reconoce
 Cómo el plano gravita
 Con su pesadumbre rica
 De leña, troncoso bosque

[15] De nogal. ¡El nogal
 Confiado a sus nudos
 Y vetas, a su mucho
 Tiempo de potestad

[20] Reconcentrada en este
 Vigor inmóvil, hecho
 Materia de tablero
 Siempre, siempre silvestre!

("Naturaleza viva", C, p. 44)

Desde el título de este poema se define la actitud que el "protagonista" de *Cántico* tiene con respecto a la materia y las cosas. Lo que cierta tradición pictórica ha venido haciendo es pintar "naturalezas muertas": escenas en las que aparecen, por ejemplo, frutos ya separados de la planta que los gestó y cuerpos de animales muertos. Jorge Guillén asume ese hecho y juega con él invirtiendo el adjetivo de la frase por su antónimo. El contenido del poema es todavía más desconcertante: los versos se refieren al tablero de una mesa. ¿Cuándo, en poesía, habíamos leído un poema que hiciera de un objeto como el "tablero de la mesa" su asunto? El primer motivo por el que podemos decir que este poema es sorprendente es la selección temática hecha por Guillén. Los poetas del siglo XX fueron capaces de ampliar el repertorio de sus intereses poéticos una vez que los lugares comunes de la poesía fueron superados. Así como, por ejemplo, los futuristas italianos hicieron poemas cuyo tema era el de la máquina, Guillén posa su mirada en un objeto

mucho más simple —en tanto que se trata de un pedazo de madera— pero cuyas implicaciones literarias van más allá de lo que podría, en primera instancia, esperarse.²⁵

El tablero de la composición es, inicialmente, conocido por la mirada: por esos “ojos mentales” que son capaces de transformar una realidad en una imagen del intelecto. Luego, una vez que el tablero ha sido experimentado por la mirada, el tacto entra en juego: reconoce la superficie, la calidad de la superficie, la madera trabajada de un nogal. A partir de que el tacto conoce la pieza en cuestión, hay un viaje hacia el origen del objeto: hacia el bosque y el nogal. Lo que el poema reproduce es una cadena de pensamientos: una idea lleva a otra; y, en este caso, el tablero de la mesa nos guía para recordar el árbol y el bosque. Ese “vigor inmóvil” que es el tablero lleva al poeta, primero, y al lector, después, a relacionar un objeto con su pasado, con el camino que tuvo que recorrer para llegar, finalmente, a ser lo que es: un componente más de un mueble. Guillén, en “Naturaleza viva”, reproduce una de las maneras que poseemos para construir ideas cada vez más complejas: a partir de relacionar una cosa con otra, un presente con un origen que se halla en el pasado. Guillén nos demuestra, en la composición analizada, cómo poseemos las cosas, cómo las sentimos y las pensamos. Son tantos los estímulos y los objetos que nos rodean que en pocas ocasiones somos capaces de hacer conscientes las operaciones mentales que llevamos a cabo: “Naturaleza muerta” desmenuza tal proceso.

En “Mesa y sobremesa” Guillén escoge, de nuevo, un tema quizás nunca frecuentado por toda la lírica española: un “paisaje” compuesto por los trastes, los vasos y el mantel después de que la comida ha terminado, cuando llega el momento de hacer la sobremesa. En lugar de proceder como lo haría Gutiérrez Nájera, por ejemplo, en “La duquesa Job”, utilizando la “dulce

²⁵ Observemos el siguiente verso: “Cables —¿por qué no hermosos?— del telégrafo”, (“El diálogo”, *C*, v. 121, p. 137). Hay, también, varias alusiones en el poemario a la máquina e, incluso, un poema en que se repasa el movimiento de los émbolos y se admira en el proceso mecánico cierta armonía y ternura: “Los émbolos se obstinan. Quieren, quieren / Con ansia tal que llega a ser aliento. / Hay un latido animal. Se excite / La exactitud. ¡Exactitud ya tierna!” (“Las máquinas”, *C*, vv. 6-10, p. 323). ¿En qué podríamos diferenciar estos versos de Guillén de los de, supongamos, Marinetti? Entre otras cosas, en que el poema “Las máquinas” es, siguiendo la poética imperante de todo *Cántico*, más que una alabanza, una contemplación.

charla de sobremesa” para presentar y ubicar un poema narrativo, Guillén nos empuja a lo que será una contemplación de las cosas, de los objetos que, conjuntamente, forman una imagen, un cuadro de gran plasticidad, en que la presencia humana es recordada mínimamente: “Se redondea el borde de la taza / También para la mente. / Lúcida ante el café, se da al presente, / Ya la verdad se abraza” (“Mesa y sobremesa”, *C*, vv. 33-36, p. 141). De nuevo, la realidad es vista y, al mismo tiempo, ese mirar es analizado y percibido como un acto que deriva en la posesión de lo que hay en el entorno.

En varios poemas, hemos señalado ya la importancia del sentido de la vista al momento de encarar la realidad (en esto se profundizará en las siguientes páginas); también, tal y como se señaló en “Naturaleza viva”, el tacto es otro de los posibles caminos para hacer que la realidad sea registrada.²⁶ En *Cántico*, como puede comprobarse en las siguientes dos “décimas” y en el poema que más adelante será revisado, ninguno de los sentidos es omitido por el poeta, pues si bien la vista es de los cinco el que más pesa al momento de relacionarnos con el mundo, no se puede olvidar que los otros cuatro nos permiten un contacto especial con las cosas: esto nos da la oportunidad de formarnos un concepto más completo de lo que hay a nuestro alrededor.

- [1] Ten, y a conciencia procura
Demorarte en la fragancia
De cuanto aquí se te escancia
Poco a poco: si ventura,
[5] Calidad. ¡Jamás la oscura
Languidez hostil al día
De Dios! El cielo se alía
Con quien puede ser su amigo.
Tal gracia trae consigo
[10] Tanta quintaesencia pía.

En el pan de tanta miga
—Apretadamente suave—
A más sol de julio sabe,
Dorada quietud de espiga,
La corteza. Siga, siga
Variando el atractivo
Del festín. Está cautivo
Mí gusto. Bien lo acompaña
—Esencia que fuese entraña—
El pan, el pan sustantivo.

(“Copa de vino”, *C*, p. 234).

(“Pan”, *C*, p. 236)

²⁶ En ningún poema de *Cántico* como en “La cabeza”, el tacto adquiere tal magnitud toda vez que lo que es tocado por el protagonista de estos versos tiene mucho de siniestro: “La palma presume monda / La calavera inminente” (“La cabeza”, *C*, vv. 3-4, p. 237).

El primero de los dos poemas copiados aquí, “Copa de vino”, es una invitación a registrar conscientemente el olor del vino de una copa. Si bien el aroma puede ser percatado de forma casi instantánea, lo que se recomienda es la demora: el tiempo que ya no es en sí necesario para identificar el aroma sino para gozarlo. Para que el sentido del olfato pueda trabajar a plenitud se hace necesaria una tranquilidad y una voluntad suficiente para que sea posible hacer de la experiencia algo más que un simple olor entre los muchos que existen. Este ritual es, además, una preparación para que el paladar disfrute el estímulo previamente conocido mediante una vía, quizás, más delicada y sutil: el aroma es un anuncio de lo que ha de suceder un segundo después cuando el vino haga contacto con la lengua.

La otra décima, “Pan”, recrea el momento en que el alimento que da título al poema es deglutido y tal como se vio en “Naturaleza viva” es, también, un viaje hacia los orígenes de ese objeto fabricado, un viaje mental, un retroceso hacia aquello que lo possibilitó, hacia la naturaleza, hacia el “sol de julio” y la espiga, forma bruta de lo que terminará siendo transformado en pan. Lo que aquí se registra, además del origen del alimento, es el sabor que termina por hacer “cautivo” el “gusto” del protagonista de la “décima”: aquél que come la pieza de pan es obligado a percibir su distintivo sabor. Las sensaciones raptan –nosotros dejamos que tal cosa suceda– nuestra atención. La “décima” analizada tiene un último verso que merece la atención y el estudio de quien la lee: “El pan, el pan sustantivo”. El adjetivo elegido por el poeta, en este verso, le confiere a “pan” una importancia que quizá sólo podría cobrar, como es el caso, en un poema: es un objeto que está diariamente a nuestro alcance pero que quizá por una falta de sensibilidad originada en no saber apreciar lo cotidiano no alabamos en su simpleza. No sería raro hallar en alguno de los libros de odas escritos por Neruda un poema que, tal y como lo realiza Guillén, nos involucre con este alimento del diario. Lo que hace muy interesante el poema del autor de *Cántico* es la necesidad de consagrar sus versos a una sensación específica: la que repetimos cada vez que llevamos un pedazo de pan a la boca. En el siguiente texto, podremos ver uno de los ejemplos en que Guillén intenta reproducir, poéticamente, el paso que hay del silencio al sonido.

- [1] Por los violines
Ascienden promesas.
¿Me raptan? Se entregan.
Todo va a cumplirse.
- [5] Implacable empeño
De metal y cuerda.
Un mundo se crea
Donde nunca hay muertos.
- [10] Hermoso destino
Se ajusta a su temple.
Todo está cumpliéndose,
Pleno en el sonido.
- [15] Se desliza un mundo
Triunfante y su gracia
Da forma a mi alma.
¿Llego a un absoluto?
- [20] Invade el espíritu,
Las glorias se habitan.
Inmortal la vida.
Todo está cumplido.

(“Música, sólo música”, C, p. 96)

El origen de la música está en el instrumento que la crea: los violines. Los sonidos, a partir de que son producidos, se convierten en estímulos que terminarán por conmover el oído de quien los escucha. Es muy significativo que en el tercer verso se pregunte si los sonidos del violín terminarán por raptar a quien los oiga: la respuesta, dada en la primera estrofa, indica que la música –las “promesas”: los sonidos que conforman la música en su totalidad– sólo se entrega, ¿pero esto será verdad del todo? En el último verso de la primera estrofa se hace una profecía: “Todo se cumplirá”; o, lo que es lo mismo, la música ha de alcanzar el oído de quien la escuche.

Una composición musical, lo mismo que un poema o un cuadro, son, en su totalidad, un “mundo” que para existir debe ser conocido y experimentado. Ese mundo (aquél que sirve de tema a este texto) es tan poderoso que termina por apoderarse del alma del oyente dándole una

forma por ella impuesta: los estímulos de esos sonidos ordenados terminan por moldear nuestro interior; la música, a pesar de ni siquiera ser visible, de no tener una materia que podamos tocar, es tan poderosa que moldea nuestro interior al habitarlo: “invade”, como lo indica el poeta, “el espíritu”. El último verso de la composición —“Todo está cumplido”— reproduce las palabras de Cristo en la cruz: la misión de la música, en este punto, ha terminado puesto que logró hacerse de la atención de un determinado público. Este poema, si tuviéramos que otorgarle una forma geométrica, sería un círculo en tanto que lo prometido (la profecía que se alude en la primera estrofa) se cumple. Como en gran parte de *Cántico*, el poema se cierra en sí mismo al haber establecido su meta y lograrla: hacer del sonido, de la música, a través del oído, un medio para alcanzar esa región difusa que llamamos intelecto o, en algunos casos, sensibilidad o conciencia. No es necesario ni siquiera decir que lo que en este caso se denomina “música” podría, siendo otra la situación, llamarse “poesía”.²⁷

Uno de los poemas en que con mayor claridad apreciamos la actitud de Guillén ante las cosas es “Relieves”: en dicho texto apreciamos si no los objetos, sí su contorno o, si se prefiere, su silueta, sus detalles más sobresalientes: “Rendición: relieves. / ¡Qué míos, qué puros / Todos! / Uno a uno / Resaltan, ascienden” (“Relieves”, C, vv. 1-4, p. 38). Éste es uno de esos poemas que podrían, tal y como lo escribe Casaldueiro, hacernos pensar en el nexo existente entre la poesía de Guillén y el cubismo en pintura: “Castillo en la cima, / Soto, raso, era, / Resol en la aldea, / Soledad, ermita” (“Relieves”, C, vv. 5-8, p. 38). Es imposible no notar la forma en que Guillén utiliza los sustantivos: haciendo que éstos ocupen en los versos un lugar privilegiado. Al final del poema, encontramos uno de los sentidos de por qué los “relieves” nos permiten acercarnos a las cosas del mundo: “¡Oh altura envolvente! / Rondan los vencejos / Sin cesar. ¡Oh cercos! / Posesión: relieves” (“Relieves”, C, vv. 17-20, p. 38). A final de cuentas, muchas de las cosas que vemos no las observamos en todas sus perspectivas —o, al menos, no como lo plantea el cubismo:

²⁷ Otro poema en el que Guillén, de manera más extensa, explora el tema de la música es “El concierto” (C, pp. 183-187).

simultáneamente— pero sí podemos admirarlas de manera parcial, a través de una de las muchas caras o aspectos que tienen, valorando cada uno de los puntos de vista desde los cuales algo puede ser admirado. Quizá sólo podamos poseer las cosas de modo parcial. Polo de Bernabé afirma que las cosas que aparecen en los poemas de Guillén, evidentemente, no son la cosa en sí misma sino su recreación estricta y meramente poética:

Si bien podemos establecer una ecuación entre objeto y poema, ello no significa que este último sea un puro reflejo de la realidad. Pues aunque en *Cántico* se presenta a un testigo contemplador de los objetos en su sencillez esencial, no encontramos una transparencia absoluta del objeto para la conciencia del poeta. Se trata de una contemplación general en la palabra y en la obra más que un reflejo fiel de lo real (Polo de Bernabé, p. 46).

De igual modo, lo que plasma un pintor jamás será, en el caso de un retrato, la persona misma que posó para la pintura. Sin embargo, algo queda de ese objeto imitado: quizá un relieve capaz de referir aquello que se presenta en el lienzo en cuestión.²⁸ Escribe Bachelard que “la belleza trabaja activamente lo sensible. La belleza es a la vez un relieve del mundo contemplado y una elevación en la dignidad de ver” (Bachelard, p. 278). Quizá, bajo esta óptica, sea posible comprender por qué Guillén se acerca a la realidad a través de sus “relieves”: porque en ellos, en su contemplación, o bien, en su enumeración, se manifiesta la belleza del mundo. No hay que olvidar en ningún momento que la poesía de Guillén brota del entusiasmo por todo lo que existe. Es por

²⁸ La siguiente reflexión de Lázaro Carreter arroja luz al asunto del acercamiento de los poetas a las cosas de la realidad, del enfrentamiento entre poesía y materia: “El lírico posee una extraordinaria capacidad para hacer que las cosas que existen o suceden en el mundo real, se metamorfoseen en su imaginación. Esa acción mental, que desacreditaron los formalistas como origen de la poesía, ha sido rescatada por diversas estéticas en los últimos tiempos” (Carreter, p. 70). El poeta está en la capacidad de llevar a su mente, a la par que conduce el proceso creador, las imágenes y los nombres de las cosas que le interesan. Guillén se percató de esto y en sus poemas da cuenta de ello artísticamente.

ello que hay en él la necesidad de hacer un recorrido por las manifestaciones de lo sensible, por los objetos, por los constituyentes de la naturaleza.

En el capítulo anterior de esta tesis se menciona que “Más allá” es el poema con el que *Cántico* comienza debido a que se trata de una composición que presenta la mañana y, por lo tanto, el despertar como fenómenos en los que la luz juega un papel de primer orden. Hay que sin embargo comentar algo más: es un texto en que “aparecen”, de manera gradual, las objetos que hay en la habitación donde se da ese despertar que con tanta precisión literaria Guillén recrea.

- [1] ¡Más allá! Cerca a veces,
Muy cerca, familiar,
Alude a unos enigmas.
Corteses, ahí están.
- [5] Irreductibles, pero
Largos, anchos, profundos
Enigmas – en sus masas,
Yo los toco, los uso.
- [10] Hacia mi compañía
La habitación converge.
¡Qué de objetos! Nombrados,
Se allanan a la mente.
- [15] Enigmas son y aquí
Viven para mi ayuda,
Amables a través
De cuanto me circunda
- [20] Sin cesar con la móvil
Trabazón de unos vínculos
Que a cada instante acaba
De cerrar su equilibrio.

(“Más allá”, *C*, p. 24)

Este poema es el tercero de “Más allá”: la acción *sucede* en la habitación donde el protagonista despierta. En el texto ya aparecen los objetos de la habitación como asunto principal de la

composición: esos “enigmas” a los que se hace referencia en los versos son las cosas que, poco a poco, son reconocidas e identificadas puesto que mientras que el sueño es abandonado no es posible, con toda conciencia, poder distinguir los objetos en su singularidad. Las cosas de la habitación son no sólo miradas sino también tocadas: son reconocidas como propietarias de “masas” –no es raro encontrar en los poemas de Guillén la noción de materia– que ocupan un lugar y un espacio. El modo en que el protagonista percibe los objetos de la habitación se complementa con el acto de recordar sus nombres: “[...] Nombrados / Se allanan a la mente”. Una de las más particulares nociones expuestas en estos versos es que la presencia de toda esa materia, la cual está representada por los objetos, sirve para ayudar y darle una existencia al protagonista puesto que lo relacionan con la realidad. Y de nuevo se recurre a ese lugar común de la poesía de *Cántico*: contemplar cómo las “cosas” del mundo se vinculan unas con las otras formando así la realidad en que el poeta está inmerso: un realidad en “equilibrio”. El poema continúa, en su cuarta parte, haciendo ostentación de cómo la realidad –los elementos que la conforman– vuelven a aparecer a la vista de aquél que con el día renace: la enumeración no puede pasar inadvertida.²⁹

- [1] El balcón, los cristales,
Unos libros, la mesa.
¿Nada más esto? Sí,
Maravillas concretas.
- [5] Material jubiloso
Convierte en superficie
Manifiesta a sus átomos
Tristes, siempre invisibles.

(“Más allá”, *C*, p. 25)

²⁹ Anota Pedro Salinas: “Es la de Guillén poesía de realidad en las realidades. El repertorio de las cosas concretas en el mundo hasta ahora aparecido en su obra es numerosísimo [...] Por aérea, incorpórea y altanera que parezca, esta poesía está siempre referida a una circunstancia o a un hecho real perfectamente visible” (Pedro Salinas, 1976, p. 208).

Decir que las cosas que nos rodean son “maravillas concretas” es reconocer en ellas dos elementos importantes: lo sorprendentes que son (aun si se tratan de objetos de todos los días) y, además, que tienen una materia que las convierte en realidades tangibles y dispuestas al tacto; o, en otras palabras, capaces de ser elaboradas por nuestra conciencia como ideas. En el poema, si bien se reconoce su materialidad, se recuerda que la estructura interna de las cosas que nos rodean es misteriosa e invisible: son los átomos organizados los que permiten que haya todo lo que tenemos al alcance de la mano. Jorge Guillén, en sus poemas, siempre nos enfrenta con los eslabones (se hallen éstos ocultos o a la vista) que nos explican la situación y el origen de las cosas del mundo: en muchas de las páginas de *Cántico* se impone la necesidad de no perder la noción del origen, como en este caso, de la materia, de sus componentes invisibles. La materia, siguiendo la lectura del texto, se manifiesta alegremente en el mundo, es “material jubiloso”, puesto que puede ser percibido; en cambio, los átomos, “átomos tristes”, tienen que admitir que nunca serán observados porque lo que los caracteriza es su invisibilidad. Jorge Guillén, por tanto, asume que aquello que podemos contemplar tiende a la alegría mientras que lo que está en el secreto, lo que no podemos percibir, a la tristeza: esto se debe (esto es sugerido por los versos) a que lo que nosotros vemos nos da felicidad; los átomos, en cambio, por su propia naturaleza, no pueden ni siquiera manifestarse visualmente ante nosotros: ¿cómo, entonces, podrían llenarnos de gozo? La cuarta parte de “Más allá” finaliza con una estrofa en la que el modo en que se ven las cosas es a partir de la materia prima que las componen: “Y ágil, humildemente, / La materia apercibe / Gracia de Aparición: / Esto es cal, esto es mimbre” (“Más allá”, C, vv. 17-20, p. 25). La “Aparición” (con mayúscula) que se menciona en los versos citados es el acto de encontrarse con el mundo una vez que la noche ha concluido: su gracia, su don, es permitir una vez más que conscientemente el protagonista pueda reconocer las cosas que lo rodean y sentirse parte del mundo.

[1] ¡Oh perfección! Dependo
Del total más allá,
Dependo de las cosas,

Sin mí son y ya están

[5] Proponiendo un volumen
Que ni soñó la mano,
Feliz de resolver
Una sorpresa en acto.

(“Más allá”, C, vv. 1-8, p. 27)

Octavio Paz, cuando estudia esta obra, hace una lectura en la que se concilia el interés y el amor del autor de *Cántico* por las “cosas” del mundo con el papel de la luz.

Para Guillén el día con su luz nos da una seguridad, un aplomo. La mañana deja de ser una insinuación y se vuelve realidad. Los ojos, el alma, la conciencia, ven. ¿Y qué ven? Todo. ¿Y qué es todo? Lo que vemos todos los días. Eso es lo extraordinario. Al contrario de Huidobro y del surrealismo, enamorados de lo maravilloso, para Guillén lo extraordinario es que las cosas sean lo que son y no otra cosa (Paz, 1976, p. 87).

El amor de Guillén por la luz tiene una explicación lógica y poética al interior de *Cántico*. La luz permite que las cosas del mundo puedan ser aproximadas por la conciencia. Y, a su vez, las cosas, de las cuales dependemos para estar en la realidad, nos empujan a reconocer y sentir nuestra existencia no como una mera intuición ontológica sino como la más verdadera de todas las verdades: estamos en el mundo y todo lo que nos rodea es un recordatorio de tal hecho indiscutible. La poesía de Guillén no aceptaría en ningún momento que lo planteado por Descartes pueda ser considerado una certeza: ser parte del sueño de alguien, no estar en el mundo, en un aquí y un ahora. Tal y como lo enuncia Gil de Biedma, “las cosas son definitivas: sitúan al hombre, y el hombre al situarse se entraña, toma posesión de sí mismo: gracias a que sabe qué hace y dónde está sabe quién es. La realidad nos inventa gracias a las cosas” (Gil de Biedma, p. 35). Es *Cántico* el libro de poemas que propone ubicarnos en la realidad. Las cosas funcionan como una parte privilegiada de ese sistema poético que nos sitúa: “Del maravillado asombro ante la realidad pasamos al reconocimiento y verificación de las cosas; de nuestra actividad con ellas brota inmediatamente el sentimiento, la conciencia de ser” (Gil de Biedma, p. 41). El encuentro

con la llamada "conciencia del ser" es, probablemente, el mayor logro que podamos atribuir a las páginas de *Cántico*.

4. “Soy como mi ventana”.

A pesar de haber repasado el papel decisivo de todos los sentidos en *Cántico*, me parece que poco se ha dicho aún del papel de la vista. Si bien es cierto que la obra de Guillén —en particular los poemas de este período— colinda con lo que sería el ideal de la poesía pura —hacer del poema un elemento meramente intelectual, ajeno a lo anecdótico— no sabríamos si la frecuente recurrencia de trazar el encuentro con lo mirado o, en su caso, con el objeto visto sea necesariamente una consecuencia de este modo de proceder: ¿observar algo, que no sea el propio pensamiento, es una actitud de un poeta puro? En todo caso, lo que sí es posible afirmar es que hay en la obra de Guillén una apertura, una disposición para hacer de la presencia del mundo una constante. ¿Hay, acaso, en toda la historia de la literatura en lengua española poeta que con tal voluntad y trabajo haya querido ir por las cosas de nuestro mundo para luego, en el poema, devolvérselas mediante una colección de esencias materiales que se han verbalizado?

El mundo no puede ser visto en su totalidad por nuestros ojos: no estamos capacitados para poder simultáneamente adquirir una visión, una perspectiva, de lo que sería el planeta; es por ello que a través de sus partes —de la flor, del balcón, de la luz, de un niño— Jorge Guillén procura hacer consciente la realidad en su vastedad. Aun cuando sepamos que las siguientes palabras, de Gil de Biedma, se refieren no a la última edición de *Cántico* —aquella que en esta tesis se estudia— resultan apropiadas porque identifican una de las peculiaridades que más interesan a los lectores del poemario: esa actitud con que se mira.

[...] inmediatez y reflexión son los dos polos que simultáneamente juegan para definir la actitud del protagonista de *Cántico* con respecto a la realidad exterior. *Cántico* es como un cristal de ventana que fuera al mismo tiempo una lente, o como unos prismáticos que a la vez usáramos por el revés y por el derecho, o mejor todavía como la superposición de los planos visuales de nuestros dos ojos, que gracias a sus distintas perspectivas nos dan la profundidad del mundo (Gil de Biedma, p. 29).

El comentario de Gil de Biedma es muy acertado porque logra definir uno de los rasgos que hacen de *Cántico* un libro, a pesar de sus varias ediciones, íntegro: esa particular forma de ver el mundo. El autor de *Compañeros de viaje* afirma que Guillén, a través del protagonista de *Cántico*, plantea una modo especial, peculiar, de mirar; no podríamos en este caso, como en ninguno que tenga que ver con poesía, hablar de realismo; haría falta, pues, un término para definir esa actitud característica de Guillén. Hay una sugerencia, en la cita anterior, que nos puede guiar bien a través de la lectura de los poemas en cuestión: la presencia de un cristal o de una lente capaz de deformar la materia, lo que nos rodea, siguiendo un procedimiento que podría ser paralelo al del cubismo pero no igual en todos los aspectos. Uno de los símbolos más vistosos y llamativos de *Cántico* es el de la ventana: a través de ella, de su cristal, de su claridad, el mundo, en total apertura, se da a los ojos pero, de manera simultánea, lo transforma.³⁰

- [1] El cielo sueña nubes para el mundo real
Con elemento amante de la luz y el espacio.
Se desparraman hoy dunas de un arrecife,
Arenales con ondas marinas que son nieves.
- [5] Tantos cruces de azar, por ornato caprichos,
Están ahí de bulto con una irresistible
Realidad sonriente. Yo resido en las márgenes
De una profundidad de transparencia en bloque.
El aire está ciñendo, mostrando, realizando
- [10] Las hojas en la rama, las ramas en el tronco,
Los muros, los aleros, las esquinas, los postes:
Serenidad en evidencia de la tarde,
Que exige una visión tranquila de ventana.
Se acoge el pormenor a todo su contorno:
- [15] Guijarros, esa valla, más lejos un alambre.
Cada minuto acierta con su propia aureola,
¿O es la figuración que sueña este cristal?
Soy como mi ventana. Me maravilla el aire.
¡Hermosura tan límpida ya de tan entendida,
- [20] Entre el sol y la mente! Hay palabras muy tersas,
Y yo quiero saber como el aire de Junio.
La inquietud de algún álamo forma brisa visible,

³⁰ El balcón es Otro símbolo que cumple un papel similar en *Cántico*.

En círculo de paz se me cierra la tarde,
Y un cielo bien alzado se ajusta a mi horizonte.

(“Una ventana”, C, p. 149)

Muchos de los poemas de *Cántico* están escritos teniendo en cuenta un punto de focalización: un sitio desde donde, por así decirlo, son “dichos”; uno de los lugares privilegiados por Guillén para “ubicar” la voz de su protagonista son las ventanas porque le permiten contemplar lo que hay afuera, en el exterior, en el mundo. La atención de la voz de “Una ventana” se posa, primero, en el cielo, en las nubes, en el resultado de la mezcla de la luz y el espacio, en un paisaje que todavía no se sabe si es parte de la realidad –“El cielo sueña nubes para el mundo real”– o parte de una ensoñación.

La mirada, progresivamente, se va alejando y alcanza, entonces, a mirar la playa, los arrecifes, las dunas, los arenales y las “ondas marinas” que son percibidas no tanto como lo que son en verdad sino como nieve. A partir del quinto verso se hace una de las reflexiones típicas de *Cántico*: ¿qué hizo que todos esos elementos, de por sí hermosos, hayan resultado juntos en una combinación tan armónica?: “Tantos cruces de azar, por ornato caprichos, / Están ahí de bulto con una irresistible / Realidad sonriente. [...]”. Ese azar que ordena muchas de las cosas que vemos, que constantemente aparece en *Cántico*, quizá nos haga pensar en Dios –algunos críticos han resaltado la actitud religiosa del libro– o, sencillamente, en la naturaleza o en quién sabe qué misterio del universo y la creación. Sea como sea, tenga el origen que tenga ese paisaje, lo cierto es que hay una realidad constatable que puede ser admirada: el protagonista, desde su ventana, se percató de esto; y continúa, tal y como lo venía haciendo, demorándose en observar las hojas de las ramas, la manera en que el viento mueve esas ramas y esas hojas, la calle –elemento humano– con sus postes y sus esquinas.

Todo este panorama, en sí mismo sereno, merece una contemplación –a la cual, extensamente, se dedica *Cántico*–, “[...] una visión tranquila de ventana”. Y no por tan admirado el mundo deja de parecer, como si el hombre que contempla la calle desde la ventana fuera un Sigmundo dubitativo, una cuestión no resuelta, una pregunta acerca de la realidad: “¿O es una

figuración que sueña este cristal?”. La clave de este poema es, tal vez, aquella correspondencia que hace el protagonista con la ventana: él es, a final de cuentas, como esa ventana desde la cual observa y disfruta el mundo, desde donde puede intuir la existencia del aire –no tiene ni siquiera que tocarlo– que está “entre el sol y la mente [...]”.

El poema finaliza cuando se cierra ese “círculo de paz” que es resultado de haber visto hacia afuera, de haber hallado en el equilibrio del mundo el equilibrio propio, de haber acompañado en su transcurso a la tarde hasta el final. El protagonista se compenetra de manera muy fuerte con el tiempo que habita –esa tarde que se le cierra– como con el horizonte –su horizonte–.

La ventana, el cristal de la ventana, puede hacer que el mundo, lo que está allá fuera, lejano de mí, sea visto como una representación, como una duplicación de la realidad. En algunos casos, Guillén procede de manera más críptica y deja apenas que en el poema se refleje una noción de cómo se realiza ese mirar a través de la ventana; ejemplo de esto, es el siguiente texto.

[1] Tras de las persianas
Verdes, el verdor
De aquella enramada
Toda tomasol

[5] Multiplicas en pintas,
Rubias del vaivén
De lumbre del día,
Una vaga red

[10] Varía que, al trasluz
Trémulo de estío,
Hacia el sol azul
Ondea los visos

[15] Informes de un mar
Con ansia de lago
Quieto, claridad
En un solo plano,

Donde esté presente
 –Como un firme sí
 Que responda siempre
 [20] Total– el confin.

(“Tornasol”, C, p. 80)

En este poema no contamos con un discurso tan directo –si es que ponemos ambos poemas en relación– como el revisado en “Una ventana”: en “Tornasol”, la experiencia de ver el mundo pareciera mucho más elusiva. Hay un elemento, por ejemplo, que apoya esta lectura del poema: la enramada, en sí misma, no es vista; lo que es visto en cambio es el verdor que, a su vez, se contrapone a las persianas verdes de la habitación.

De nuevo, en esta composición, nos encontramos con el típico motivo que aparece siempre en la poesía de Guillén cuando las cosas se relacionan entre sí: en este caso, se dice que todo ese caudal de relaciones que los elementos conforman es “una vaga red”. En este instante, no dudamos que la “red” sea contemplada como “vaga” dado lo difícil que resulta establecer las referencias hechas en los versos de “Tornasol”; sin embargo podemos, junto con el protagonista del poema, descubrir, como en “Una ventana”, el mar que, correspondiendo con la poética de *Cántico*, no es un océano embravecido sino un océano que se parece, con ejemplaridad, a un lago; y de nuevo, a lo lejos, se contempla un punto en el espacio que sí bien aquí no corresponde al horizonte sí a cierto confin.

Como se ha visto, es la ventana uno de los símbolos más recurrentes y con mayor sentido poético de *Cántico*; esto se debe a que su sola presencia invita al protagonista de la obra a mirar lo que hay “más allá” de su propio ámbito, a hacer consciente las presencias que lo rodean, a hacer poesía después de la visión de las cosas: “Desde este punto de vista la poesía se aparece como la relación entre dos elementos: uno, el hombre creador, el poeta, a un lado; y al otro lado, el resto del universo, sin exclusión ninguna, el conjunto de todas las realidades concebibles, puesto que todas ellas son susceptibles de ser transformadas en poesía”.³¹

³¹ (Salinas, p. 15).

5. “Jardín bien gozado”

Muchos de los poemas de *Cántico* pueden ser vistos, como consecuencia de ese *aquí* y ese *ahora* que los condiciona, como textos que ocurren en un lugar aunque no del todo precisado si sugerido por lo establecido en los versos. Una de las propuestas de la llamada poesía pura era evitar lo anecdótico; con esto se pretendía distanciar a la poesía de la narrativa; crear nichos separados para lo supuestamente poético y lo pretendidamente no poético. Si bien es cierto que en los poemas de *Cántico* no encontramos nunca un poema que nos cuente algo, que sea, entonces, narrativo, no podemos afirmar que los textos no tengan un escenario donde se desarrollan, un lugar definido por el propio texto, un sitio desde donde –pensando que la poesía así funcionara– fueran enunciados.

Sabemos que lo que leemos en un verso no tiene que corresponder con lo simultáneamente vivido como tampoco, en narrativa, las aventuras son contadas desde el lugar mismo de la acción. En los poemas de Guillén hay siempre una necesidad de establecer puntos de referencia porque la mirada –el sitio desde donde las cosas son vistas, sentidas o experimentadas– se desplaza siempre en *Cántico* tomando en cuenta la intención del autor que, además, corresponde a un requerimiento por explorar ciertos paisajes, ciertos objetos, ciertas realidades del mundo. En algún momento, se ha definido en esta tesis ese procedimiento como focalización: ubicar de manera consciente y planeada desde dónde los versos –si es que tal juego conceptual puede ser permitido– refieren aque!lo de lo cual dan cuenta.

En el capítulo anterior se estableció que las ventanas (o, en su defecto, los balcones) son sitios predilectos al interior de *Cántico* porque contribuyen a permitir mirar el mundo desde una altura y con un amplio rango visual. Algo que faltó decir, entonces, es que si bien las ventanas y los balcones tienen a su favor dichas ventajas, el protagonista de *Cántico* se queda entonces fuera del mundo, contemplándolo desde esa “torre de marfil”, desde esa altura conveniente para algunos de sus propósitos líricos. No todos los poemas del poemario son como los analizados en el capítulo anterior: en muchos de ellos el protagonista baja al mundo, va por las calles, se mezcla

con la gente. ¿Un jardín, acaso, es un punto medio? Es, todavía, un lugar de cierta soledad ¿pero estando en él uno ya se encuentra adentro del mundo? ¿De qué tipo de espacio se trata? ¿Se está en la compañía de los otros?

La definición del espacio es una de las prácticas literarias más vehementes de *Cántico* porque es una necesidad establecer, por un lado, el punto desde el cual las cosas son admiradas y, por el otro, precisar, aunque sea difusamente, un sitio que contribuya a determinar ese *aquí* y ese *ahora* tan importantes para Guillén. Uno de los espacios que resultan más prototípicos y simbólicos de todo el poemario es el jardín: hay muchos jardines en *Cántico*. Su relevancia, como se verá en estas páginas, es mucha como también lo son sus implicaciones simbólicas.

Quizá el jardín más recordado de la historia literaria sea el paraíso: el lugar del cual Adán y Eva fueron expulsados por no cumplir los designios de Dios. Es desde entonces, desde aquel ancestral texto religioso y poético, que un jardín conlleva una carga de orden simbólica. Habrá que precisar el tratamiento que de tal asunto hace Guillén: ¿si para Adán y Eva el jardín significa un paraíso, la cercanía con Dios, qué representa en los versos *Cántico* ese mismo elemento espacial? En los siguientes versos se establece, mientras tanto, una diferenciación muy precisa con respecto al texto del Antiguo testamento:³²

[1] Muros.
 Jardín bien gozado
 Por los pocos.
 ¡No hay pecado!

[5] Perfección natural.
 Jardín: el bien sin el mal.

(“Aquel jardín”, *C*, p. 200)

³² También en los versos de “Sol en la boda” se juega con la idea del jardín del paraíso pero, en dicho caso, la presencia del hombre y la mujer se incluye: “Gozo de gozos: el alma en la piel, / Ante los dos el jardín inmortal, / El paraíso de que es ella con él, / Óptimo el árbol sin sombra de mal” (*C*, vv. 65-68, p. 175). En “Paraíso regado” (*C*, p. 230) se alude a Adán.

Uno de los poemas más significativos, que más podrían ayudar al análisis de la idea de jardín en *Cántico*, quizá sea “Tiempo al tiempo o el jardín”. En sus primeros tres versos se implica que el jardín, como todas las cosas del mundo, puede ser visto y disfrutado por medio de la vista; y, al mismo tiempo, poseído: “Todo el jardín se ofrece a la mirada. / Desde el palacio oteo y lo domino, / Señor causal que reina: tanto admira” (“Tiempo al tiempo o el jardín”, C, vv. 1-3, p. 402). Más adelante, se hace una relación entre lo espiritual –en Guillén el alma es más que un simple recurso retórico– y lo material: “Entre uno de los bojés, tentación del tacto, / Dos fuentes mitológicas dirigen / El jardín y mi alma, que se entienden” (“Tiempo al tiempo o el jardín”, C, vv. 7-9, p. 402). Es decir: el alma del protagonista se compenetra con el jardín. Esto se debe, como se verá más adelante, a que el conjunto de los árboles, las flores y las fuentes sirve para cristalizar el instante, para sentirlo que manera más honda y, al mismo tiempo, en todo su esplendor. Un segundo puede, en un jardín, durar lo mismo que la eternidad: el tiempo es relativo:

Pasan murmullos de las hojas. Pasan
Como las luces de las estaciones
Por el instante –donde permanezco.

[20] Es él quien me levanta y me respeta
Sobre su cima, sobre los tangibles
Siglos aquí salvados, tan presentes.

(“Tiempo al tiempo o el jardín”, C, pp. 402-403)

La noción de que en la brevedad del momento, el cual ocurre siempre en un presente, puede ser, en realidad, testimonio de lo eterno, justifica ese amor tan evidente de Guillén en *Cántico* por un *ahora* que se extiende sin alcanzar nunca su verdadero y definitivo final: “La sucesión perpetua del instante” (“Tiempo al tiempo o el jardín”, C, v. 27, p. 403).

[1] Tiempo en profundidad: está en jardines.
Mira cómo se posa. Ya se ahonda.
Ya es tuyo su interior. ¡Qué transparencia
De muchas tardes, para siempre juntas!

[5] Si, tu niñez, ya fábula de fuentes.

(“Los jardines”, C, p. 319)

En estos versos se reincorpora esa relación que hay entre eternidad e infancia y, a la vez, se eleva a esta última a un plano mitológico: es, por ello “una fábula de fuentes” un discurso que fluye, como las aguas, y que se prolonga a pesar de durar un solo instante, que habla del presente pero también del pasado. Un jardín es siempre una metáfora del tiempo de *Cántico*.

- [1] Las tapias regalaban al camino
 Pendientes madre selvas y un aroma
 Del recóndito mundo que se asoma
 – Rebosando, soñando, peregrino–
- [5] A un aire abierto al sol de ese destino
 Que ninguna alameda sabia aploma.
 El jardín me ofrecía su redoma
 Para encantarse el ánimo con tino.
- [10] Se ceñía el murmullo de los robles
 Al gorjeo sumido en su espesura,
 Un tulipán se alzaba carmesí.
- Las palabras posibles eran nobles.
 Tan aparte quedó mi vida impura,
 Tan dichoso fui ya que me dormí.

(“El bienaventurado”, C, p. 274)

En el primer cuarteto del soneto se precisa el escenario del poema: un camino donde hay una serie de plantas que anuncian el sitio en que desemboca esa senda; dicho sitio es comparado, poéticamente, con un mundo, un mundo que, debido al “destino”, se ha de conocer. Un jardín es visto aquí como una unidad autosuficiente, como un mundo en sí mismo, un lugar prometido por el aroma de las plantas y por su sola presencia vegetal. Una vez huésped de ese mundo, de ese jardín, el protagonista siente cómo el escenario le permite que su ánimo –o, lo que es lo mismo, su alma– pueda llegar a “encantarse”: es evidente que el jardín logra transformar el espíritu de quien

lo visita. La lectura del último terceto logra aclarar, de una buena vez, el efecto total que tiene ese jardín dado que, por ejemplo, hace que las “palabras posibles” —cualquier palabra que en esa situación especial se pronuncie— no sean sino “nobles”. La “vida impura” —dentro de los confines del jardín habrá sólo “vida pura”— no es admitida en dicho *locus amoenus* porque interrumpe ese proceso ideal de reflexión y poesía que, para llevarse a cabo, requiere de la conciencia. El último verso parecería desentonar con lo que en *Cántico* se ha establecido con respecto a dormir; sin embargo, en este texto se aclara que este dormir es consecuencia de una dicha alcanzada previamente; esa dicha, como se sabe después de haber leído el soneto, se obtiene por haber entrado a una zona donde el protagonista tiene la certeza de hallarse seguro y en equilibrio.³³ Es, pues, un “bienaventurado”, un hombre que ha corrido con tal fortuna que ha sabido encontrar un paraje, después de haber recorrido un camino necesario, para descansar plenamente. En este caso, al final, se renuncia a la vigilia sin temor porque ya se ha conseguido —no hay que olvidar esa visión paradisiaca que de los jardines se tiene— un espacio ideal para realizarlo.³⁴

En los versos de “Jardín en medio” —el título es muy significativo— se manifiesta muy bien el por qué un espacio con árboles, insectos, envuelto en la tranquilidad, puede traer, al habitarlo, tal cúmulo de sensaciones que terminan por devolver el equilibrio al espíritu del protagonista. En las siguientes estrofas se puede notar que un jardín es, finalmente, un espacio en el que uno se puede aislar para dejar el desorden que hay en el mundo —el mundo de *Cántico* si bien formalmente “está bien hecho” no escapa del desbarajuste humano— y recuperar ese sentimiento

³³ Lo mismo pasa cuando el protagonista se halla en compañía de su amada. Un ejemplo de ello es el breve pero apasionado texto de “Los brazos”: “¡Cómo sueñan los brazos! Son ellos los capaces / De ajustar a su orbe fabuloso y pequeño / —Amor: henos aquí para que nos enlances— / Esa verdad tan plena que se convierte en sueño” (“Los brazos”, C, p. 254).

³⁴ Probablemente desde la poesía de Gonzalo de Berceo, los jardines han formado parte de la lírica española como el mejor sitio para descansar. No es raro, entonces, que Guillén haga del jardín, de ese *locus amoenus*, un espacio en donde pueda dormir el protagonista. En “Descanso en jardín” el autor de *Cántico* extiende el tópico poético y lo lleva hasta sus últimas consecuencias: “Los astros avanzan entre / Nubarrones / Hacia el último jardín. / Losas, flores. // ¿Qué del incidente humano? / Calma en bloque. / Los muertos están más muertos / Cada noche” (“Descanso en jardín”, C, vv. 1-8, p. 69).

tan importante que consiste en sentirse en medio de todo cuanto hay, en sentirse tanto *centrado* como libre.

[65] Tanta comunicación
Sin descanso entre los juegos
Más remotos me regala
Mucho más de cuanto espero.

[70] Ancho espacio libre, césped,
Olmo a solas en el centro
Con ahínco poseído
Mi silencio.

Mas... ¿Otra vez? He ahí,
Recompuesto,
[75] El disorde mundo en torno,
Tan ajeno.

(“Jardín en medio”, C, p. 59)

Los jardines de *Cántico* son un símbolo muy importante de la obra: le permiten al protagonista encontrarse a sí mismo en un espacio donde las normas no son impuestas por los hombres, por el desorden, sino por el equilibrio. El protagonista de *Cántico* recupera su centro, su lugar, toda vez que visita esos jardines que son —si consideramos el asunto metafóricamente— una proyección de un estado interior.³⁵ El siguiente comentario de Poulet sintetiza muy bien lo expuesto en este capítulo.

[...] Guillén [...] recupera no sólo el sentido de la fecundidad circundante, de la generosidad cósmica, sino además, gracias a un movimiento corolario, la sensación de la receptividad, la feliz humildad del ser que se va colmando por una naturaleza luminosamente dadivosa. Ahora, la sencilla presentación de un centro objetivo es reemplazada por la revelación de una concepción mediadora. Ya no una flor, un árbol, una ciudad, sino yo. Yo en el centro del mundo, yo recibéndolo todo del mundo [...] Nada más importante en Guillén que esta aparición tardía de la conciencia del yo (Poulet en [Ciplijauskaité, 1975], p. 244).

³⁵ La lectura del soneto “Para ser” (C, p. 275) toca el tema del gozo “de estar en medio”.

El ejercicio de la poesía en *Cántico* es, quizá, un modo para que el *yo* –no por nada podríamos afirmar que Guillén es un poeta netamente occidental– ocupe una posición en un centro determinado por todo lo demás que hay alrededor.³⁶ O bien, que ese *yo* se sienta como algo más tangible, algo menos etéreo. El espacio elegido para realizar esta operación –que bien puede ser un jardín– contribuye a poder alcanzar el objetivo propuesto. Podríamos hacer un listado que contuviera todos los sitios que Guillén escoge para que el *yo* asuma su papel protagónico –el jardín, el balcón, la habitación, la playa, etc.–, papel que es asumido conscientemente: el *yo* se asume a sí mismo como algo que existe, que ha logrado salir al mundo. Guillén nunca pudo haber sido un poeta oriental a pesar del interés expresado en *Cántico* por la contemplación puesto que las páginas de su poemario más conocido, como lo sugiere Poulet, son una prueba fehaciente del *yo*: los jardines le sirven de escenario.

³⁶ ¿Qué caracteriza a un poeta occidental? Una de las claves para la resolución de este asunto está en las palabras de Whorf: “[...] uno de los próximos pasos, realmente importantes, del conocimiento occidental debe ser la reconsideración (mediante el examen de los fondos de experiencia lingüísticos) de su pensamiento, y, como consecuencia, de todo el pensamiento” (Whorf, p. 278). La poesía moderna ha sido uno de los caminos para indagar la naturaleza de la mente y las ideas.

6. "Toda la muchacha"

El amor en *Cántico* es una forma más que añadir a las cosas de ese prodigioso mundo, por cuya posesión inmediata se desvive el poeta (Blecua, 229).

Mucho podemos saber de la poética de Guillén con respecto al amor si leemos atentamente el siguiente comentario que hiciera con respecto a Gustavo Adolfo Bécquer: "Sin perderse en oscuros descarríos, y cuando se refugia en la memoria, busca la inteligencia. ¿Para resolver todo el movimiento irracional en un desenlace racional? 'Inteligencia' debe de significar para Bécquer 'conciencia poética'; ella se esforzará por reducir a formas expresivas – o sea, inteligibles– aquel tesoro de sensaciones" (Guillén, 1999, p. 367). En esta cita pareciera proyectar Guillén algo de su propio credo literario: si un poeta es regido de manera notable por su "conciencia poética", ese autor tendría que ser Guillén. Todos los escritores –debería decir, quizá, todos los poetas– terminarán por hacer del amor una poética que puede tomar diferentes caminos y consecuencias. En Bécquer, tomando en consideración lo expresado en la cita, Guillén ve a un lírico si bien aferrado a sus emociones, capaz de ordenar con "inteligencia" ese cúmulo de sentimientos. La imagen que así se construye de Bécquer aminoraría la percepción romántica que se tiene popularmente de las *Rimas* y le conferiría a su autor una personalidad menos idealizada. El mensaje verdadero es éste: la poesía requiere, para su gestación, no del arrebatado sino del sentido poético sino de la "conciencia poética" para no hacer de los versos simple muestrario de esas emociones que no sabríamos orientar de otro modo.³⁷

Guillén se percata de que "el poeta místico no puede expresar lo que sabe, sufre y goza, y en las palabras no encontrará sino soluciones insuficientes" (Guillén, 1999, p. 361). De igual modo, el enamorado tampoco encontrará las palabras exactas para expresar lo que internamente

³⁷ ¿Cuál sería la opinión de Guillén con respecto a estos versos de Bécquer?: "Moviéndose a compás como una estúpida / máquina el corazón; / la torpe inteligencia del cerebro / dormida en un ricón" (Bécquer, vv. 5-8, p. 147).

le sucede: en el reconocimiento de tal hecho —el no hallar las palabras exactas— se encuentra, aun con la paradoja, la posibilidad real de escribir poemas de amor. El caso de Guillén, en cuanto a esto, resulta extremo por la forma en que orienta las composiciones que tienen por tema a la mujer.

El procedimiento favorito de la literatura del siglo *XX* consistió no en renunciar del todo a los intereses del pasado sino en modificar la manera en que el artista se acercaba a los temas tantas veces tocados e interpretados por sus predecesores. Había que hallar nuevas fórmulas para resolver viejos problemas estéticos. Los poetas que escribían en español, cuando se trataba de realizar poemas acerca de la mujer, el deseo y el amor tenían el reto de no repetir los mismos esquemas de las *Rimas*; tenían que buscar un lenguaje nuevo que pudiera ajustarse a su búsqueda sin demérito de la tradición. Si bien el sentimiento amoroso es uno —aun cuando en él se quieren registrar variantes históricas y culturales—, el modo de encararlo, de tratarlo, no podía seguir emparentado con la poesía del *XIX* ni con la lírica modernista.

Guillén adecua su operación poética —la cual consiste en dar testimonio de la realidad haciéndola consciente— y se dedica a construir un espacio privilegiado para el amor en *Cántico*. Como se puede ver en el análisis de ese *corpus* —los poemas amorosos de Guillén—, el amor, incluso cuando es visto como un motivo más para la intelectualización, no es menos profundo y sentido: es como si el deseo, la carga de sentimientos afectivos y eróticos, fuera trasladado a un nivel más allá del sentimiento impuro; adecuado a las exigencias poéticas de las páginas de *Cántico*. Guillén hace que su “conciencia poética” organice los materiales que en manos de cualquier otro autor quedarían en apariencia dispersos. Uno de los estudiosos de la obra de Guillén ha resumido con las siguientes palabras los elementos característicos de la poesía amorosa del autor de *Cántico*:

La crítica ya ha subrayado varios aspectos de la poesía amorosa de *Cántico*. Se ha explicado cómo la relación entre los amantes refleja una visión armoniosa del mundo y un deseo de posesión de la realidad. Se ha indicado que el amor se contrapone, en *Cántico*, a las limitaciones y a la temporalidad de la vida. Se ha probado también que, aunque los poemas

amorosos del libro se apartan de lo anecdótico, contienen un gran sentido concreto y sensorial y basan su significado más amplio en experiencias inmediatas. Todo esto nos hace ver que el tema del amor tiene gran importancia en la obra guilleniana, y sirve para dar forma a la visión del mundo del poeta (Debicki, 1973, p. 98).

Estas afirmaciones serían un compendio de lo cifrado por la crítica literaria. Quizá lo único que faltaría añadir es que el amor es una forma más del conocimiento que la poesía de Guillén registra, del modo en que la conciencia alcanza, mediante sus operaciones, constatar que hay un ser amado que puede ser, en tanto real, abrazado y querido (tal vez quede esto implicado al afirmar que la mujer, el amor, “sirve para dar forma a la visión del mundo del poeta”). En las siguientes páginas se intenta un análisis que tome en cuenta el hecho de que la realidad amada en *Cántico* lo es porque forma parte del gran conjunto de identidades que la conciencia elabora.

- [1] Tallos. Soledades
Ligeras. ¿Balcones
En volandas? Montes,
Bosques, aves, aires.
- [5] Tanto, tanto espacio
Cifre de presencia
Móvil de planeta
Los tercios abrazos.
- [10] ¡Gozos, masas, gozos,
Masas, plenitud,
Atónita luz
Y rojos absortos!
- [15] ¿Y el día? Lo plano
Del cristal. La estancia
Se ahonda, callada.
Balcones en blanco.
- [20] Sólo, Amor, tú mismo.
Tumba. Nada, nadie.
Tumba. Nada, nadie,
Pero... —¿Tú conmigo?

(“Los amantes”, C, p. 41)

El procedimiento desarrollado por Guillén en este poema consiste en sugerir ese espacio necesario para que el amor —entendido como contacto verdadero, contacto físico— pueda llevarse a cabo: a eso se debe la enumeración de los objetos y las cosas que están en torno a la pareja, a “los amantes”.³⁸ Tanto los objetos, como el espacio (en esta ocasión, probablemente, un balcón), permiten que ese encuentro sea tanto espiritual como de la materia: nótese el constante hincapié hecho en estos versos en relación a las “masas”, a lo que tiene un cuerpo, una forma, una presencia que puede ser no sólo ensoñada sino, también, tocada; “masas” que finalmente son los “gozos” tangibles mediante los cuales nos sentimos unidos al cuerpo de la persona amada: “los tercios brazos”. No podía faltar en la experiencia amorosa, siguiendo la línea que se ha trazado a lo largo de las muchas páginas de *Cántico*, la luz como testigo de esa unión de “los amantes”. Los últimos cuatro versos del poema resultan muy inquietantes porque parecieran romper con el tono de las estrofas anteriores. En dichos versos el poema, bruscamente, hace que su interés se concentre en uno de los asuntos más importantes del amor: a diferencia de lo que ocurre en el famoso soneto de Quevedo, “Amor constante más allá de la muerte”, en donde no se duda de la trascendencia amorosa del “polvo enamorado”, aquí se interroga a la amada si la unión seguirá existiendo una vez que el deceso de los cuerpos —esa parte material tan segura y que tiene tanto peso y que da tanta tranquilidad— haya acontecido: una vez en la tumba ¿cómo manifestar con el cuerpo —con los brazos que ya no son brazos sino huesos— el cariño?

Es “Salvación de la Primavera” uno de los poemas amorosos de *Cántico* que más se han comentado por establecer muchos de los elementos recurrentes en todas las composiciones que hacen de la mujer su tema. Lo primero que hay que decir es que Guillén quizá por no traicionar el

³⁸ Hay un propósito poético y profundo en esta manera característica de proceder de Jorge Guillén muy bien advertido por Gil de Biedma: “La vehemencia enumerativa de Guillén no es en ningún modo caótica [...], sino que define el ámbito de una situación de hecho dentro del cual la realidad exterior aparece siempre por relación al sujeto de la mirada” (Gil de Biedma, p. 160).

impetu que lo guía, hace de la mujer si no un objeto (cosa que sería reprobable a la luz de una lógica ética y no literaria), si una manifestación más de la realidad que hace que el mundo hable (ése sería el sentido etimológico de “fábula” que hay que considerar para la lectura de los siguientes versos).

- [1] Ajustada a tu sola
Desnudez de tu cuerpo,
Entre el aire y la luz
Eres puro elemento.
- [5] ¡Eres! Y tan desnuda,
Tan continua, tan simple
Que el mundo vuelve a ser
Fábula irresistible.

(“Salvación de la primavera”, C, p. 97)

La mujer se convierte, entonces, en “puro elemento”; o, lo que sería lo mismo, en realidad, en esencia. La amada se relaciona con la luz puesto que, al igual que ésta, logra que haya la posibilidad de existir, de saberse vivo, de abandonar la nada: “¡Amor! Ni tú ni yo, / Nosotros, y por él / Todas las maravillas / En que el ser llega a ser” (“Más allá”, C, vv. 25-28).³⁹ La tendencia en *Cántico* es resaltar la presencia de la amada y no hacer del amor una estética de la melancolía o del olvido:⁴⁰ esto hace que siempre exista una persona que pueda ser transportada al pensamiento como resultado no del recuerdo o de la memoria, sino como consecuencia de ese contacto vivo y

³⁹ El breve pero intenso “Nosotros” es un buen ejemplo de lo que significa estar unido a alguien más: “¿Tú, tú sola en peligro? / No entiendo. No dispongo / De espacios tan vacíos / Para absorber lo absurdo. / ¿Dividir el destino?” (“Nosotros”, C, p. 302). El último verso hace ver que cuando dos personas están juntas éstas comparten una misma vida; lo contrario, no contar con esa presencia del ser amado, supondría “dividir el destino”, oponerse a lo que *debería* ser.

⁴⁰ No cabe duda que la excepción confirma la regla (o que pensarlo así nos da, al menos, cierta tranquilidad): “Los recuerdos” es una composición en que, contrariamente a la manera usual en que opera Guillén en *Cántico*, se expone brevemente un sentir nostálgico: “¿Qué fue de aquellos días que cruzaron veloces, / Ay, por el corazón? Infatigable a ciegas, / Es él por fin quien gana. ¡Cuántos últimos goces! / ¡Oh tiempo: con tu fuga mi corazón anegas!” (“Los recuerdos”, C, p. 260).

real: "Pesa, pesa en mis brazos, / Alma, fiel a un volumen. / Dobla con abandono, / Alma tu pesadumbre" ("Jardín en medio", *C*, vv. 57-60). Blecua opina con respecto a esta actitud de amar lo que está —no lo perdido, no lo deseado— lo siguiente: "Guillén ama la realidad, no los fantasmas de la imaginación, ni los recuerdos heridores. Quiere *ser* entre las cosas, viendo sus masas, su belleza o su imperfección" (Blecua, p. 187). La mujer que está a la vista, preparada para el tacto, es la que constantemente invade el mundo de *Cántico* porque sólo ella —gracias a su presencia física— puede ser disfrutada por la conciencia como parte del tiempo presente, el único tiempo que para Guillén vale la pena dado que el pasado y el futuro son nociones filosóficas, carentes, a final de cuentas, de cualquier sustento más allá de su propia vaguedad: "Henos aquí. Tan próximos, / ¡Qué oscura es nuestra voz! / La carne expresa más. Somos nuestra expresión" ("Salvación de la primavera", *C*, vv. 65-68, p.100). El amor es capaz de recrear un orden —así se establece una correspondencia entre el amor y el mundo puro y armónico— que hace que una vasta tranquilidad se apodere de los amantes y los haga, una vez reconciliados con el ser, soñar. En el poema, como se nota en la última estrofa, se duda de si una vez separados —cada uno de los amantes parte hacia su sueño— podrán todavía gozar serenamente.

[130] ¿Lo infinito? No. Cesa
La angustia insostenible.
Perfecto es el amor:
Se extasia en sus límites.

[135] ¡Límites! Y la paz
Va apartando los cuerpos.
Dos yacen, dos. Y ceden,
Se inclinan a dos sueños.

[140] ¿Irá cruzando el alma
Por limbos sin estorbos?
Lejos no está. La sombra
Se serena en el rostro.

("Salvación de la primavera", *C*, p. 103)

Hay composiciones largas como “Sol en la boda” y “Anillo” en que el protagonista de *Cántico* observa cómo los novios, en el primero de los casos, y los amantes, en el segundo, provocan, por estar juntos, por hallarse unidos, dentro de la realidad, un momento de gozo. Es posible reconocer en los demás, cuando la experiencia no se concentra en uno mismo, el sentimiento amoroso; y es ese mirar válido porque a través de él se contempla, de nuevo, el mundo. El amor, tal y como sucede en “Sol en la boda”, es siempre un acontecimiento regido por la luz: es por ello que el astro es colocado como acompañante de los novios a través de todos los versos del poema. Es ese amor, el que se han de jurar, un pase para poder existir: “Tanta existencia es fe: serán. Felices / Serán de ser: se aman. ¡Oh delicia / Desde la voluntad a las raíces / Últimas! El sol las acaricia” (“Sol en la boda”, *C*, vv. 101-104, p. 156). Las manifestaciones del amor ajeno —una pareja que se besa— siempre serán un espectáculo: algo digno de ser visto. En tanto que “Sol en la boda” es una composición que celebra un amor que se hace público —una boda será siempre una constatación para los demás del amor que se tiene una pareja—, es “Anillo” su contraparte: es también un poema extenso (si se considera el número de versos que ambos poseen), escrito haciendo uso de endecasílabos rimados, pero que se propone *mirar* a los amantes en un momento que se caracteriza por la intimidad que sólo puede darse en una habitación. La poesía de Guillén jamás es obscena; y “Anillo” no es la excepción. Los versos de “Anillo”, sin embargo, construyen imágenes que no están a la vista de los demás: “Desde la sombra inmóvil la almohada / Brinda a los dos felices el verano / De una blancura afortunada / Que se convierte en sumo acorde humano” (“Anillo”, *C*, vv. 13-16, p. 172).

Para Guillén importa más que lo erótico, lo poético.⁴¹ Es “Anillo” un discurso conformado más que por lo que sucede en el lecho, por lo que rodea (al menos en la primera sección) a los amantes: la playa allá afuera, el tiempo presente y gozado, el calor solar, el viento. En la tercera parte se sugiere, con mucha sutileza, el contacto amoroso: “Y se encarnizan los dos

⁴¹ Es raro encontrar entre los versos de *Cántico* momentos tan apasionado —en el sentido erótico del término— como éstos: “Te besaré, total, Amor, te besaré” (“Los labios”, *C*, v. 1, p. 311).

violentos / En la ternura que los encadena. / (El regocijo de los elementos / Torna y retorna a la última arena)” (“Anillo”, C, vv. 89-92, p. 176). La unión de los amantes no tiene que incluir los cuerpos; compartir un mismo tiempo –un presente en común– es lo que fundamentalmente necesitan.

- [1] En tus ojos entonces a la luz adoré.
Y aunque el tiempo, tan íntimo, nos ceñía parándose
Tiernamente, sin fuerzas para querer pasar,
Sentí de pronto en vértigo los minutos, los días
- [5] Como una sola masa de precipitación
Que sin cesar corriese, descendiese, cayese
Arrastrando un terrible porvenir fugacísimo,
Quizá de muchos años, de mucho amor. ¿Y qué?
¡Si el presente nos colma de tal dominación,
- [10] De un ímpetu absoluto sin encaje en el tiempo!

(“Más amor que tiempo”, C, p. 318)

Este poema puede verse como un remedio contra el paso del tiempo. Si bien no hay nada que podamos hacer para evitar el transcurso de los segundos, los minutos, las horas, los días, los meses, los años, sí podemos tener en el amor, en el sentimiento que nos hace estar cerca de alguien más, un antídoto que si bien no habrá de frenar el paso del tiempo, sí puede hacernos sentir ubicados en el *ahora*. El protagonista de *Cántico* tiene que hacer un esfuerzo para poder valorar en su justa dimensión el presente que es, sin lugar a dudas, el instante en que estamos más vivos, en que nos encontramos más propensos para disfrutarlo todo: la actitud de Guillén nos recuerda a Horacio porque su propuesta consiste en que a través del amor hagamos del tiempo no nuestro enemigo sino un aliado que aprovechar.

La aceptación de estos versos es posible porque hay un sentimiento que es más fuerte que el tiempo. Según la concepción generalizada, no podemos hacer nada contra ese correr de los días que termina haciéndonos sus víctimas: el amor es, como se descubre tras leer el poema anterior, el único mecanismo para no ser tiranizados. Podemos hallar la iluminación en la mirada del ser más querido y sabemos seguros de que hay un recurso infalible para alcanzar nuestra salvación

terrena. Un motivo que se trasluce después de la lectura del texto anterior es que tanto el tiempo como el amor son dos elementos que, a pesar de no poder ser concebidos desde un punto de vista físico, son realidades.

- [1] Perdido entre tanta gente
 Con el semblante sin hombre,
 Soy nada menos el Hombre:
 Mi abstracción indiferente.
- [5] ¿Qué hacer? ¿Gritar? Dulcemente
 La ondulación de fatiga
 Que en sus silencios abriga
 Lo anónimo sin capricho,
 Lo no hablado, de tan dicho,
- [10] Se opone: –Soy buena amiga.

(“Perdido entre tanta gente”, *C*, p. 240)

En esta “décima”, de nuevo, comprobamos el valor tan grande que dentro de *Cántico* se le confiere al amor. El título de la composición, si tal variante fuera posible, debería de cambiar una vez finalizada la lectura del texto: el protagonista se declara “perdido entre tanta gente” pero al final, en el último verso, la aparición inesperada sucede –es entonces cuando la poesía, en su estado máximo, comienza–. El hombre antes no es sino algo vago, sin cuerpo, sin materia, una mera “abstracción indiferente”. El Hombre –respetando la mayúscula con que esta palabra se anota en el verso– no es sino una idea, una entidad indigna de un peso específico, hasta que el amor lo obliga a no *pensarse* como un concepto sino a saberse una realidad. No es extraño encontrar en *Cántico* la renuncia al sentimiento de soledad como tampoco lo es identificar, entre la gran masa de personas, a los que son elegidos –por voluntad del sentimiento– como parte misma de la vida de uno: “Amigos. Nadie más. El resto es selva” (“Los amigos”, *C*, v. 1, p. 320).

La relación con el otro, con la mujer, marca un punto muy importante en la poesía de *Cántico* porque permite, al igual que la luz, la posibilidad de *ser* en este mundo y de tener una noción sentida de dicha existencia. Gil de Biedma se percata de que “[...] el amor es concebido como la más alta y plena forma de relación personal posible en nuestro mundo” (Gil de Biedma, p.

57). La poesía de Guillén, con respecto al amor, marca una tendencia novedosa en el panorama sentimental de la poesía española: "Fácil es advertir en dónde reside la peculiaridad de la visión guilleniana: en aceptar por de pronto lo que precisamente parecía constituir la maldición del amor, restaurando a éste en toda su dignidad de relación entre dos seres inconfundibles" (Gil de Biemda, p. 57).

7. “Todo hacia el poema”

Quizá la poesía se supo a sí misma poesía con el romanticismo. De lo que no cabe duda es que desde que los versos se miraron al espejo, desde que en los poemas se suscitó una conciencia por el fenómeno poético mismo, las cosas cambiaron definitivamente en el ámbito literario. Las siguientes páginas están dedicadas a investigar cómo sucede esto en *Cántico*: a esclarecer la relación de cierta poesía —elaborada a partir de las palabras— con las nociones expuestas acerca del lenguaje.

Respirar es uno de los motivos más frecuentes en las páginas de *Cántico*. Esto se debe, fundamentalmente, a dos razones que se complementan. Respirar es un acto de nuestro organismo que nos mantiene vivos; que nos permite continuar con vida, plenos, en este mundo: las muchas páginas de *Aire nuestro* (este título no puede ser más contundente) están encomendadas no sin que esto sea una casualidad a ese acto fisiológico que consiste en aprovisionarnos de aire: “Respiro, / Y el aire en mis pulmones / Ya es saber, ya es amor, ya es alegría” (“Mientras el aire es nuestro”, *C*, vv. 1-3, p. 7). El otro motivo por el cual respirar tiene un papel de suma importancia en sus poemas es de orden poético: cada verso puede ser visto, de acuerdo con lo explicado por los lingüistas y los estudiosos de la poesía, como un respiro. Y esto es, en efecto, totalmente cierto dado que los metros están acondicionados, dependiendo del idioma, a la cantidad de sonidos que puedan ser sin esfuerzo emitidos en el transcurso de una sola respiración. Poesía y vida son, entonces, los dos elementos que quedarían relacionados bajo el amparo del simbolismo que Guillén le otorga al acto de respirar.

Cántico es un poemario que se sabe a sí mismo —lo dicho aquí es más que un mero juego conceptual— una obra de arte. Digamos que hay composiciones cuya esencia literaria, o artística, no se toma en cuenta de manera consciente: un poema no tiene que recordarnos ni dar fe de que es poesía para que así lo reconozcamos. El caso de Guillén (sí es que podemos hacer una generalización al respecto) es distinto porque el protagonista de *Cántico* se toma el tiempo para

pensar el sentido y la razón por la que es posible hacer poemas. El poeta moderno ha sucumbido a la tentación de hacer de sí su propio tema.

Hay que reconocer, sin embargo, que es una de las capacidades del lenguaje habar de sí mismo y, por ende, de la poesía hablar de la poesía misma: “Lejos de confinarse a la esfera de la ciencia, las operaciones metalingüísticas muestran ser parte integrante de nuestras actividades verbales” (Jakobson, p. 86). La función metalingüística cubre todos los casos en que el lenguaje reflexiona, usándose a sí mismo, acerca de su propia capacidad. Extendiendo dicho concepto, en el caso de los poemas podríamos, haciendo una analogía, considerar el término metapoesía como indicado para referirnos a esas composiciones poéticas en que se da una reflexión —o si no es una reflexión, al menos un reconocimiento— del poema dentro del poema. Jakobson se da cuenta de que dichos procesos del lenguaje son reveladores porque son el instante en que el lenguaje (o la poesía) se descubre realizándose.

La preocupación por definir el estado de conciencia o inconsciencia que se da en el flujo de las palabras ha sido una preocupación teórica importante: “En el último tercio del siglo pasado y la primera mitad del presente, el tópico de lo consciente y lo inconsciente como dos factores coparticipantes en la lengua se convirtió en objeto de una amplia discusión en las obras de los principales teóricos de la lingüística [...]” (Jakobson, p. 120). Nunca lograremos establecer cuál es la importancia de lo consciente y de lo inconsciente —si es que quisiéramos hacer una cuantificación exacta— pero podemos reconocer la importancia de dicho fenómeno, de dicha dialéctica: “El papel activo de la función metalingüística sigue siendo vigoroso, sin duda alguna, a lo largo de toda nuestra vida, y mantiene el flujo constante entre lo consciente y lo inconsciente en toda nuestra actividad verbal” (Jakobson, p. 124). De igual modo, la metapoesía hace que haya un diálogo entre los elementos que vienen directamente de la conciencia y de esos otros (a menudo atribuidos a la inspiración) que no tienen nada que ver con el control total y la selección razonada a plenitud que el poeta hace de sus palabras: hay un equilibrio necesario entre estos dos ámbitos.

La poesía ha sabido —ejemplo de esto es *Cántico*— valorar estos hechos del lenguaje. Es por ello que podemos encontrar poemas que son aleccionadoras constancias de lo que es, por

ejemplo, una palabra. Y es que la poesía de Guillén parte de esa categoría, de la palabra, para incrementar el sentido de su reflexión del lenguaje y de la poesía en su totalidad. En el siguiente texto lo que es relevante es la capacidad que poseen los nombres para cifrar realidades concretas y específicas:

[1] Albor. El horizonte
Entreabre sus pestañas
Y empieza a ver. ¿Qué? Nombres.
Están sobre la pátina

[5] De las cosas. La rosa
Se llama todavía
Hoy rosa, y la memoria
De su tránsito, prisa,

[10] Prisa de vivir más.
A lo largo amor nos alce
Esa pujanza agraz
De Instante, tan ágil

[15] Que en llegando a su meta
Corre a imponer Después.
Alerta, alerta, alerta,
Yo seré, yo seré.

[20] ¿Y las rosas? Pestañas
Cerradas: horizonte
Final. ¿Acaso nada?
Pero quedan los nombres.

(“Los nombres”, C, p. 30)

El alba no trae solamente consigo el rescate de la realidad –al iluminar todas las cosas que existen en el mundo– sino también una vez que la conciencia se impone en la vigilia, los nombres de las cosas: las palabras le dan a cada uno de los elementos circundantes su verdadero peso, su substancia. En este poema pareciera renacer ese tema que tanto preocupó a los filósofos de la Edad Media y que concierne a la relación entre las cosas y los nombres. Aun para los estudios

lexicográficos modernos, para los estudios de semántica, se ha tenido que hacer una revisión de la forma en que una palabra, un nombre, se integra a una cosa.

Una vez que el albor, la llegada de la luz, se da a través del horizonte, los ojos del protagonista de *Cántico* descubre esas asociaciones arbitrarias que se establecen entre una serie de sonidos articulados que poseen un sentido y uno de los infinitos productos de la materia. Los “nombres” se encuentran sobre la superficie, sobre la “pátina” de las cosas, adheridos como si fueran un elemento constituyente de esos objetos. Hay que reconocer, sin embargo, que el signo lingüístico es arbitrario y que la concepción de “Los nombres” no se ajusta estrictamente, por ejemplo, con lo que ha establecido Saussure. Aun reconociendo estos hechos –reflexiones que parten de un estudio cuidadoso de la lengua–, no podemos negar que para nosotros, como hablantes, nos costaría mucho trabajo disociar un objeto de la palabra que lo fija: la “rosa”, como lo advierte la voz del poema, no deja de ser “rosa” de las dos formas en que podría dejar de serlo: como palabra y como flor. La mañana hace que recuperemos, junto con la realidad percibida, el lenguaje mediante el cual nos hemos apropiado de ella.

Lo que hace al “ayer” sinónimo del “hoy” es que las cosas, en lo fundamental, no cambian: la rosa es rosa siempre: si hacemos un rastreo etimológico de la palabra “rosa” nos daremos cuenta de que su origen es milenario. Las palabras duran, incluso, más que nuestra propia vida: “Pero duran los nombres”. La rosa, por sí misma, como se advierte en la segunda estrofa y en el primer verso de la tercera, durará poco porque no es eterna: la “prisa”, la rapidez con que vive, amerita de la “memoria” para fijarla, para constatar su paso, su existencia. Las palabras hacen que dicho “tránsito” pueda ser registrado. De la rosa se puede aprender esta lección: es el “Instante” el único tiempo verdaderamente significativo, el presente (incluso cuando traiga consigo el “Después”); y si la fortuna y la inteligencia están de nuestro lado, hemos de ser “alzados” por el “amor”. No por nada este poema es una “alerta”, un grito de la existencia: “Yo seré, yo seré”. Es notable el modo en que, de manera circular, se abre y se cierra el poema: la última estrofa se relaciona con la primera cuando se igualan esas “pestañas cerradas” y ese “horizonte” con las rosas.

- [1] Se junta el follaje en ramo,
Y sólo sobre su cima
Dominio visible ejerce
La penetración de brisa.
- [5] Desplegándose va el fuste
Primaveral. Ya principia
La flor a colorearse
Espacio. ¿Sólo rojiza?
No, no. La flor se impacienta,
[10] Quiere henchir su nombre: lila.

(“Hacia el nombre”, C, p. 296)

Los primeros cuatro versos de esta “décima” ayudan a ir de lo general a lo particular: primero la atención es puesta en el conjunto del “follaje en ramo” (nótese la falta de artículo) y se indica que sobre ese conjunto de flores el único elemento que puede ejercer un “dominio visible” es la brisa (aunque podríamos agregar que la mirada también juega un papel importante: la física ha determinado que por el simple hecho de *ver* una cosa ésta se altera). Ese “fuste primaveral” corresponde a construir una imagen de vida, de plenitud, que se ajusta bien con el tono de la composición. Poco a poco –a partir del sexto verso–, el asunto del poema deja de ser esa imagen general, completa del ramo de flores, para irse abocando a una flor en particular. La “coloración” de la flor no es sólo “rojiza” (hay que recordar que la lila típica es morada) porque, en este caso, a lo que también se alude es a que una vez que la flor es mirada, ésta logrará hacerse notar entre las otras: “espacio”, indentificándola entre las demás, la “lila” será vista. Una vez que la observemos –hay que notar que la “lila” quiere ser vista y reconocida– podríamos llamarla por su nombre: “lila”. Ésta es una composición que reproduce –ya se ha visto que no es raro encontrar poemas fieles a este método en *Cántico*– el modo en que una cosa es percibida y, según se ha visto, nombrada. Es verdaderamente signifiactivo el modo como Guillén resuelve, con la última palabra del poema, el sentido de todo el texto: se cumple a cabalidad lo prometido por el título. El poeta siempre va al encuentro de las palabras; es por esto que podríamos decir que “Hacia el nombre”

es algo más que un simple divertimento: es, en sus diez versos, una poética si bien no del todo original, sí ejecutada con precisión.

Cuando Heidegger estudia la obra de Hölderlin asevera lo siguiente: “El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son. Este nombrar no consiste en que sólo se prevé de un nombre a lo que ya es de antemano conocido, sino que el poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración del ser con la palabra” (Heidegger, p. 137). Como puede notarse, la labor del poeta es mayor de lo que puede pensarse de entrada: el hecho de que un poeta recurra a un nombre, a una palabra, tiene consecuencias más allá del mismo poema. La palabra “lila” es, ciertamente, como cualquier otro nombre, parte del vocabulario que todos usamos; en “Hacia el poema”, sin embargo, cobra una relevancia inimaginada.

Jaime Gil de Biedma afirma, en su lectura de *Cántico*, que “el hombre, que es el dueño de los nombres, es la realidad hecha inteligible. De ahí la seguridad con que Jorge Guillén se manifiesta; hace tiempo que nadie reivindicaba tan insistentemente la dignidad de rey de la creación, la dignidad de hombre” (Gil de Biedma, p. 37). Proceder como lo hace el poeta, por tanto, es un mecanismo para reafirmar la relación que el hombre tiene con las palabras: él es quien las usa y quien las inventa, quien las pone a su servicio para poder nombrar y gozar todo aquello que lo rodea. Nombrar algo es el primer paso para poseerlo.

Porque mi corazón de trovar non se quita

Juan Ruiz

- [1] Siento que un ritmo se me desenlaza
De este barullo en que sin meta vago,
Y entregándome todo al nuevo halago
Doy con la claridad de una terraza,
- [5] Donde es mi guía quien ahora traza
Límpido el orden en que me deshago
Del murmullo y su duende, más aciago
Que el gran silencio bajo la amenaza.

[10] Se me juntan a flor de tanto obseso
 Mal soñar las palabras decididas
 A iluminarse en vívido volumen.

El son me da un perfil de carne y hueso.
 La forma se me vuelve salvavidas.
 Hacia una luz más penas se consumen.

(“Hacia el poema”, C, p. 267)

Si en las composiciones anteriores lo que importaba era el “nombre”, en este soneto lo que vale es el poema como unidad, como esa composición donde las palabras interactúan entre sí, combinadas, para establecer un sentido no sólo lingüístico sino también poético. El poeta, como todos los hablantes, es capaz de hacer que las palabras se reúnan pero su tarea va “más allá” de esto puesto que no sólo busca comunicar un mensaje –actitud fundamental de cualquier actividad comunicativa– sino, de manera complementaria, construir una idea poética.

Tal y como lo afirmaba Valéry al explicar el método que seguía para componer sus poemas, en el primer verso del soneto el protagonista detecta un “ritmo”; ese “ritmo” es la columna vertebral del texto porque condiciona el “pulso” que ha de prevalecer. Ese “ritmo” es algo dado, algo recogido, que posibilita que la idea poética tome un cuerpo: es detectado en el “barullo”, en ese “barullo” que es la falta de un camino que oriente los pasos del poeta antes de la creación. El poeta antes de encontrar el “ritmo” tiene que “vagar” porque su andar carece de una dirección: no hay una lógica rítmica que pueda ser organizada todavía: es responsabilidad del “ritmo” servir de guía al poeta.

El hecho de haber entrado en contacto con ese “halago” –es muy interesante cómo ese “ritmo” es visto como un don– permite que el poeta pueda ser conducido a un espacio desde donde ha de consumarse el verdadero acto poético: la “claridad” de esa “terrazza” es el sitio ideal para la elaboración, para la escritura, para organizar esos fragmentos –las palabras– y descubrir, finalmente, el poema. Es posible ahora pensar en el escultor que busca quitarle a la roca todo eso que le sobre para desvelar una figura exacta, una reproducción o una fantasía: el poeta tiene que

escoger las palabras del lenguaje que le son útiles pero también, siguiendo la metáfora, desechando todas aquellas que no se relacionan con aquello que quiere decir.

Cuando la conciencia adquiere un conocimiento del “ritmo” –ese “guía” que decide la textura del verso– o, posiblemente, lo genera, todo se facilita porque ayuda a descubrir ese “orden” que emparenta con lógica poética a las muchas palabras: sólo así puede el poeta deshacerse de todos los elementos que distraen su tarea, del “murmullo y su duende”, de todo aquello que sea ruido molesto para la construcción de la estrofa. De los versos también se colige que tampoco será el silencio la fuente de la cual ha de brotar el torrente literario puesto que lo requerido no es tampoco la ausencia, el vacío, sino la presencia del “ritmo” puro y transparente.

En el primer terceto adquirimos una noción de cómo las palabras, con una cercanía trepidante, “a flor”, se sitúan: son las palabras “decididas” para formar parte de la composición en cuestión. Es de hacerse notar que el “mal soñar” termina conforme cada una de las palabras que fueron seleccionadas contribuye a otorgar una luz, una iluminación, a los vocablos que, al entrar en relación, adquieren un “volumen”, una existencia más allá de lo meramente mental. Es la tarea del ritmo –también denominado “son”– dar a aquello que antes no lo tenía una existencia, un “perfil”, una materialización que se oponga a la vaguedad del tiempo previo. El famoso verso de Guillén –“La forma se me vuelve salvavidas”– es más que elocuente: la poesía tiene que adquirir una “forma” para obtener un lugar entre las cosas que podemos atesorar. El poeta es, por necesidad, un formalista.

Valéry, en la introducción a *El cementerio marino*, explica la importancia de hacer de la poesía un método para encontrar una forma verbal: “Observemos que las condiciones de forma precisas no son sino la expresión de la inteligencia y de la conciencia de que poseemos medios de los que podemos disponer, y de su alcance, así como de sus límites y defectos. De ahí que yo defina al escritor por la relación entre un determinado ‘espíritu’ y el Lenguaje” (Valéry, 1967, p. 25). La forma es capaz de dar consistencia a lo que, de otro modo, no sería sino un intento vago por formular un discurso poético. El lenguaje conforma sus contenidos de tal modo que pueden adquirir una disposición precisa. Sólo a la luz de esto podemos entender por qué Guillén ve en la

“forma” un “salvavidas”: un medio sin el cual jamás sería posible escribir poemas puesto que las composiciones literarias —en especial los poemas— son una demostración y un homenaje de esa capacidad humana que consiste en crear. “Hacia el poema” podría, si tal cosa fuera dable, llamarse “Hacia la forma”: una vez que las palabras conforman una idea el poeta se halla a salvo, no sufre “pena” alguna.

La vocación poética de Guillén va más allá del sentimiento, de la experiencia, aun cuando parta de uno o de lo otro, para intentar, usando los medios posibles, organizar lo que está a su alcance realizando, así, una obra que corra paralela al mundo en que vivimos: como creador siente una responsabilidad con la creación: “El horror de Guillén por la corta victoria del azar y del caos da más profundidad al placer que siente por un mundo organizado con sencillez y claramente señalado” (Morris, p. 157). Hay un evidente paralelo entre el mundo (el cual se quisiera armónico) y la poesía: “Reality itself is harmony (the whole of *Cántico* is an effort to prove this) and poetry imitates this in its combination of speech, words, rhyme, rhythm and verbal harmony. Poetry is words structures to reflect reality’s structure, a bringing together of words in harmonious format to mirror the harmonious ordering of the universe” (Matthews, p. 85). El método poético de Guillén no pone ningún valor en el azar porque obtiene su certeza lírica en saber que puede confiar en la conciencia para organizar los materiales con que elabora sus poemas. La capacidad del azar, comparativamente, es muy poca si uno la enfrenta al poder del trabajo minucioso que realiza el poeta en su mente. *Cántico* es un testimonio deliberado de esto.

Es “Vida extrema” el poema de *Cántico* que con mayor dedicación reflexiona acerca de la creación poética: “es tal vez el poema de *Cántico* que más explícitamente define el valor de la poesía, su modo de trascender limitaciones y de llegar a esencias intemporales” (Debicki, 1973, p. 67). De igual modo, “Vida extrema” es una reflexión acerca del lenguaje, de la palabra como elemento básico para la comunicación y la poesía: un poema siempre está hecho (si es que se trata de verdad de un poema) de palabras. En la primera sección de “Vida extrema” se da cuenta de cómo los hombres pasan a través de la tarde y de lo que tal acontecimiento significa: un paseo puede ser el detonador de la creación.

- [1] Hay mucha luz. La tarde está suspensa
Del hombre y su posible compañía.
Muy claro el transeúnte siente, piensa
Cómo a su amor la tarde se confía.
- [5] ...Y pasa un hombre más. A solas nunca,
Atentamente mira, va despacio.
No ha de quedar aquella tarde trunca.
Para el atento erige su palacio.

(“Vida extrema”, C, p. 392)

Debe notarse que el panorama por el cual avanza el transeúnte es luminoso: la tarde complementa la existencia del hombre que camina. Este ejercicio hace que el personaje pueda “sentir” y “pensar”: de la adecuada combinación de estos dos actos ha de surgir la poesía. En la segunda parte, tras haber vivido aquella experiencia vital, es necesario hacer que se transforme ese pensamiento. Los pasos de ese camino se convierten en una necesidad poética: “Una metamorfosis necesita / Lo tan vivido pero no acabado, / Que está exigiendo la suprema cita: / Encarnación en su perenne estado” (“Vida extrema”, C, vv. 25-28, p. 393). Esa “metamorfosis”, ese cambio de estado, es un requerimiento para impulsar el flujo lírico: sin dicha transformación lo que se quiera comunicar acabaría por disiparse por inexistente. No basta, como queda asentado, haber tenido una experiencia sino hace falta elaborarla después artísticamente: “¡Sea el decir! No es sólo el pensamiento / Quien no se aviene a errar como un esbozo” (“Vida extrema”, C, vv. 29-30, p. 393). Es el “decir” la operación que determina que un poema no sea sólo un hecho mental en la cabeza del autor sino también una realidad plasmada en una hoja de papel o dicha en voz alta. Es así como (de nuevo aparece el tópico) la forma se crea: “Forma como una fuerza en su apogeo, / En el fulgor de su dominio justo” (“Vida extrema”, C, vv. 35-36 p. 393).

Sólo a través de un proceso verbal podrá existir la poesía. Para ello es necesaria la participación de las palabras: “Revelación de la palabra: cante, / Remóntese, defina su concierto, / Palpite lo más hondo en lo sonante, / Su esencia alumbre lo ya nunca muerto” (“Vida extrema”,

C, vv. 53-56, p. 394). La palabra (el conjunto de palabras), debe acomodarse de acuerdo a la necesidad poética, organizar un sonido que sea capaz de profundizar en el ámbito de los sonidos, alumbrar “lo ya nunca muerto”: aquello que queda alterado por el discurso literario, por la elaboración del poema. La orientación de un poema tiene que ser hacia la luz, hacia hacer consciente lo que antes era sólo una mera sensación: “Trascendido el sentir. Es un objeto. / Sin perder su candor, ante la vista / Pública permanece, todo prieto / De un destino visible por una arista” (“Vida extrema”, C, vv. 69-72, p. 395). Un poema es, si lo reconocemos como algo creado, un “objeto”: lo que se realiza una vez que el “sentir” es transportado verbalmente con la finalidad de constituir un discurso.

Debe de tenerse en cuenta que si bien el poema nunca reproducirá de manera total la experiencia, o ese “sentir” que lo originó, sí debe, a su manera, conservar la intensidad: es así como habrá una correspondencia entre la creación y su origen. Habrá siempre, sin embargo, una mediación entre lo que se quiere presentar literariamente y la realidad; el poeta debe, para no perder la paciencia, reconocer que el poema es un reflejo del asunto tratado: “Y la voz va inventando sus verdades, / Última realidad. ¿No hay parecido / De rasgos? Oh prudente: no te enfades / Si no asiste al desnudo su vestido” (“Vida extrema”, C, vv. 85-88, p. 395). El poema es, por así decirlo, un espacio de transformación y transfiguración: la realidad nunca podrá ser transportada íntegramente a través de un lenguaje verbal puesto que la imitación está fuera de su alcance: la poesía trabaja, a diferencia de la pintura o la escultura, por ejemplo, con un código plena e irrenunciablemente simbólico. Es decir: cada una de las palabras es un signo que establece una relación arbitraria.

La relación entre adquirir un ritmo apropiado y respirar se expresa en los siguientes versos: “Ritmo de aliento, ritmo de vocablo, / Tan hondo es el poder que asciende y canta. / Porque de veras soy, de veras hablo: / El aire se armoniza en mi garganta” (“Vida extrema”, C, vv. 93-96, p. 396). La palabra que se incorpora al poema debe de estar en viva relación con la respiración, con el ritmo que la composición adquiere. Se hace necesario que haya una armonía, una disposición que haga coincidir los elementos del poema, para que éste surja: es en la garganta

—esa parte de nuestro cuerpo tan importante para el canto— donde todos esos componentes se incorporan. Para Jorge Guillén, como se ha venido revisando en esta tesis, es fundamental la combinación equilibrada de los elementos necesarios; hay, en otros términos, una vocación por el equilibrio, un espíritu que roza en lo clásico: “¡Oh corazón ya música de idioma, / Oh mente iluminada que conduce / La primavera misma con su aroma / Virgen a su central cenit de cruce!” (“Vida extrema”, *C*, vv. 97-100, p. 396). Si bien la mente es, en el proceso creativo, un participante principal, ¿es posible dejar de lado la presencia del corazón, de la parte intuitiva y sentimental, a la hora de fabricar un poema? ¿Es, acaso, el corazón una forma especial de la conciencia? Del diálogo de la emoción y la razón ha de surgir el arte verdadero. La proporción correcta de estas dos partes en apariencia disímiles pero en realidad emparentadas hará que el verso sea equilibrado y posible. La llamada “conciencia poética” debe ser quien medie entre estos dos extremos. Sólo así, a través de un proceso de negociación de la mente y el corazón, es posible al menos descubrir el filo poético de una idea.

La materia es ya magia sustantiva.
 Inefable secreto —con su estilo.
 ¿Lo tan informe duele? Sobreviva
 Su fondo y sin dolor. ¡Palabra en vilo!

[125] Palabra que se cierne a salvo y flota,
 Por el aire palabra con volumen
 Donde resurge, siempre albor, su nota
 Mientras los años en su azar se sumen.

Todo hacia la palabra se condensa.
 [130] ¡Cuánta energía fluye por tan leve
 Cuerpo! Postrer acción, postrer defensa
 De este existir que a persistir se atreve.

(“Vida extrema”, *C*, p. 396)

Lo material —la realidad en su estado bruto— contribuye a la poesía porque otorga muchos de los elementos a los que se alude en los poemas. Es en la materia (recuérdese lo dicho con anterioridad

acerca de la labor creativa del escultor) donde el poeta puede hallar la razón para su canto: el “inefable secreto” que a fuerza de versos trata de resolver. Para hacerlo habrá que combatir lo “informe”: todo aquello que para surgir como poesía primero tiene que ser tratado por el cincel –siguiendo el símil– del poeta: esa conciencia capaz de ponderar en la organización de las palabras el verdadero efecto lírico, la verdad descubierta después de haber contactado la materia.

En tanto que esto sucede, en tanto que se descubre el rumbo que ha de seguir el cauce poético, los vocablos han de aguardar que la operación se realice: “¡Palabra en vilo!”. La “palabra”, tal y como se constata en los versos copiados, se halla en estado latente, flotando, en tanto que opera el prodigio de lo poético. Si la “palabra” se encuentra en el “aire”, el poeta tendrá la capacidad de atraparlas en ese espacio abierto (quizá podríamos pensar que ese espacio, ese “aire”, es el conocimiento que tiene el autor de las palabras). En uno de los versos comprobamos algo que ya antes se había distinguido: “Todo hacia la palabra se condensa”; esto se debe a que en ella, en cada uno de los vocablos, hay un significado que sostiene esa creación verbal: el universo, incluso, cabe en una palabra. Lo paradójico es que esas invenciones, las palabras, parezcan a primera vista frágiles cuando en realidad tienen más fuerza que nosotros mismos: perduran más que cualquier vida humana.

Varias estrofas más adelante, se recupera el acontecimiento que desencadenó todas estas reflexiones acerca de la poesía y la palabra: “Poesía forzosa. De repente, / Aquella realidad entonces santa, / A través de la tarde transparente, / Nos desnuda su esencia. ¿Quién no canta?” (“Vida extrema”, *C*, vv. 125-128, p. 397). La única razón por la que se dice de la poesía que es “forzosa” tiene que ver con el hecho de no rehuir a la obligación de transformar la actividad del transeúnte en arte. La tarde acaba siendo una obligación poética: era “santa”, señalada, pero ahora su condición ha dejado de ser ésta porque es motivo para la creación. El canto es una consecuencia de la realidad: ésta empuja al poeta, lo cerca, para que haga expresión lo que bien podría no quedar de modo alguno registrado. “He aquí. Late un ritmo. Se le escucha. / Ese comienzo en soledad pequeña / Ni quiere soledad ni aspira a lucha. / ¡Ah! Con una atención probable sueña” (“Vida extrema”, *C*, vv. 133-136, p. 397): el principio de la elaboración artística

del paseo, de la tarde, está en el ritmo que dicta el contenido y la elaboración literaria; si bien es un momento de soledad (la creación no sucede cuando se está en compañía de los otros), ese período no tiene que ser motivo para que apartado el poeta se dedique a agrupar las palabras; lo acompaña esa "atención", ese esfuerzo por encontrar un sentido más allá del espíritu todavía indefinido del ritmo.

La única manera que tiene un poema para ser un acontecimiento íntegro, como hecho comunicativo, es con la participación de un lector. "Vida extrema" suscribe este hecho:⁴²

[140] Minutos en un tren, por alamedas,
Entre doctores no, sin duda en casa.
Allí, lector, donde entregarte puedas
A ese dios que a tu ánimo acompasa.

Entonces crearás otro universo
[145] —Como si tú lo hubieras concebido—
Gracias a quien estuvo tan inmerso
Dentro de su quehacer más atrevido.

("Vida extrema", C, p. 398)

Escribir un poema es ir en contra de la nada y favorecer, como se nota en el siguiente cuarteto, al ser: "Eso pide el gran Sí: tesón paciente / Que no se rinda nunca al No más serio. / Huelga la vanidad. Correctamente, / El atentado contra el cementerio" ("Vida extrema", C, vv. 152-155, p. 398). En uno de los últimos versos de la segunda sección, Guillén inserta, a propósito de la inmortalidad que el poeta gana con su trabajo, una paráfrasis del famoso verso de Horacio: "No morirá del todo la persona" ("Vida extrema", C, v. 159, p. 398). Es así como el hombre, a través

⁴² No es éste el único caso de *Cántico* en que la lectura es considerada. Poemas como "Interior" (C, p. 210) o "Lectura" lo demuestran: "Un hombre lee. Todo le rodea / La página en lectura. / Íntegro estío bajo el sol. Madura / La paz.. ¿Jamás pelea? // En la página el verso, de contorno / Resueltamente neto, / Se confía a la luz como un objeto / Con aire blanco en torno" ("Lectura", C, vv. 25-32, p. 191).

de la palabra, de frecuentar la poesía, puede asegurar su existencia, congraciarse con el ser. La composición cierra, en su tercera parte, con una vuelta al comienzo: presentando, nuevamente, al transeúnte: “El testigo va ahora bajo el cielo / Como si su hermosura le apuntase / –Con una irradiación que es ya un consuelo– / El inicial tono de una frase” (“Vida extrema”, *C*, vv. 168-171, p. 399). Es esa frase –aquella que acaba de *encontrar*– la que será seguida por el resto.

El poema finaliza con una afirmación que podemos, conociendo *Cántico*, entender a plenitud: “Gracia de vida extrema, poesía” (“Vida extrema”, *C*, v. 183, p. 399). No podemos discutir lo enunciado aquí: un poema, una obra de índole poética, es un don que no se puede dar sino como un acontecimiento que sucede “más allá”, en uno de los límites de la existencia. Lo que también hay que dejar bien señalado es que encontrar el verso, la palabra exacta, es una “gracia”, un prodigio de la mente. El simple hecho de poder caminar por una vereda (tal y como lo hace el transeúnte) ya es un acontecimiento extraordinario. El siguiente paso, después de cualquier hecho, es elevar la experiencia a un nivel mental y descubrir la posibilidad poética del caso. La “gracia de vida extrema” consiste en posibilitar que esos dos momentos distintos se reúnan en un sólo lugar: el poema.

Un elemento que no abandona ninguna de las páginas de *Cántico* es el conocimiento de que la poesía se construye en sus páginas. Los poemas de Guillén no son sino un reflejo del poeta que se sabe poeta: hay un gobierno constante en su poesía de la conciencia. Polo de Bernabé lo explica así: “La producción guilleniana ofrece la ventaja, desde el punto de vista crítico, de plantear en sí misma la cuestión del lenguaje. Son numerosas las referencias que se hacen al proceso creador y a la función de la lengua en la estructuración del poema. Es en estas referencias donde se plantea de manera abierta la cuestión de una conciencia autorial [sic]” (Polo de Bernabé, p. 263). Si bien es cierto que la obra de un poeta moderno está caracterizada por ese diálogo con el lenguaje, con la poesía, desde siempre la función metalingüística ha permeado a la creación literaria. Lo que hace tan llamativo el caso de Guillén, en relación a esto, es la fuerza y la consistencia con que en las páginas de *Cántico* se hace hincapié en la poesía como un acto verbal,

como un acto del lenguaje que hace de la vida humana un acontecimiento para la reflexión y el disfrute (mas no en este orden).

Como lo advierte en varios de sus versos, *Cántico* no es un acto narcisista (afirma el protagonista, incluso, que no es Narciso) puesto que su interés no está en contemplar su propia persona por vanidad pura: el ámbito de Guillén está más emparentado con el gozo del mundo y con el conocimiento del lenguaje a través de la poesía. Quien se asome a las páginas de *Cántico* ha de obtener de ellas algo más que un conjunto de poemas: también gozará –esto hace de esta obra un verdadero paradigma intelectual– una poética, una investigación del poema, del lenguaje. El único mecanismo que puede posibilitar todo esto es la conciencia: el autor se conducirá a través de cada uno de los versos que escriba condicionado por saberse autor. Las palabras de sus versos no son, entonces, meros hechos casuales sino buscados y confrontados.

III

Implicaciones

1. Paralelas y diagonales

Es posible que tras el estudio de los aspectos analizados en las páginas anteriores comprendamos por qué *Cántico* es un libro para el que la conciencia no es un elemento esporádico sino, al contrario, una presencia constante. No hay verdadero poeta que a partir de sus poemas no construya una poética. Quizá el esfuerzo de la crítica debiera estar en dilucidar en qué consiste la poética de tal o cual autor a partir de la lectura de su obra lírica. Jorge Guillén proyectó lo que sería *Cántico* como un compendio de poemas cíclicos y recurrentes: si hacemos un análisis de la estructura, de la disposición de las cinco secciones del libro, hallaremos que hay una voluntad por iniciar cada una de ellas con un amanecer (no podemos hablar, sin embargo, de una poesía elaborada mecánicamente: no hay regla que en sus páginas no pueda ser rota).⁴³ Al Jorge Guillén de *Cántico* podría aplicársele ese tan usado tópico: él es un poeta que está siempre, y acaso lo sepa, escribiendo el mismo poema aunque trate asuntos totalmente dispares en cada uno de ellos. En cada composición de *Cántico* lo que se nota es ese impulso del poeta que va hacia la realidad, hacia sí mismo, hacia el mundo. No hay verso de *Cántico* que no sea animado por esta condición.

Es Jorge Guillén el poeta del entusiasmo (considérese la etimología de "entusiasmo"): su obra no puede ser entendida fuera de la materia pero tampoco fuera del espíritu. Es por ello que no se podrá decir (en el mismo caso estaría Neruda) que sea un autor *materialista*: si le interesan las cosas del mundo no es por su propia existencia material —una flor por la flor misma—, sino por lo que para él significan. Es ese diálogo con la realidad, con lo exterior que se comunica con el interior de la persona, lo que motiva la escritura de *Cántico*. Un lector ideal debería, entonces, aproximarse a sus páginas con esa misma disposición para mirar las cosas del mundo que posee quien las admira por vez primera (no extraña, entonces, el papel del niño en los poemas

⁴³ Al respecto, Debicki anota que tras una lectura de *Cántico*, es posible distinguir las estructuras circulares de los poemas (composiciones que acaban donde inician), estructuras simétricas, repeticiones, paralelismos, etc. Además, hay que reconocer que *Cántico*, por su organización, es un libro armónico.

estudiados); o como quien jamás, en dado caso, las había percibido con cautela, descubriendo las muchas facetas que hasta entonces pasaron inadvertidas.

La poética de *Cántico* pareciera menos distante y hermética de lo que pensaron muchos de los contemporáneos de Jorge Guillén. Es posible que desde Góngora, en el panorama de la poesía escrita en lengua española, no se hubiese dado un movimiento lingüístico tan sorprendente: “La lengua de *Cántico* es un instrumento de precisión, ágil y apto para mostrar los rapidísimas transposiciones de la mente” (Carreira, p. 534). Esta particularidad notada y descrita por Antonio Carreira hace que la dinámica poética de *Cántico* sea tan poco usual como innovadora. Quizás por haber recurrido a este procedimiento estilístico Guillén sufrió el embate de los lectores que lo definieron, que lo etiquetaron, como un poeta puro. ¿Cómo se nos aparecen las ideas en la mente? ¿De qué manera organiza la conciencia toda la información? Aun cuando no sepamos cómo se dan estos fenómenos, podemos elaborar una *recreación* de la manera en que operan: *Cántico* asume dicho riesgo y, como lo señala Carreira en su comentario, Guillén adopta una postura que pareciera *parodiar* los mecanismos mentales.

Cuando Vigée compara la actitud de los simbolistas y la contrasta con la de Guillén, descubre que un misma herramienta (hacer de la conciencia una herramienta) puede provocar resultados diversos:

[...][los simbolistas] ven en el artificio del lenguaje abstracto y de las formas geométricas un medio de escapar al mundo aplastante de los hombres o de la materia, no de explorarle y de gozarle con mayor pasión clarificándole gracias a las herramientas de un intelecto poderoso. Se emplean, pues, en ambos casos medios de expresión semejantes con efectos totalmente diferentes, y ello porque son la expresión de dos puntos de vista metafísicos opuestos (Vigée en [Ciplijauskaitė, 1975], p. 90).

Andar un mismo camino no es razón para igualar en todo el trabajo de dos posturas poéticas: operar a partir de abstracciones, de la depuración que trae consigo el pensamiento, no basta para identificar totalmente en uno lo que hay en el otro; esto traería consigo restar importancia a la

situación de *Cántico* en la historia de la literatura. No es posible, tampoco, negar la tradición poética que nutre a Guillén: su poesía no surge de la nada. Si bien es de una originalidad indiscutible la poesía de *Cántico*, no por ello hay que obviar sus antecedentes. Ha sido por siglos una ilusión humana hacer que la mente organice integralmente la realidad. Este hecho nos lleva a creer, entonces, que la tradición que guía las páginas de *Cántico* va mucho más atrás de, por ejemplo, Mallarmé. Quizá los simbolistas fueron los primeros autores que dispusieron de un estilo *moderno* que reflejara tal búsqueda pero el anhelo humano por privilegiar lo racional en el arte es mucho más añejo que el siglo XIX. Guillén, como todos los buenos poetas de su generación, no vacila en hacer cuentas con el lenguaje, en intentar un cambio drástico que lo alejara de las formas ya tantas veces practicadas. Guillén somete al lenguaje a una *depuración* que, a final de cuentas, implica intentar una organización de los impulsos del intelecto en su poesía.

No cabe duda de que a Paul Valéry le gustaba pensar: de él se ha dicho que fue el intelectual que más atentamente observó el proceso de su mente. Este hecho hace que se relacione con facilidad el nombre de Valéry con la poesía de *Cántico*: ambos autores le confieren al pensamiento un papel y una significación primaria; es Valéry, además, el más lúcido heredero de la tradición simbolista francesa. Los críticos no han titubeado en decir que *Charmes* y *Cántico*, desde el título, son obras emparentadas. Lo que antes se dijo es posible repetirlo aquí: un mismo camino, dos diferentes resultados. En la siguiente cita se hace una comparación entre la actitud de Valéry y la de Guillén.

Ambos crean desde la realidad, pero lo que despierta en Valéry es una emoción intelectual orientada hacia el futuro, mientras que en Guillén encontramos ante todo un júbilo amoroso por el presente. En el poeta francés todo es más frío, calculado. Sólo viendo el fruto acabado se apasiona. Somete incluso el sentimiento al control. Guillén también quiere depurar la emoción original, pero nunca consentiría en exiliar la vida por completo ni trasladarse exclusivamente al reino del intelecto (Ciplijauskaité, 1973, p. 103)

Es casi imposible hacer un corte exacto para indicar dónde comienzan los parecidos entre ellos y dónde acaban. En la cita anterior se quiere reconocer la diferencia entre ambos considerando la actitud que hay en sus libros de poemas con respecto a qué tiempo —el presente o el futuro— rige su poesía. No hay necesidad apremiante para definir esas fronteras. Lo que Guillén dice de Valéry en “Valéry en el recuerdo” es una idea que podría aplicarse a *Cántico*: “La poesía de Valéry rebosa de ideas, de argumentos, aunque indirectamente manifestados” (Guillén, 1999, p. 493). Lo que importa, entonces, es no sólo lo que se dice sino también la manera: “No había fluctuaciones en su escepticismo general [en el de Valéry], en su amor a la inteligencia como facultad y a la forma como resultado. ¡Gran formalista! Y muy próximo a los posteriores doctrinarios de la estructura” (Guillén, 1999, p. 494). Todo esto nos lleva a descubrir el meollo del asunto: ambos poseen una actitud con respecto al pensamiento como motor de la poesía; suponen que la inteligencia —de esto se ha hablado antes en relación a Bécquer— es el medio para lograr la expresión plena, sin los tropiezos atribuibles a un sentimentalismo desbordado.

El que hayan hecho poemas tan estrictos, poemas que parecieran la quintaesencia de otros poemas, es resultado de un trabajo consciente por reducir a su máxima expresión las *interferencias* del lenguaje: “Hemos venido viendo que lo que Guillén propone es una filtración de las emociones tanto sensoriales como mentales, en la creencia de que la escritura es una obra de arte y como tal debe someter a la experiencia humana a la reelaboración del pensamiento” (Bernáldez, p. 628). Es esa reelaboración, tanto en Guillén como en Valéry, lo que hace de ellos casos tan especiales dentro del espectro de los estudios literarios. Es facultad de la conciencia disponer de los materiales que, en conjunto, hacen realidad a la poesía. En mayor o menor grado, en todas las composiciones literarias, esto queda de manifiesto; piénsese, por proponer un ejemplo, en Proust, en un novelista que hace del flujo de sus recuerdos la materia prima para su gran novela. En uno de los textos en prosa escritos por el autor de *Cántico*, en los años veinte, hace el siguiente comentario en un artículo que tiene por tema principal a Valéry:

Hay una poesía que es todo sapiencia y rigor consciente. Hay una disciplina de la imaginación. Hay una matemática de la imagen y el ritmo. Hay, en suma, la medida y el número, que no entorpecen el fuego, antes lo avivan. Quien considere inconciliables la pasión con el orden ignora el meollo mismo del arte poético. Esta pasión infusa en cifras separa al vate del simple apasionado en bruto, y constituye el fondo genuino de aquél en todas sus edades y condiciones (Guillén, 1999, p. 49).

Si Guillén es tan afecto a la realidad, a las cosas que hay en el mundo, ¿deberíamos de recurrir a la noción de un cierto *realismo* poético? Por realista se entiende la narrativa que tiene como característica fundamental hacer de la vida real su interés: presentar personajes que sean posibles en el mundo que habitamos. Se habla de poesía romántica y de narrativa romántica, pero ¿cuándo se ha dicho que existe una poesía realista? El mayor acercamiento, dentro de la literatura escrita en lengua española, que la lírica haya tenido jamás con el realismo está en los romances: son composiciones dramáticas que cuentan una historia precisa, con principio y final, y que retoman, en muchos de los casos, las leyendas populares. Quizá la categoría *realismo* deba ser matizada cuando se habla de poesía. A propósito de esto, Pedro Salinas escribió un amplio ensayo tratando de explicar qué influjo tiene la vida real en las creaciones poéticas; Salinas, usando un aparato teórico semejante, trató de asimilar la obra poética de su amigo Jorge Guillén quien, por cierto, le dedicó las páginas de *Cántico*, valiéndose del tópico de la realidad:

Si la poesía de Guillén, siendo tan real, es a la par tan antirrealista y da una sensación tan perfecta del mundo purificado, esbelto, platónico, de maravillosa selva de ideas de las cosas, es por lo potente y eficaz de su instrumento de transmutación. A nuestro juicio, ese instrumento de transmutación es la claridad de su conciencia poética. El primer paso de la actividad poética es dejarse apoderar de esa belleza, recibirla, entregarse a ella. En esa etapa se encuentra quizás la mayor parte de la poesía escrita por los hombres. Pero cabe una actitud reactiva: la de apoderarse a nuestra vez de aquello que dejamos que se apoderara de nosotros. ¿Y cómo? Pues simplemente cobrando conciencia clara, plena, de ello (Salinas, p. 209).

Este párrafo escrito a propósito de las páginas de *Cántico* es especialmente clarificador. Salinas detecta que si bien el mundo de la poesía de Guillén tiene en sus versos mucho del mundo real, de la realidad, al mismo tiempo resulta, finalmente, desligado del modo verdadero de las cosas que nos rodean. El arte siempre transforma los materiales de los cuales se sirve para la creación. Sólo se puede hablar de *realismo* en la poesía de Jorge Guillén si por esto se entiende un contacto permanente con las cosas que rodean al poeta. Gil de Biedma asevera que *Cántico* funciona como una lente que deforma la realidad, que hace que su disposición sea diferente a la que normalmente percibimos; este comentario expresa, usando otras palabras, ese valor, paradójicamente, *antirrealista* señalado por Pedro Salinas: los poemas de Guillén no son, ni pretenden ser, instantáneas del mundo. La elaboración que sufre el lenguaje y los objetos, en su poesía, genera composiciones que asombran por su acercamiento a la realidad pero, de manera simultánea, la disfrazan y la lleva a ser algo *más* de lo que es en sí misma.

El instrumento al que Salinas le atribuye la responsabilidad de que esto sea posible es, tal y como se ha señalado antes, la “conciencia poética”, ese mecanismo del que el poeta hecha mano para instaurar una obra que acometa verbalmente los estímulos circundantes. *Cántico* nunca esconde aquello que hace que el flujo poético se dispare; siempre existe un deseo por exhibir aquello que llevó al poeta a escribir el primer verso del texto en turno. *Cántico* es una galería donde, poema tras poema, se expone el resultado lírico de ser parte de la realidad y de su contemplación. Jorge Guillén, a diferencia de muchos poetas, se hace consciente de los mecanismos de la poesía —no hay autor que no entre en contacto con el mundo— y no teme que esto sea sabido por sus lectores: en su obra literaria manifiesta el modo exigido por el poema para su propia creación. Si de Guillén se dice que es un poeta intelectual, la clasificación sólo sería válida considerando lo anterior, por haber hecho de su poesía un sitio donde constantemente el poeta reafirma, como parte de su poética, la formulación del camino que lleva al texto.⁴⁴

⁴⁴ Casaldueño anota lo siguiente: “La posesión de la realidad es una posesión espiritual; no se llega a ella, sin embargo, por medio de la idea, sino poniéndose en contacto físico con las cosas. Ni realismo ni idealismo: un hambre de mirar que se sacia sólo con la contemplación”

Si bien se ha explorado brevemente el parentesco de la poesía de Guillén con las tendencias lógicas a las que se le ha emparentado en otras ocasiones por muchos críticos, bien valdría la pena, ahora, hacer un contraste entre la posición guilleniana y su evidente contrario: el surrealismo. La premisa principal de los creadores surrealistas consistía en subrayar el papel principal que jugaba esa parte del intelecto humano que más cuesta trabajo descifrar: el inconsciente. No es desconocida la serie de fotos que los surrealistas se hicieron tomar: todos con los ojos cerrados. La razón para tal actitud es sencilla: pretendían, cerrando lo ojos, negar la conciencia (de la cual el hombre termina siendo esclavo) para explorar todos esos espacios hasta entonces ocultos que hay en el inconsciente. El surrealismo, en palabras de Paz, "decidido a cortar por lo sano, se cierra todas las salidas: ni mundo ni conciencia. Tampoco conciencia del mundo o mundo en la conciencia. No hay escape, excepto el vuelo por el techo: la imaginación" (Paz, 1972, p. 170). Hay por tanto la búsqueda de la materia literaria fuera de los ámbitos donde tradicionalmente se había dado: fuera de la realidad. Para que el inconsciente pudiera ser presencia, por fin, activa en la creación, había que renunciar a la conciencia, sosegar su papel como encauzador del flujo artístico. Se puede entonces decir que el surrealismo fue una pretendida renuncia de lo consciente con la finalidad de alcanzar el territorio de la inconsciencia.

El empeño surrealistas hizo que los escritores recorrieran caminos nunca andados por otra generación: "Cada texto surrealista presupone la vuelta al caos, en el seno del cual se esboza una vaga sobrenaturalidad: combinaciones químicas 'estupefacientes' entre las palabras más dispares, nuevas posibilidades de síntesis, se revelan bruscamente como un relámpago" (Raymond, p. 245). Es indudable el gran mérito artístico que se refleja en sus obras y la capacidad que tuvo su mensaje para ser asimilado e incorporado por muchos artistas en sus propias creaciones personales. El caso es, sin embargo, que lo que más importa de la oleada surrealista está más allá de haber o no alcanzado el programa que se propusieron: "Es muy dudoso que los surrealistas

hayan conseguido dar, en general, una imagen auténtica del pensamiento espontáneo, de naturaleza onírica, entregada a sí misma. Al contrario, parece que sólo han provocado, a menudo, el movimiento de mecanismos bastante superficiales, la difusión de una corriente de pensamiento *literario* y casi siempre 'dirigido' pese al autor" (Raymond, p. 247). La apuesta surrealista no puede ser descalificada por sus resultados sino, en todo caso, como lo hace Raymond en la cita anterior, por no haber logrado su objetivo. La renuncia a la parte consciente del ser humano es probablemente un imposible. ¿Es dable imaginar un poema verdadero —no una parodia dadaísta— que no esté construido a partir de significados? Piénsese en qué devendría el lenguaje si no fuera sometido por reglas precisas pero, en ciertos casos, flexibles, tal y como sucede en todos los hechos comunicativos y lingüísticos realizados por el hombre: "Un poema absolutamente impermeable al mundo de los objetos y sin ningún islote de conciencia corre el riesgo de rozarnos tan sólo, igual que un discurso en una lengua desconocida" (Raymond, p. 300). Otro factor por el cual el movimiento surrealista es de primer orden está, paradójicamente, en haber suscitado una discusión amplia en relación al papel de la mente y, en particular, de la conciencia en el arte. Sin ellos hubiese sido imposible reflexionar como lo hacemos hoy acerca de cómo lo mental —todo aquello que favorece que interactuemos con el mundo— contribuye a la vida y, de manera derivada, a la creación artística. Si se opusieron al individualismo y al racionalismo (tal y como lo afirma Octavio Paz), también, pero de manera indirecta, colaboraron a la reflexión acerca de estos aspectos. Los surrealistas decidieron, tal y como aparecen en esa colección de fotos aludida, "cerrar los ojos"; un poeta, en cambio, como Jorge Guillén practica la operación contraria: "abrir los ojos". Ya se ha discutido con amplitud la postura de *Cántico* con respecto a la mirada. Si Jorge Guillén dispone en las páginas de *Cántico* tanto espacio al acto de mirar es porque hace conscientes esas imágenes que los ojos le comunican al intelecto. A diferencia de los surrealistas, él no se refugia en el probable mundo de la inconsciencia; prefiere, en cambio discurrir acerca de lo que es para él tangible sensorialmente. Los dos caminos —tanto el de los surrealistas como el de Jorge Guillén— son vías de acceso a la creación. No se puede deplorar los alcances de los herederos de Breton; el autor de *Aire nuestro* usaba el término "superrealista" para referirse a

dichos escritores por considerar que buscaban ir más allá de la realidad. Hay que recordar que el comienzo de la escritura de *Cántico* corresponde a un momento paralelo al del ímpetu “surrealista”: la segunda década del siglo XX. Este dato no es ocioso porque se puede pensar que en un mismo tiempo hubo dos prácticas literarias que intentaron, de manera simultánea, caminos contrarios. En “El estímulo surrealista” Jorge Guillén apunta lo siguiente:

En España también el decenio del 20 fue muy favorable a la actividad poética, y se dejó sentir, si no en el influjo directo de Breton, el de la palabra surrealisme, pronto flotante e independiente en la atmósfera literaria de entonces. Fue muy rápido, en ese sentido, el éxito de Breton. Su hallazgo personal se convirtió en fórmula impersonal, y aquella teoría se disparó con vigor de impulso efectivo. La poética era quizás superior a la poesía: desequilibrio muy propio de la centuria en que nos ha tocado vivir (Guillén, 1999, p. 511).

El texto anterior deja una impresión bastante clara del sentir que la poesía “surrealista” produce en Guillén. Para él, como experimento, es válido; asume el poeta lo dicho por muchos: que fue el de Breton un movimiento que terminó por ser una fórmula. No cabe duda que para muchos poetas contemporáneos de Guillén – por ejemplo, Cernuda– fue verdaderamente una oportunidad para correr ciertos riesgos metafóricos y estilísticos hasta entonces impensables; sin embargo, Guillén pone en claro las cosas en la siguiente cita que acaba con el mito que el surrealismo creó a su alrededor: “En Breton y sus secuaces resaltaba siempre la conciencia de ser hacedores del novísimo intento. A esta conciencia muy racional debía preceder y seguir aquella poesía de exaltación irracional. El poeta lo era sí: adrede, con debilerada postura arrogante” (Guillén, 1999, p. 512). Puede deducirse, entonces, que para Guillén había una trampa en el programa surrealista: su tarea era conscientemente alcanzar el inconsciente. Es clara la insalvable contradicción de tal propósito. Páginas más adelante, en el mismo artículo, afirma lo siguiente retomando la atmósfera que prevalecía cuando él escribía *Cántico*: “En aquellos años, tan jugosos de experiencia literaria, los españoles sensibles al incentivo surrealista compusieron sin vacilación prudente obras donde intervenían, como en natural, subconciencia y conciencia. A la intuición acompaña la razón en

gran poesía. El brote irracional no constituye por sí solo el poema, y muy pocas veces campa por sus respetos" (Guillén, 1999, p. 514). Los caminos de la poesía de la época parecían estar definidos por la actitud que los poetas tomaran considerando el aspecto consciente en sus poemas. Dicha situación hace de las obras de aquel momento verdaderas creaciones intelectuales: obras que buscaban representar una posición u otra. Jorge Guillén tuvo claro qué actitud mantener: "Guillén refuse donc à la fois l'écriture automatique des surréalistes, ou l'écriture 'inspirée' de certains 'mystiques' de la poésie, et la pureté formelle systématique et artificielle des 'parfaits chimistes'" (Küss, p. 113).⁴⁵ Guillén, sin embargo, fue un formalista: lo fue porque sólo a través de la forma, como ya quedó visto, descubrió que era posible escribir un poema.

⁴⁵ "Guillén se opone entonces a la vez a la escritura automática de los surrealistas, la escritura 'inspirada' de ciertos 'místicos' de la poesía, de la puerza formal sistemática y artificial de los 'químicos perfectos'".

2. Repaso de la crítica

Es un procedimiento válido para entender el papel de la conciencia en la obra de Jorge Guillén, como se hizo en las páginas anteriores, contrastar su postura estética con la de sus predecesores directos –los simbolistas– y con la de sus contemporáneos –los surrealistas. Hay, sin embargo, otra vía que está *afuera* de *Cántico* (en el desarrollo de esta tesis se estudió largamente el asunto desde *adentro* del poemario) y que consiste en revisar las ideas que al respecto ha formulado la crítica; incluso cuando los estudios sobre *Cántico* no se realicen siempre a partir de una postura semejante o igual a la propugnada por los críticos de la conciencia, en casi todos los casos se reflexiona en torno al asunto de esta tesis. Quizá con diferente claridad, con el paso del tiempo, a los lectores de *Cántico* les fue posible entender que la dinámica de los versos de Guillén iba más allá de una simple demostración de virtuosismo lírico: el poeta hacía, en cambio, de sus poemas un testimonio de todo aquello que era percibido y elaborado después por su mente.

La crítica, en muchos de los casos, no se dedicó íntegramente a tratar el tema de lo consciente en *Cántico* (abundan, por ejemplo, los estudios acerca de la estructura del libro y que comparan las diferentes ediciones), pero lo hicieron de manera aislada sin hacer de éste siempre su interés principal. En la revisión que se hará a continuación se favorecerá la discusión, sobre todo, de lo escrito en los estudios más amplios y profundos en torno a la obra de Guillén; la mayor parte de éstos fueron publicados después de que apareciera la última edición de *Cántico*. En páginas anteriores, en algún momento, se ha citado lo que los investigadores opinan con respecto al poemario que aquí interesa; las siguientes líneas, sin embargo, se dedican en específico no a los aspectos que revelan la conciencia (infancia, el poder de la mirada, el despertar, etc.) sino a lo relativo a la conciencia en sí misma.

El crítico Ricardo Gullón, en 1949, poco tiempo antes de la edición definitiva de *Cántico*, hace una reflexión interesante considerando cómo se relaciona forma con fondo de los poemas de Guillén: “Determinar estas realidades, sensaciones tamizadas por una mente ordenadora, en términos de jugosa y densa riqueza poética, exigía extremo cuidado en la selección del vehículo

conveniente para su transmisión sin menoscabo. Este vehículo, el poema guilleniano, se caracteriza por fidelidad al pensamiento creador” (Gullón, 1974, p. 51). Tal y como se afirma en este comentario, Guillén tuvo que hacer un esfuerzo por coordinar el contenido de sus poemas –muchas veces el contenido se reducía a dar cuenta de lo que líricamente se elaboraba en la mente– con la forma: por ello es tan importante para el autor de *Cántico* hacer de cada uno de sus versos un ejercicio de precisión formal. Gullón considera, además, que el poema guilleniano es el medio ideal para serle fiel a lo que el crítico denomina “pensamiento creador”. Hay, como se ha visto con anterioridad, una congruencia entre los medios utilizados por Guillén y el mensaje que sus poemas establecen. Hacia 1949, como parte del mismo libro donde asienta sus ideas Gullón, Blecua afirma lo siguiente: “La unidad de *Cántico* es unidad de pensamiento y unidad de estilo. Esto es lo que diferencia tan radicalmente su obra, su estilo único, de las obras y estilos de los demás poetas de su generación” (Blecua, p. 267). Blecua, como crítico, también hace sobresalir ese aspecto tan importante de *Cántico*: la congruencia. El plan literario que es asumido por Guillén para construir *Cántico* consiste en seguir la línea de su pensamiento poético y manifestarla con claridad.

El crítico que mejor asimila la novedad de la poesía de Jorge Guillén sea Jaime Gil de Biedma. El poeta parte de un conveniente planteamiento teórico: en éste se dibuja el papel que une al lenguaje con la expresión lírica y la actividad intelectual:

El lenguaje al mismo tiempo nos entrega el pensamiento y la actividad de pensarlo. Toda palabra se inserta en un contexto, expreso o tácito, y todo contexto es proyección de un discurso mental; cada palabra representa un hito en el incesante recorrido de ida y vuelta que la mente realiza, y del lugar que ocupe en el contexto depende el grado de abstracción que alcanza. Sucede así que calificar un vocablo de abstracto, sin más, resulta equívoco, pues en principio todos lo son y en cierto modo todos tienden a dejar de serlo (Gil de Biedma, p. 127).

La poesía (parece increíble tener que precisar esto) se construye siempre con palabras. Un poema es resultado de una combinación léxica. Siendo esto así, no se puede, como lo señala Gil de

Biedma, ir sin cuidado y creer ver una abstracción donde no la hay. Lo que sí no es cuestionable es el papel de la mente, de la conciencia, que colabora en el ensamblaje de las palabras que conforman la poesía. Guillén explota este hecho incuestionable y lo hace manifiesto en su obra: a diferencia de otros poetas, el autor de *Cántico* hace gala de los mecanismos que le permiten escribir sus textos literarios sin por ello sacrificar el contenido poético.

Una “abstracción” consiste en ir hacia lo fundamental de la cosa en cuestión, hacia el elemento sustancial; y esto sólo es posible mediante la decantación practicada por el intelecto. Lo que hace que la poesía de Guillén resulte peculiar “no se debe tanto a la relativa abundancia de términos abstractos, alejados del mundo material y de su intuición inmediata, como a la asociación de esos términos con fórmulas escasamente conceptuales y, sobre todo, al cuidado con que el poeta ordena unos y otras, hasta dar a su lengua poética ese especial dinamismo abstractivo que hace de ella un instrumento apto para la transposición de los movimientos de la mente” (Gil de Biedma, p. 128). Para Gil de Biedma, los mecanismos evidenciados en *Cántico* son un modo más de manifestar la actividad de la conciencia. Hace incluso el estudioso un análisis estilístico que lo lleva a determinar rasgos de orden lingüístico que parecieran estar insertados en los poemas para hacer ostentación del momento mental que acompaña a la escritura: “La disociación de las partes oraciones mediante la interposición de cópulas y de pausas sintácticas, a fin de darnos el pensamiento ‘en acto’ se refuerza –y muchas veces se sustituye– con la consciente utilización de las pausas métricas y estróficas, e incluso con el uso constante de mayúsculas a principio del verso” (Gil de Biedma, p. 137). Gil de Biedma, como se ha señalado en su oportunidad, opina que *Cántico* es la reunión de una serie de composiciones cuyo protagonista *piensa*: nosotros, como lectores, atestiguamos los movimientos del intelecto que pretendidamente se exponen en los poemas. En este mismo orden de ideas, señala Gil de Biedma que no debemos dejar de relacionar la realidad con lo creado en los textos porque sin hacer esta operación de síntesis, se pierde el contenido y los referentes: “[...] en sus poemas, la realidad exterior sólo nos viene dada en el itinerario de la mente; si no asumimos éste, toda alusión a aquélla se desdibuja” (Gil de Biedma, p. 128).

Casalduero también hace una identificación de recursos estilísticos que permiten que haya una separación tajante, hecha evidente en las páginas de *Cántico*, del mundo real y de la mente: “Los contrastes, las paradojas, las antítesis, el placer o el dolor, se suceden sin cansancio, subrayando la división entre el mundo de la conciencia y el mundo físico” (Casalduero, p. 91). La transformación del material que hay en el mundo es posible en la poesía porque el poeta es capaz de ir “más allá” de la simple representación plástica de las cosas: puede, como se ha visto, jugar con los sentidos de todas las relaciones que se establecen en la realidad (tal y como lo hace Gómez de la Serna en sus *greguerías*). La operación realizada por Guillén, según Casalduero, consiste en elevar lo que es registrado sensorialmente a categoría de idea: otorgar y construir significados (una silla, por ejemplo, por sí misma no significa nada). Casalduero también se percató de que la poesía de Jorge Guillén está lejos de ser elaborada con los instrumentos utópicos que pretendían usar los surrealistas: “No es [la poesía de *Cántico*] un monólogo de solitario, no es el afluir inconsciente del pensamiento; es el andar pausado y seguro del que se siente situado, del hombre que se siente ser. Este sentirse ser, este ser, lleva al poeta al asombro y al agradecimiento, que es lo que da al ritmo su tono a veces de plegaria, de oración, de acción de gracias; sobre todo, de exaltación, de cántico” (Casalduero, p. 125). Una de las vertientes más discutidas, y aquí entrevista, es a través de la conciencia, del recurso de la conciencia en *Cántico*, devolver al hombre su sentido de ser. Es por ello que los poemas de Jorge Guillén, vistos bajo esta luz, pueden ser categorizados como ciertamente ontológicos (Silver, sin embargo, opina lo contrario).

Dámaso Alonso también recurre al tema de lo abstracto en la poesía de *Cántico* para intentar explicar el particular método que permite su escritura: “[...] hay que admitir la idea corriente: Jorge Guillén opera poéticamente con abstracciones de la realidad y con una técnica de prodigiosa precisión” (Dámaso Alonso, p. 707). Esa técnica sólo es posible por el trabajo de *imitación* de la conciencia que queda plasmado en los poemas: en las composiciones se busca aludir a ese vigor que sólo es posible cuando algo es conocido sensiblemente. Para Dámaso Alonso, *Cántico* busca presentar el mundo como una totalidad, como algo visto y, con

posterioridad, traducido en el poema. Lo que puede ser calificado de abstracto, en el poemario, es peculiar por la presentación de los temas: "Lo curioso en Jorge Guillén, lo que creo no se había observado en él, es que este poeta, que velozmente asciende por la escala abstractiva hasta los últimos escalones, no sólo parte casi siempre de sensaciones muy primarias, sino que las presenta, las sitúa, ante el lector, de modo que resaltan como muy primariamente elementales" (Dámaso Alonso, p. 726). De nuevo, en un comentario crítico, se repite uno de los señalamientos ya precisados: la poesía de Guillén empuja al lector al momento mismo de la experiencia, del conocimiento a través de ese medio consciente que transporta los estímulos vitales para, después, transformarlos y convertir lo que era sensación bruta en poesía.

Las siguientes palabras de Israel Rodríguez a propósito de "Más allá" sintetizan el método que, según este crítico, Jorge Guillén practica en dicho poema; sin embargo, es un camino muchas veces andado por el autor de *Aire nuestro*. Nótese cómo el papel de la conciencia resalta como el facilitador de la tarea literaria.

El monólogo está perfectamente controlado por la conciencia del poeta: en él no penetra ningún elemento subconsciente. Las intuiciones que el poeta tiene son predominantemente intelectuales porque van a la esencia de las cosas. El poeta también tiene intuiciones emocionales que van al valor de las cosas y superponen el tiempo pasado y el tiempo presente —o el tiempo pasado, el tiempo futuro y el tiempo presente— en un solo plano temporal [...] El poeta descubre la realidad objetiva y esta realidad conforma su conciencia y lo hace centro. El poeta descubre el todo, el absoluto, y toma más conciencia del instante que está viviendo. En una intuición emocional descubre la eternidad. Ya en posesión de lo absoluto y lo eterno se alza con el concepto del ser y lo hace una alegre vivencia: respira y adquiere la profundidad del cielo y descubre que es parte de esa realidad que lo inventa (Rodríguez, p. 47).

Es muy importante de la cita anterior recuperar un elemento acerca del cual casi no se ha discutido en esta tesis pero que importa subrayar: el papel del ser en la poesía de Guillén. La poesía de *Cántico* es más que un ejercicio filosófico, pero nadie que conozca los poemas de esta época de Jorge Guillén podrá negar que ser y estar, como categorías que representan la existencia

humana, vigorizan los versos del poeta español. Philip W. Silver supo ver la carga filosófica de la obra de Guillén pero haciendo los convenientes matices. Se ha ya sugerido que no puede injertarse la visión orteguiana de la “deshumanización del arte” en *Cántico* pero sí es posible vincular cierto pensamiento de Ortega con la obra guilleniana: “[...] no creo que pueda dudarse que tanto Guillén – con su mirar de alta planicie castellana– como Salinas – con su muy peculiar perspectiva sobre el espectáculo urbano y tecnológico– se encontraban en las fielas de los que Ortega bautizó con el nombre de *filotheamones* –amigos de mirar” (Silver, p. 30). En este sentido, Guillén y Pedro Salinas adoptan algo de la postura del filósofo español. Los comentaristas, sin embargo, a veces han querido ver más de lo que hay en realidad: “Lo que observamos es una especie de trasvase que era o la influencia de un filósofo (Ortega), sin mediaciones, sobre un poeta (Guillén), o un proceso según el cual los críticos descubren en la obra guilleniana, a modo de *sentido* de ésta, lo que es el espíritu de la época” (Silver, p. 31). La relación entre estos dos eminentes españoles sigue siendo motivo de discusión y polémica.⁴⁶ Philip W. Silver, incluso, explica y sanciona la relación entre la poesía de Guillén y la de uno de los principales exponentes de la fenomenología: “[...] no es una exageración disparatada comparar a Guillén con el segundo Heidegger. La exageración era el querer homologar a Guillén con el primer Heidegger. A pesar del atractivo evidente de tales fórmulas, Guillén sólo es un poeta ontológico a medias, sin desarrollar” (Silver, p. 33). Tal y como lo afirma María Zambrano, poesía y filosofía son dos ocupaciones totalmente distintas; sin embargo, no es posible afirmar del todo que la obra de Guillén sólo por no seguir un método teórico, por preferir la práctica del verso, pueda no ser calificada de poesía ontológica. La relación que Silver establece entre Guillén

⁴⁶ Con respecto a este asunto, Juventino Caminero anota, con ánimo de establecer un parentesco justificado y con bases entre Guillén y Ortega, las siguientes líneas: “La actitud del poeta primigenio y de filósofo contemplador de realidades se funden en el poema a merced a esa dialéctica tan fenomenológica que tanto Jorge Guillén como Ortega y Gasset practican, tratando siempre de reducir a unidad esencial y plenaria las vivencias y experiencias múltiples e individualmente incompletas; propósito que el filósofo lleva a cabo en sus ensayos y el poeta en sus poemas [...]” (Caminero, p. 93).

y Heidegger es interesante; ya en páginas anteriores se ha estudiado *Cántico* a la luz de algunas concepciones del filósofo alemán. Quizá lo que falte señalar al respecto es que en ambos (Guillén en poesía y Heidegger en filosofía) prevalece un espíritu que busca confirmar la existencia usando la conciencia como sustento de tal afirmación; las semejanzas entre ellos comienzan y terminan allí. Es, sin embargo, esta simple similitud muy significativa porque permea el trabajo de estos dos autores. Jaime Siles, incluso, apunta lo siguiente: “[...] podemos preguntarnos qué hay debajo de este –llamémosle así– *estructuralismo* guilleniano, de este cubismo poético, que consiste en el ‘unirse y desunirse’ de esos elementos [...] ‘virtudes conmovedoras del conjunto’. Lo que hay es una *fenomenología*. O, si se quiere –y enlazado con lo dicho acerca de ese *estructuralismo* poético– la participación de Guillén en lo que, en filosofía, se entiende por tal” (Siles, p. 597).

Emilio Lledó estudia el aspecto consciente de la poesía de *Cántico* desde la importancia de la luz, de la iluminación, en el poemario. Se ha determinado ya en esta tesis el papel de primer orden que juegan los amaneceres y toda presencia lumínica en la obra de Jorge Guillén. Sin embargo, quizá la siguiente cita de Lledó ayude a entender aun más qué relación hay entre lo meramente mental (la conciencia) y *Cántico*.

Toda obra poética hace presente [...] la doble perspectiva de un lenguaje que es, al par, iluminación de la realidad material ofrecido para esta iluminación: subjetividad y estructura sustancial, objetiva, en la que se nos da el mundo hecho, a su vez, realidad, hecho palabra. La poesía de Guillén entra de lleno en el prodigioso juego de ese extraño proceso de creación, donde la conciencia se hace cargo de decir, nuevamente, unas palabras ya dichas en la lengua, y donde la iluminación interior abre una insólita y originaria presencia (Lledó, p. 135).

El mejor y más amplio estudio que considera la relación entre la obra de Guillén (en particular la poesía de *Cántico*) y los procesos intelectuales es *Conciencia y lenguaje en la obra de Jorge Guillén* de José Manuel Polo de Bernabé; en sus páginas el autor esboza, desde un punto de vista muchas veces lingüístico, la relación estrecha de la poesía del autor de *Cántico* con las facultades ejercitadas por la conciencia que se dejan apreciar en los textos estudiados.

Una de las reflexiones elaboradas por este crítico se origina en cómo el poeta va y viene entre las cosas del mundo y la poesía: “El mundo guilleniano impone un orden mental a los objetos que surge a su vez de la intensa contemplación de éstos. Por eso hemos de aproximarnos a su obra a través de un movimiento de vaivén entre la percepción concreta del objeto y la intuición de una totalidad o cosmovisión: ‘Orbe en manos y en mente’ escribe el poeta” (Polo, p. 57). Se realiza, pues, según lo afirmado por el crítico, un doble movimiento que hace ir al poeta de la percepción a la poesía. Dicho tránsito confirma, nuevamente, el papel de la conciencia en su obra porque a ella se debe que tal viaje sea posible. La poesía de Jorge Guillén es posibilitada por una muy fuerte conciencia del lenguaje, de la capacidad de éste para transmitir mensajes, y es por ello que la palabra misma (esto ha sido ya discutido en esta tesis) es el vehículo pertinente para la expresión de contenidos poéticos:

Si la estética guilleniana es ciertamente contemplativa, es decir, expresa unos contenidos de conciencia, lo característico de su obra es una pugna por establecer esos contenidos en la organización de los materiales verbales en el poema. El proyecto de Guillén no consiste, como él mismo ha señalado, en una búsqueda incesante de la expresión de unos contenidos psíquicos dados con anterioridad a su representación verbal. Lejos estamos de la poética becqueriana. Es en la palabra donde se produce precisamente la descarga significativa que abre o intensifica la apertura de la conciencia al objeto (Polo, p. 61).

Si bien los sentimientos y la experiencia son los temas de la poesía de *Cántico*, temas compartidos por toda poesía factible, por la poesía de todos los tiempos y lugares, lo diferente de su práctica literaria, lo que lo aleja, por ejemplo, del autor de las *Rimas*, es el sentido de la elaboración que lleva a cabo en sus poemas. Jorge Guillén, como lo aprecia Polo de Bernabé, se percata del poder de la palabra: sólo a través de ella, de su uso controlado y específico de ella, puede darse el pensamiento y la conciencia como motivos fundamentales de la obra: *Cántico* se alcanza tras un verdadero trabajo de depuración intelectual. Polo de Bernabé afirma que la tarea literaria de Jorge Guillén no consiste sólo en representar lo anteriormente registrado psíquicamente (esto lo hace

apoyándose en una opinión vertida por el poeta); sin embargo, lo que *Cántico* realmente nos da es el conjunto de elaboraciones posteriores al encuentro con la realidad pero siempre anteponiendo el valor poético de la expresión. Entonces, la poesía de Jorge Guillén es un recurso para instaurar artísticamente entre nosotros lo percibido por, en primer término, una sola persona: es por ello que toda poesía se vincula con un acto comunicativo siendo que los versos manifiestan lo que fue, inicialmente, interés y asunto de un individuo particular. Para el crítico en cuestión si bien la obra de Jorge Guillén parte de la conciencia —de la conciencia de la conciencia—, la poesía de *Cántico* logra trascender dicha disposición y conservar lo poético como la meta fundamental de los poemas.

José Manuel Polo de Bernabé hace un seguimiento de uno de los recursos favoritos del poeta: hacer de sus composiciones obras circulares: “Guillén utiliza la esfera como una de las imágenes predominantes de *Cántico* para articular sus poemas en un espacio coherente y determinar la relación entre conciencia contempladora, realidad y poema” (Polo, p. 75). Si Guillén frecuenta la imagen de la esfera, de lo circular, es por desear hacer de su poesía un acontecimiento ordenado, depurado, perfecto y totalizador. Es el círculo, entre todas las figuras geométricas, la más mental y absoluta. Hacer de la simetría un recurso tiene igual objeto: manifestar el control y la perfección de lo plasmado literariamente (Oreste Macrí también ha abordado *Cántico* desde este punto de vista). Para Polo de Bernabé también es relevante que Guillén haya hecho del “centro” una poética: esto se relaciona directamente con la cuestión de la conciencia (recuérdese el análisis que en esta tesis se ha hecho acerca del papel del jardín en *Cántico*).

Es importante el espacio físico en la obra de Guillén porque en éste, según el crítico, donde puede adquirirse conciencia de los objetos, de la realidad: el vacío es un elemento extraño en las páginas de *Cántico*: “La función imaginativa de la extensión en *Cántico* es la de proporcionar un medio homogéneo dentro del cual es posible concebir la diversidad de las cosas y la relación en que la conciencia puede apropiárselas” (Polo, p. 77). Es tal la disposición existente

en la poesía de Jorge Guillén que como poeta manifiesta todos estos apropiamientos que de la realidad hacemos todos los hombres y que, por cotidianos, nos pasan inadvertidos.

Polo de Bernabé también enfatiza, como casi todos los críticos, el papel de la mirada en los versos de *Cántico*: “El acto fundamental es la mirada y no la introspección. *Cántico* existe en un instante de suprema conciencia, de energía iluminadora, en el que se contiene todo el universo. La génesis inmediata de esta conciencia reside, claro está, principalmente en el lenguaje, o más bien en la compleja organización verbal en el mecanismo del poema” (Polo, p. 115). La mirada es el primer paso, como se ha dicho ya antes, para proceder a la poesía; la obra de Guillén, en particular *Cántico*, es el sitio donde se combina lo exterior –las cosas del mundo– con el interior –los procesos mentales que exige el arte. Para lograr que lo que hay en el mundo intimide con el hombre, se hace necesaria la participación de la conciencia; a largo plazo, sin embargo, para Polo de Bernabé, el compromiso del poeta es con el lenguaje: “La obra de Guillén, que en una primera instancia se nos ha presentado como una mirada sobre el universo físico, termina en una meditación sobre la virtud reveladora del acto verbal. La realidad tiene un sentido que se manifiesta en la palabra” (Polo, p. 248). La mirada, en Guillén, lleva a la palabra.

Para Polo de Bernabé, la poesía de *Cántico* es consecuencia de ese pensamiento que se origina en el romanticismo y que busca la relación entre poesía y conciencia. Bajo esta perspectiva, los poemas de Guillén son una respuesta a esa cuestión. En la última parte de su libro, el crítico señala que se puede rastrear, tal y como se ha hecho en esta tesis, la importancia de la conciencia en la obra de Jorge Guillén a través del análisis de aspectos diversos como la presencia de la luz, los mecanismos que llevan a crear símbolos, las cuestiones metalingüísticas, etc.

No cabe duda de que aun cuando todos los estudios acerca de *Cántico* no se dedican todos a exponer e investigar la cuestión de la conciencia en la obra de Guillén, si terminan por reflexionar algo acerca de este tópico. Manuel Alvar en *Visión en claridad* lleva a cabo un ejercicio interesante para desentrañar algo acerca de la poética de Jorge Guillén: a partir de la lectura de un soneto del poeta, intenta reconstruir cómo fue escrita dicha composición. Siempre

será un soneto un texto apegado a ciertas reglas básicas; es por ello que partiendo del poema Alvar puede imaginar y señalar los movimientos ejecutados por el autor. Coteja el crítico, además, las páginas a mano donde Guillén esboza los versos; esto le da la posibilidad de hacer una reconstrucción utilizando el esquema que antecede al texto final.

IV**Último acercamiento**

1. Una última consideración

Quizás lo dicho acerca de los surrealistas, pero considerando la tesitura de *Cántico*, pueda ser sostenido: un poema jamás ha de reproducir íntegramente los movimientos de la conciencia. Sin embargo, como ha quedado demostrado a lo largo de las páginas anteriores, Jorge Guillén construye una obra que prefiere y busca presentar la actividad consciente del hombre y la dinámica de la misma. Los poetas surrealistas no lograron entrar en contacto con su parte inconsciente, ¿los poemas de *Cántico* han alcanzado a proyectar en sus versos los pormenores del trabajo intelectual y, en particular, de la labor desarrollada por el poeta? Quizá no del todo pero eso no impide afirmar, como se hizo en las primeras páginas de esta tesis, que la búsqueda y la presentación de la conciencia juegan un papel fundamental en la obra lírica de Jorge Guillén: es por ello que estudiar *Cántico* adoptando una postura crítica que tome en cuenta los preceptos de la llamada postura fenomenológica de la literatura es un método que aclara en mucho el por qué de los recursos utilizados en el libro, así como también los temas (tal y como fue expuesto ampliamente). Estudiar *Cántico* asumiendo la importancia de la conciencia permite hacer una lectura integral de la obra.

Cántico es una propuesta sumamente arriesgada: intentar la presentación de los mecanismos más internos del poeta (o una simulación de éstos) a través de una poesía que, por sus rasgos y sus temas, afirma constantemente la naturaleza de su búsqueda. El protagonista de *Cántico* es un ser que contempla y razona lo contemplado. El mundo demanda del hombre una respuesta: el poeta, en el caso del poemario, trata de darla usando los medios que tiene a su alcance. La crítica ha vislumbrado en muchas páginas el papel de lo consciente en *Cántico*; no todos los estudiosos se han acercado al libro más famoso de Guillén asumiendo una postura metodológica que indique, en exclusiva, la relación entre la conciencia y los versos que aquí son analizados pero es comprobable que en muchas de las monografías y en los amplios y cortos ensayos dedicados a *Cántico* aparecen, con frecuencia, ideas que ligan los poemas de Guillén con lo tratado en las páginas anteriores. Quizá uno de los posibles caminos para la futura investigación

de la obra de Guillén estaría en analizar cómo se fue dando a través de las diversas ediciones del libro un incremento o un decremento de esa poesía (calificada por algunos como hermética) que tan claramente alude a lo mental. La poesía de Guillén, la poesía de *Cántico*, es diferente a la escrita por cualquier otro poeta del siglo XX: aun cuando se le quiera ver como una obra *pura* es mucho más que eso; en las composiciones del poemario estudiado se siente algo de esa alegre whitmaniana pero, de manera paralela, un intenso reconocimiento de la realidad y del mundo. La poesía de Guillén trasciende por ir más allá de la típica expresión poética, por abordar la poesía desde su aspecto consciente.

v**Bibliografia**

1. Especificaciones bibliográficas

Aunque sea posible deducir todos los criterios con que esta tesis fue redactada —criterios de orden metodológico— a continuación se presenta una explicación de éstos. Para realizar este trabajo, debido a sus características formales, se tomó la decisión de incluir al interior del cuerpo mismo de la tesis las referencias a *Cántico*: éstas se hacen entre paréntesis, con una letra *C*, y señalando el número de versos y la página. Si el poema se copia íntegramente o, en dado caso, se reproduce una porción extensa del texto en cuestión (más de cuatro versos), entre corchetes se indica la numeración y no se repite en la referencia del margen derecho. La edición de *Cántico* utilizada para realizar esta tesis no enumera los versos puesto que no se trata de una edición crítica. En el texto se encuentra entre paréntesis, en caso de que se haga una cita, el apellido del autor y la página del texto correspondiente a la referencia; en la bibliografía, en la parte final de esta tesis, se encuentran las fichas completas. Si un autor cuenta con dos o más obras registradas en la bibliografía, se señala, junto con los datos ya establecidos, el año al que corresponde el libro o artículo en cuestión. Si un artículo fue compilado en un libro, se anotará entre corchetes en qué obra fue consultado. Si se hace una cita a pie de página, la referencia se presenta, después del texto, entre paréntesis, y omitiendo, en caso de que sea un poema, el número de versos si el poema en cuestión es copiado íntegramente.

2. Bibliografía directa

Guillén, Jorge, *Cántico*; Madrid, *Revista de Occidente*, 1928.

_____, *Cántico*, intr. y ed. José Manuel Blecua; Barcelona, Labor, 1970. [En este libro se reproduce *Cántico* de 1936.]

_____, *Aire nuestro: Clamor, Homenaje, Y otros poemas y Final*, ed. e intr. Francisco J. Díaz de Castro; Madrid, Anaya / Mario Muchnik, 1993.

_____, *Aire Nuestro. Cántico*, ed. e intr. Francisco J. Díaz de Castro, 2a. ed.; Madrid, Anaya / Mario Muchnik, 1994. [Ésta es la edición utilizada para la presente tesis.]

_____, *Obra en prosa*, ed. e intr. Francisco J. Díaz de Castro; Madrid, Tusquets, 1999.

3. Bibliografía indirecta

Alonso, Amado, "Jorge Guillén, poeta esencial" en [Ciplijauskaité, 1975], pp. 117-122.

Alonso, Dámaso, "Los impulsos elementales en la obra de Jorge Guillén" en *Obras completas. Estudios y ensayos sobre literatura (tercera parte)*; Madrid, Gredos, 1975, t. 4, pp. 699-732.

_____, "Tres ensayos de Jorge Guillén, y su encanto", *Boletín de la Real Academia Española*, 64 (1984), pp. 81-99.

Alvar, Manuel, *Visión en claridad. Estudios sobre Cántico*; Barcelona, Gredos, 1976.

Bernaldez, José María, "Jorge Guillén: la poesía como existencia", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 106 (1976), pp. 626-633.

Blecua, José María, "En torno a *Cántico*" en *La poesía de Jorge Guillén. (Dos ensayos)*; Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1949.

Caminero, Juventino, "Un orteguiano modo de hacer poesía. Jorge Guillén o la razón poética", *Letras de Deusto*, 13 (1983), pp. 79-110.

Cabrera, Vicente, "El desarrollo metafórico en Guillén" en *Tres poetas a la luz de la metáfora Salinas, Alexandre y Guillén*; Madrid, Gredos, 1975, pp. 164-208.

Carreira, Antonio, "Jorge Guillén y la unicidad de su lenguaje" en *Revista de literatura*, 57 (1995), pp. 543-564.

Casalduero, Joaquín, *Cántico de Jorge Guillén y Aire nuestro*; Madrid, Gredos, 1974.

Cassou, Jean, "La lírica ontológica de Jorge Guillén" en [Ciplijauskaité, 1975], pp. 231-240.

Ciplijauskaitė, Birutė, *Deber de plenitud la poesía de Jorge Guillén*; México, Secretaría de Educación Pública, 1973.

_____, coord., *Jorge Guillén*; Madrid, Taurus, 1975.

Cowes, Hugo, "Algunas consideraciones epistemológicas y metafísicas en el discurso lírico de Jorge Guillén", en *Jorge Guillén. Recuerdo y homenaje*, ed. Mariana Genord; Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 1994, pp. 167-181.

Debicki, Andrew Peter, *La poesía de Jorge Guillén*; Madrid, Gredos, 1973.

_____, "El Cántico de Jorge Guillén", en *Estudios sobre poesía contemporánea. La generación de 1924-1925*, 2a. ed; Madrid, Gredos, 1981, pp. 129-152.

Díaz de Castro, Francisco J., "El compromiso humanista del tercer y cuarto Cántico" en *La poesía de Jorge Guillén: tres ensayos*; Palma de Mallorca, Prensa universitaria, 1987, pp. 7-43.

Díez de Revenga, Francisco Javier, "Un poeta ante nuestro mundo" y "Mundo humano y contemporáneo en Cántico", en *Jorge Guillén el poeta y nuestro mundo*; Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 13-45.

Frutos, Eugenio, "El existencialismo jubiloso de Jorge Guillén" en [Ciplijauskaitė, 1975], pp. 189-206.

Gil de Biedma, Jorge, *Cántico: El mundo y la poesía de Jorge Guillén*; Barcelona, Seix Barral, 1960.

Gómez Yebra, Antonio A., *Aportes para la bibliografía Guilleniana*, Palma de Mallorca, Departament de Filologia Espanyola i Moderna, Universitat de les Illes Balears, s.a.

_____, "Ars longa: Guillén hasta sus límites" en *En torno al 27. Estudios sobre José Moreno Villa, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, José María Hinojosa, Jorge Guillén*; Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1998, pp. 93-114

González Muela, Joaquín, *La realidad y Jorge Guillén*; Madrid, Ínsula, 1962.

_____, "La realidad y su 'imagen'" en [Ciplijauskaité, 1975], pp. 275-295.

Gullón, Ricardo, "La poesía de Jorge Guillén" en *En torno a Cántico. Dos ensayos*; Zaragoza, España Heraldo de Aragón, 1949.

Havard, Robert, "Las décimas tempranas de Jorge Guillén", en [Ciplijauskaité, 1975], pp. 297-316.

Küss, Danièle, *Jorge Guillen. Les lumières et la Lumière*, intr. Claude Couffon; Paris, L'Harmattan, 1994.

Lledó, Emilio, "Conciencia y luz en Jorge Guillén" en *Jorge Guillén, el hombre y la obra: actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*, coord. Antonio Piedra y Javier Blasco; Valladolid, Universidad de Valladolid-Fundación Jorge Guillén, 1993, pp. 182-192-

Macrí, Oreste, *La obra poética de Jorge Guillén*, tr. Elsa Ventosa; Barcelona, Ariel, 1976.

Mariás, Julián, "Jorge Guillén: una operación con la realidad", en *Boletín de la Real Academia Española*, 64 (1984), pp. 71-77.

Matthews, Elizabeth, "The Early Editions of *Cántico*" y "*Cántico* (1950): Six Mayor Poems" en *The Structured World of Jorge Guillen: a Study of Cántico and Clamor*; Wiltsire, Francis Cairns, 1985, pp 14-78.

Monegal, Antonio, "Jorge Guillén y el deseo en la mirada" en *Ínsula*, 1993, núms. 554-555, pp.10-11.

Morris, C.B., "En alabanza de la creación" en *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, tr. A.R. Bocanegra; Madrid, Gredos, 1988, pp. 151-177.

Paz, Octavio, "Horas situadas", en [Ciplijauskaité, 1975], pp. 247-254.

_____, "El más allá de Jorge Guillén", en *In/mediaciones*; Barcelona, Seix Barral, 1976, 71-96.

Polo de Bernabé, José Manuel, *Conciencia y lenguaje en la obra de Jorge Guillén*; Madrid, Editora Nacional, 1977.

Poulet, Georges, "Jorge Guillén y el tema de círculo". en [Ciplijauskaité, 1975], pp. 241-246.

Prat, Ignacio, "*Cántico*", en *Aire nuestro de Jorge Guillén*, intr. José Manuel Blecua; Barcelona, Planeta, 1974.

Rodríguez, Israel, "La estructura metafórica en la poesía de Jorge Guillén" en *La metáfora en las estructuras poéticas de Jorge Guillén y García Lorca*; Madrid, Hispanova, 1977, pp. 164-208.

Salinas, Pedro, "El poeta y las fases de la realidad" y "El *Cántico* de Jorge Guillén" en *La realidad y el poeta*, tr. Soledad Salinas de Marichal; Barcelona, Ariel, 1976, pp. 13-34 y pp. 203-210.

Siles, Jaime, "Jorge Guillén: simetría y sistema", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 106 (1976), pp. 592-599.

Silver, Philip, Introducción a Jorge Guillén, en *Mientras el aire es nuestro*; Madrid, Cátedra, 1978, pp. 15-43.

Valverde, José María, "Plenitud crítica de la poesía de Jorge Guillén", en [Ciplijauskaité, 1975], pp. 255-272.

Vigée, Claude, "Jorge Guillén y la tradición simbolista francesa", en [Ciplijauskaité, 1975], pp. 79-92.

Xirau, Ramón, "Lectura a *Cántico*", en [Ciplijauskaité, 1975], pp. 129-140.

Zulueta, Emilia, "La poesía de Jorge Guillén", en *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*; Gredos, Madrid, 1971, pp. 108-167.

4. Bibliografía auxiliar

- Aleixandre, Vicente, *Ámbito*, ed. Alejandro Duque Amusco; Madrid, Castalia, 1990.
- Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*, tr. Ida Vitale; México, FCE, 1982.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas*, ed. José Carlos de Torres; Madrid, Castalia, 1982.
- Béguin, Albert, *Création et destinée*, ed. Pierre Guatzer; París, Éditions du Seuil, 1973.
- Blanchot, Maurice, *El libro que vendrá*, tr. Pierre de Placre; Caracas, Monte Ávila, 1979.
- Carreter, Fernando, *De poética y poéticas*; Madrid, Cátedra, 1990.
- Eagelton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, tr. José Esteban Calderón, 2a. ed.; México, FCE, 1998.
- Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, intr. y tr. Samuel Ramos; México, FCE, 1958.
- Jakobson, Roma, *El marco del lenguaje*, tr. Tomás Segovia; México, FCE, 1988.
- Lowall, Sarah, *Critics of Consciousness. Existential Structures of Literature*; Cambridge, Harvard University Press, 1968.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Filosofía y lenguaje*, tr. Hugo Acevedo; Buenos Aires, Proteo, 1969.
- Neruda, Pablo, "Sobre una poesía sin pureza", en [Verani, 1995], pp. 244-245.

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, 3a. ed.; México, FCE, 1972.

Raymond, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, tr. Juan José Domenchina; México, FCE, 1960.

Schopenhauer, Arthur, *La lectura, los libros y otros ensayos*, intr. Agustín Izquierdo, tr. Edmundo González-Blanco; Madrid, Edaf, 1996.

Selden, Raman, *La teoría literaria contemporánea*, tr. Juan Gabriel López, 2a. ed.; Barcelona, Ariel, 1989.

Valéry, Paul, *El cementerio marino*, tr. Jorge Guillén; Madrid, Alianza, 1967.

_____, *Notas sobre poesía*, intr. y trad. Hugo Gola; México, UTA, 1995.

Verani, Hugo, coord., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, 3a ed.; México, FCE, 1995.

Whorf, Benjamin Lee, "Lenguaje, mente y realidad", en *Lenguaje, mente y realidad*, pról. Stuart Chase, intr. John B. Carroll, tr. José M. Pomares; Barcelona, Barral, 1971, pp. 279-300.

Zambrano, María, *Filosofía y poesía*; México, FCE, 1987.