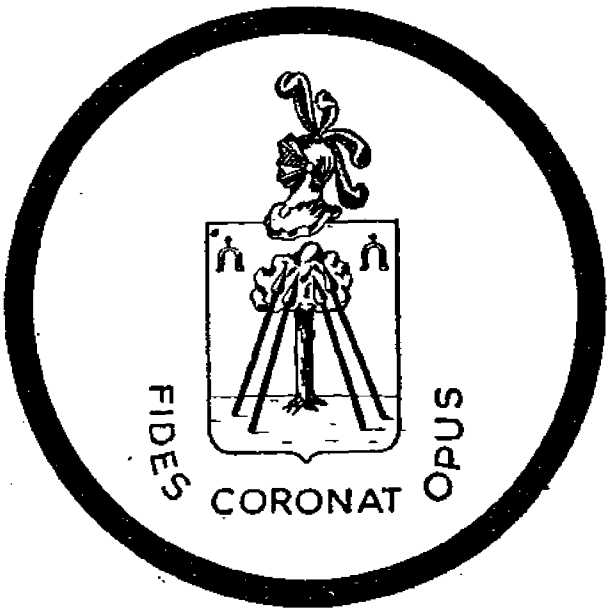
RICARDO GULLÓN Y JOSÉ MANUEL BLECUA

LA POESÍA DE JORGE GUILLÉN

ESTUDIOS LITERARIOS
ZARAGOZA, 1949

LA POESÍA DE JORGE GUILLÉN



IMPRESO EN ESPAÑA
Reservados todos los derechos
Copyright 1949 by Ricardo Gullón y José Manuel Blecua

RICARDO GULLÓN Y JOSÉ MANUEL BLECUA

LA POESÍA DE JORGE GUILLÉN

(DOS ENSAYOS)

ESTUDIOS LITERARIOS - Vol. II
"Heraldo de Aragón", S. A., Editorial
Zaragoza, 1949

INDICE

RICARDO GULLÓN

LA POESÍA DE JORGE GUILLÉN

Págs.

Una poesía de la inteligencia 15
Paréntesis. Sobre la poesía pura 23
Plenitud de expresión 36
Guillén, poeta difícil 48

El contenido de su poesía:

1. — Conocer y nombrar 57
2. — Serenidad. La muerte y la vida 62
3. — Serenidad. Humanización 68
4. — Primavera y amor 74
5. — Mundo en albor 83
6. — Nocturnos 92

Caminos de perfección 98
Primores 107
Imágenes 124
Situación del poeta 135

JOSÉ MANUEL BLECUA

EN TORNO A *CÁNTICO*

Introducción 145
Estructura de los tres *Cánticos* 149
Ejemplos de recreación poética 155
Las estrofas 164
La realidad y el poeta 184

Págs.

Todo lo inventa el rayo de la aurora 203
Más amor que tiempo 227
Algo de lo que inventa el rayo de la aurora ... 239
El estilo 267
Asombro y júbilo 280
Vivificación de la realidad 287
Cualidad y abstracción 293
Imágenes para ojos mentales 298
Imágenes con términos matemáticos 303
Nominación y complicación 305
Final 314

A Ildefonso-Manuel Gil,
poeta y amigo verdadero.

Al publicar reunidos estos ensayos, ofrecemos al público la oportunidad de confrontar dos opiniones, si no contrarias, tampoco del todo coincidentes, sobre la poesía de Jorge Guillén, uno de nuestros más grandes líricos contemporáneos. El experimento nos ha parecido de cierta novedad e interés, atendida la autonomía con que hemos trabajado, sin previo acuerdo, cada cual según su propio sistema, partiendo de distintos puntos de arranque y utilizando diversas técnicas de estudio y crítica. El resultado no debemos juzgarlo nosotros, pero sí deseamos advertir que aun pudiendo eliminar las discrepancias de criterio, reduciendo el conjunto a rígida y mejor organizada unidad, nos pareció más útil mantener aquéllas y la separación de nuestros trabajos para mostrar así un ejemplo de la diversidad de accesos a la obra de Guillén y las reacciones que puede suscitar en la varia sensibilidad de sus destinatarios.

Respetamos por eso las eventuales contradicciones: hemos creído más útil mantenerlas que disimularlas torciendo el desenlace lógico de una corriente de reflexiones, más o menos acertadas, pero siempre sinceras y personales. En las actuales circunstancias, cuando se empieza a estudiar en serio la obra de Jorge Guillén y cuando este gran poeta se halla en la plenitud de su fuerza creadora, parece prematura la tentativa de un trabajo de síntesis, donde se depuren y contrasten las opiniones y juicios emitidos. Por ahora importa ante todo que cada cual aporte su contribución, diciendo lealmente su palabra. Pues los errores en la interpretación de este fenómeno poético pueden ser también fecundos y útiles, en cuanto no dejarán de mostrar el alcance de su influencia sobre diversas personas y mentalidades.

RICARDO GULLÓN

LA POESÍA DE JORGE GUILLÉN

"Según el sujeto, así ha de ser la materia; según el artificio, así el artífice; consecuencia será, pues, clara, que según la materia ha de ser el sujeto y según el artífice el artificio (trato en términos de perfección). Luego si según el artificio ha de ser el artífice, según requieren ser los versos, así el Poeta; y si según el artífice el artificio, según el Poeta los versos. Luego forzosa consecuencia será que el Poeta, incapaz de lo que se requiere para los versos, no sea buen Poeta. Arriba se probó haber sido llamados Versificadores los que sólo en medida fueron Poetas. Y por la misma razón los versos estrechos a la capacidad del saber del Poeta, por la misma causa que no lo es bueno el artífice de ellos, desigual a la grandeza que ellos requieren. La misma naturaleza ha hablado en estas razones tan suyas, por esta opinión tan suya, pues aun ella misma

envolvió en gran trabajo y discurso todas las cosas celestes, para diferenciarlas de estas que tratamos con las manos".

(Don Luis Carrillo y Sotomayor: *Libro de la erudición poética.*)

"Estilo en la dicha,
Sapiencia en el pasmo,
Entre errante fausto
La rama sencilla".

(J. G.)

UNA POESIA DE LA INTELIGENCIA

Cuanto mayor la singularidad y rareza de un poeta, tanto más difícil aproximarse críticamente a sus textos. La razón es sencilla: las posibilidades de la crítica son limitadas. Conocer la obra exige penetrar en los entresijos del alma y el espíritu donde se fraguó y esta penetración resulta menos ardua cuando no se apartan demasiado del nivel común y pueden por ende seguirse los itinerarios de la creación con la ayuda de planos y cartas geográficas descriptivas. Pero si el material a estudiar es producto de una mente excepcional que se resiste a seguir los caminos conocidos, el escoliasta, desamparado e inerme, corre grave riesgo de yerro al analizar el proceso creador.

Ese peligro no debe impedirle acercarse a la "terra incognita", antes servirá de acicate para penetrar en ella con plena conciencia de los

obstáculos a vencer. El deber del crítico, o más modestamente, del comentarista, es afrontar los azares; no sortearlos, sino ir derechamente a ellos con el fin de entenderlos y de explicarlos, si a tanto llega su buena fortuna. Nada tan estimulante como las dificultades: son una tentación que mueve a su acoso. Por eso yo, consciente de mis limitaciones y del empeño requerido por la tarea, emprendo con entusiasmo, pero sin excesiva confianza, un incierto periplo a través del mundo singular levantado en la historia de nuestra poesía por la obra de Jorge Guillén. Las páginas siguientes tendrán al menos el valor de una tentativa que, en unión de otras, realizadas por plumas más competentes, puede contribuir al esclarecimiento de alguno de los problemas planteados por la lírica contemporánea.

Entre los poetas de la gran promoción de los años veinte —titulada equívocamente "generación de la Dictadura"—, Jorge Guillén viene a ser el representante mejor calificado de aquella tendencia, por entonces manifiesta en todas las naciones, comúnmente dicha "poesía pura" (1). Si ahora me detuviese a

(1) En la antología de *Poesía Española, 1915-1931*, de Gerardo Diego, se inserta esta sucinta biografía de Guillén: "J. G. nació en Valladolid el 18 de enero

recordar cuanto en los tiempos últimos se ha escrito en este país a propósito de la conveniencia y hasta la necesidad de una "poesía para las mecanógrafas", parecería impulsado por indignas intenciones: tales fueron las patrañas, cuando no simples necedades, puestas en circulación para amparar —al socaire de una semiverdad de muy delicado manejo— la mediocre figura de quienes pretenden disimular su propensión a lo vulgar diluyéndola en un clima barato y fácil, en una negligencia común, en una abrumadora trivialidad general. Pero mi propósito no apunta tan bajo. Quiero exponer algunas ideas sobre la obra de Jorge Guillén, como humilde aportación al en-

---

de 1893. Residió en Suiza de 1909 a 1911. Estudia Filosofía y Letras en Madrid y Granada, licenciándose en 1913. Conoce Alemania en 1914. En París, como lector de español de la Sorbona reside de 1917 a 1923. Contrae matrimonio en 1921. Se doctora en Letras, en Madrid, en 1924. En 1925 obtiene la cátedra de Literatura Española de la Universidad de Murcia, donde explica tres cursos. De 1929 a 1931, lector en la Universidad de Oxford." Después fué catedrático de la Universidad de Sevilla y en la actualidad profesa Literatura española en Wellesley College, Massachusets, Estados Unidos.

La primera edición de *Cántico* es la de *Revista de Occidente,* Madrid, 1928. La segunda, la de *Cruz y Raya,* Madrid, 1936. La tercera y, por ahora, última, la de Litoral, México, 1945.

tendimiento de su poesía. La tarea parece urgente porque, como no hace mucho han señalado Mauricio Molho en España y Guillermo de Torre en Argentina, se está tratando, con cautelosa mala fe, de mezclar y confundir a los mejores poetas de nuestra hora, no ya con los segundones —confusión disculpable por error de perspectiva o por mera deficiencia crítica—, sino con los peores retóricos, con grises y anodinos versistas, e incluso, con los más insolentes simuladores.

En aquel grupo de genuinos poetas reunido por Gerardo Diego en su primitiva *Antología* de 1932, registrábanse considerables discrepancias, actitudes estéticas de signo diferente cuando no opuesto, pero también, según apuntaba el colector, coincidencias decisivas y, sobre todas, la opinión común de considerar la poesía "cosa distinta, radicalmente diversa de la literatura", creencia que en la práctica elevaba "sus versos a una altura de intención, a una pureza de ideales muy alejados del campo raso, mezclado, turbio, de la poesía literaria corriente". Este "programa mínimo, negativo", era a la sazón adoptado por artistas en otras cosas tan alejados como don Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas y Vicente Aleixandre, pero acaso en nin-

guno fué su observancia tan rígida y pulcra como en Jorge Guillén, que en el curso de los catorce años transcurridos desde entonces, se mantuvo fiel a la primigenia voluntad de pureza y plenitud poética. Ni una concesión, ni un fallo, en esta rara y fervorosa entrega a la tarea de verter en nobles y bellos versos —con "hostinato rigore" leonardesco— lo mejor de su intimidad.

Un sólo volumen reune la obra seleccionada de Jorge Guillén, *Cántico. Fe de vida* (3.ª edición, Ediciones Litoral, México, 1945). Doscientos setenta poemas, divididos en cinco libros. Poesía diamantina cuya lectura engendra sensaciones bienhechoras, apaciguadoras; serenidad sería la mejor palabra para expresar la sensación que produce ver en el poema las cosas con más limpidez, percibir más justificados nuestros sentimientos y los ajenos, y el mundo todo como exento de su usual pátina de lugares comunes. Pocos libros de hoy producen impresión tan confortante y —en el mejor sentido del vocablo— humana. La voluntad poética y la austera norma consiguieron ese prodigio de esbelta arquitectura, cuya contemplación es un deleite. Nunca la palabra puro y sus derivados podrán aplicarse con más justicia. Y conviene notar en seguida que se trata de una

poesía cuyo grado de condensación, de voluntaria intensidad y desnudez, parece alcanzar el último límite posible. Es la recompensa ofrecida por el esfuerzo a sus fieles, a quienes se adscriben con lealtad a su partido y convierten la obra en baluarte donde no logran acceso la facilidad, la precipitación y el vulgarismo.

Al llamar a esta lírica, "poesía de la inteligencia", busco adrede una fórmula simplista, exagerada, para resumir mi pensamiento. Ya sé cómo tal locución puede deformarse a través de exégesis interesadas o informaciones de segunda o tercera mano. Por eso estoy procurando traer alguna precisión al tema, partiendo de ideas elementales y sencillas que en sucesivas aproximaciones trataré de matizar para dotarlas de mejor verdad y de cierta virtud operativa. "El intelecto —decía el gran Antonio Machado— no ha cantado jamás, no es su misión. Sirve, no obstante, a la poesía señalándole el imperativo de su esencialidad." Servicio importante, servicio decisivo. Poetas como Guillén infunden en la lírica de la época el tono que, según luego veremos, responde a la consigna del tiempo mismo; su poesía ni es una poesía "de ideas" y pensamientos abstractos, ni nace del cerebro; se basa en la experiencia, en realidades hechas sangre y sue-

ño, está llena de temblor humano y de sentimiento, pero es tamizada, depurada y construída con tanto rigor de la mente, que de ella toma característica fisonomía.

En poesía la imagen es la proyección de una sensación. Por eso, al decir poesía de la inteligencia, incurro en una parcial y deliberada desviación de la verdad. Pero lo hago persuadido de que la fórmula será bien entendida y servirá para esclarecer la actitud de Jorge Guillén frente a los problemas de la creación poética.

Acaso en otros países no parezca tan necesario exaltar las tareas de ascesis mental. En España, sí. Importa devolver a la inteligencia la dignidad y el rango que le son frecuentemente negados por permanecer fiel a sí misma, por no abdicar su egregia misión discriminadora. Los ibéricos cedemos sin esfuerzo al tumulto pasional, a la embriaguez del sentimiento; se pierde la cabeza porque, quien más quien menos, nos dejamos arrebatar por el imperio del corazón. Maravilloso resorte, cuando al mismo tiempo, como rescoldo de una lumbre pronta a revivir, en lo hondo del ser vigila la obradora brasa de la inteligencia. De no ocurrir esto, puede suceder lo peor: de emoción en emoción y de latiguillo en latiguillo,

la poesía —como la vida— desciende hasta corromperse y achabacanarse. Contra esa corrupción y esa chabacanería, y a modo de ejercicio espiritual de imponderable valor, yo propugno y recomiendo la frecuente lectura del admirable *Cántico* de Jorge Guillén.

PARENTESIS. SOBRE LA POESIA PURA

Considero precisa una digresión, siquiera sucinta, para determinar el concepto aproximado de esa realización, todavía sorprendente y problemática, llamada "poesía pura"; es necesario el inciso por cómo Jorge Guillén está en su tiempo, por su manera de ser actual, en justo sincronismo con la corriente de ideas cuyo conocimiento constituye supuesto previo al estudio de su lírica. No es mi intento rastrear los precedentes remotos de la poesía pura, ni voy a esforzarme en demostrar las conexiones, ya bien constatadas, entre ella y los grandes líricos de todos los tiempos (1). Quiero, sí, evocar

(1) Un ejemplo sugestivo de esto último puede verse en el ensayo de J. M. Restrepo-Millán: *Modernidad y musicalidad en la poesía virgiliana,* donde se traza un atrayente paralelo entre la poesía de Juan Ramón Jiménez y la de Virgilio. (*Revista de Indias,* núm. 69, Bogotá, 1944.)

el clima y el momento no lejano en que los críticos —y también los poetas— hicieron problema de la cuestión, y deseo recoger algunos textos justificativos.

Cuando Edgar Poe proclama la Belleza como única finalidad legítima del poema, se manifiesta revolucionario. Revolución era imaginar el poema como objeto valioso en sí, reflejo de lo bello, capaz de provocar en su destinatario emociones estéticas independientes —independientes casi en absoluto— de la verdad o el error implícitos en su contexto. "De ninguna manera ha de inferirse —decía Poe— que la pasión o aun la verdad puedan no ser introducidas ventajosamente en un poema, ya que suelen servir para la elucidación o bien ayudan al efecto general, tal como las discordancias en la música: por contraste. Pero el verdadero artista tratará siempre de subordinarlas, en primer lugar, al fin predominante, y en segundo lugar de rodearlas, en todo lo posible, de esa Belleza que es la atmósfera y la esencia del poema."

En ese párrafo se advierte una importantísima variación del punto de vista utilizado anteriormente para considerar el asunto. El poeta piensa la poesía desde su conciencia o subconciencia meramente artística, abstrayéndose,

hasta donde semejante abstracción puede ser conseguida, de su mostrenco ser extrapoético. (Esta postura ocultaba un peligro: por desdeñar el lado humano, la realidad del hombre, ente pensante y viviente, caer en falaz deshumanización de la lírica. Pero esta actitud suscitaría con el tiempo una rebeldía extremada; los surrealistas se volverían de espaldas a la belleza ideal, en sus tentativas para capturar la verdad profunda residente en zonas del alma donde no llegan ni el espíritu ni las armas de la inteligencia.) La belleza se sitúa en primer plano; belleza y poesía se identifican. Quienquiera le subordine las restantes pasiones, puede contarse entre los adeptos de la nueva escuela. La poesía, primero, es su lema. Y como complemento, otra exigencia: el poeta buscará con austeros métodos intelectuales los elementos necesarios para el buen logro de sus propósitos. El mismo Poe nos ha legado en su *Filosofía de la composición* una descripción del mecanismo creador, y aunque el testimonio debe examinarse con reservas, requiere minucioso estudio. Desde este lado del Atlántico, un teorizante de la "poesía impura", otro precursor de signo muy distinto, Isidoro Ducasse, conde de Lautreamont, dejaba escapar esta confesión, ciertamente contradicha por su obra:

"la poesía es la geometría por excelencia". Charles Baudelaire precisó en su momento: "Existe otra herejía, un error de vida duradera; quiero decir la *herejía de la enseñanza,* la cual comprende como corolarios inevitables, las herejías de la *pasión,* de la *verdad* y de la *moral.* Muchedumbres de gentes se figuran que el objeto de la poesía es una enseñanza cualquiera, que ella debe fortalecer la conciencia o bien perfeccionar las costumbres, o bien, en fin, demostrar algo que sea útil... La Poesía, por poco que uno quiera descender en sí propio, interrogar su alma, rememorar sus recuerdos de entusiasmo, no tiene otro objeto que Ella misma; ella no puede tener otro, y ningún poema será tan grande, tan noble, tan verdaderamente digno del nombre de poema como aquel que haya sido escrito únicamente por el placer de escribir un poema." En el autor de *Las Flores del Mal,* la idea resplandece nítida, la expresión categórica. Verdad y Deber no son los objetivos del poeta. "El principio de la poesía es, estricta y simplemente, la aspiración humana hacia una Belleza superior", añade en plena conformidad con la tesis de Edgar Poe. Y Baudelaire aun registra otra certeza fecunda e incitante —la excepción, muy discutida, de Rainer Maria Rilke no será

sino eso: excepción confirmatoria de la regla—: "La inspiración es la hermana del trabajo continuado." La poesía va a ser, pues, recompensa al esfuerzo y a él se encomiendan tareas de cuya realización inteligente, pulcra y laboriosa, dependen el brote y ulterior perfección del poema.

Mallarmé representa otro estadio en la evolución del concepto "poesía pura". He aquí algunas precisiones: "La obra pura implica la desaparición del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, movilizadas por el choque de su desigualdad; ellas se iluminan con reflejos recíprocos como un virtual reguero de fuego sobre pedrerías, reemplazando la respiración perceptible en el viejo aliento lírico o la dirección personal entusiasta de la frase." Y también: "¿Para qué la maravilla de trasponer un hecho natural en su casi desaparición vibratoria según el juego de la palabra, si no es para que emane, sin el estorbo de un próximo o concreto llamamiento, la noción pura?" Mallarmé pretendía desgajar esa noción al modo como de unas flores puede extraerse su aroma, consiguiendo así que el poema diera la esencia de las cosas, una serie de encantaciones, de sugerencias vibrantes en la palabra, en el verso, e independientes de sus habituales ecos, de sus

representaciones librescas o meramente conversacionales. Este poeta exquisito llevó a su ápice la teoría exaltadora de la palabra, el culto de la inteligencia creadora. Su paciencia y sus estudios le permitieron aportar al poema mucha densidad de impresiones, pero riqueza envuelta en tanto secreto, que su conocimiento exigía del lector una suma poco común de atención y sagacidad. Lo raro y difícil es un presupuesto necesario de su lírica.

En el París de la entreguerra, en el ya lejano 1925, estalló la polémica sobre la poesía pura con motivo de un discurso pronunciado por el Abbè Bremond ante las cinco Academias. Habló de poesía pura y de poesía oscura, y para defender la una intentó justificar la otra. "Para leer un poema como se debe leerlo, quiero decir, poéticamente, no basta, y por otra parte no es siempre necesario, captar su sentido." Era una evidencia, pero aplicada a la poesía pura daba lugar a errores; después, y en el mismo alegato, Bremond, tras atacar a "los filósofos de la poesía-razón", arrebatado por el entusiasmo, afirmaba: "Es, pues, impuro —¡oh, de una impureza no real, sino metafísica!— todo lo que en un poema ocupa o puede ocupar inmediatamente nuestras actividades de superficie: razón, imaginación, sensi-

bilidad; todo lo que el poeta parece haber querido expresar y en efecto ha expresado; todo lo que el análisis del gramático o del filósofo extraen de ese poema, todo lo que una traducción conserva." La poesía pura sería, pues, música verbal, o según algunos maliciosos, música celestial.

Paúl Souday opuso a la tesis bremondiana una huraña negativa racionalista. Fagus proclamó su creencia en la superioridad de la poesía francesa, "la poesía por excelencia, la poesía completa", y a trueque de este pueril desahogo mencionó una espléndida frase de Napoleón Bonaparte: "La inspiración es la solución espontánea de un problema largamente meditado." Bremond expuso después su creencia en un "sentido inexpresable", en algo ajeno a la razón y poéticamente más valioso que ella. (Pero no puedo prolongar las referencias al debate francés sobre "la poesía pura" sin destruir la arquitectura de esta noticia; por igual razón debo suprimir la cita de textos no esenciales.)

El agudo ingenio del Abate Bremond no le privó de incurrir en una contradicción fundamental. Poesía pura no puede ser poesía ininteligible, sino lo contrario. El caso Valery lo demuestra cumplidamente. El año 1920 publi-

có este poeta un prólogo al volumen de versos de Lucien Fabre titulado *La connaissance de la Dèesse*. Valery había deducido de la meditación intelectual una poética rigurosa, un afán de orden y pulcritud, cuyas preciosas realizaciones en *La joven Parca* (1917), le daban el primer lugar entre los poetas "puros" contemporáneos. En el prólogo citado, menciona el grave riesgo de esta inclinación "al extremo rigor del arte, hacia una belleza cada vez más consciente de su génesis" —consciencia en oposición a lo "inefable", al "misterio" bremondiano—; "todo ese celo demasiado iluminado —dice Valery— quizá conducía a algún estado casi inhumano". Este poeta es un constructivo y en su lírica deja poco espacio a la vaguedad, a la irracional sugestión, a la inconsciencia. "Si es el poeta del conocimiento, según se le ha definido, entendamos bien que no es en modo alguno el del conocimiento formulado, codificado —el poeta de las ideas—, sino el poeta del conocimiento naciente, del pensamiento todavía embrionario, de todos los estados intermedios entre la inconsciencia y la consciencia", escribe Marcel Raymond para aguar un tanto su propia tesis. Pues Valery podrá ser el poeta del conocimiento naciente, pero lo será con intención decantadora de cuan-

tos secretos en esa toma de contacto se anuncian (excepto el secreto propiamente poético) y con aquella precisión mental que llevó a Souday a "definir su sistema como la hegemonía de la serenidad ordenada y luminosa sobre el caos, incluso soberbiamente efervescente, o de lo apolíneo sobre lo dionisíaco".

La poesía pura, diría yo si me fuere permitida esta sugestión definidora, es una vasta tentativa para alcanzar a través de la lírica la verdad última con la cual —según el verso de Keats— se identifica la belleza —"Beauty is truth, truth beauty"—. No una verdad más o menos importante, de las rechazadas por Baudelaire, sino la abstracción y esencia de la Verdad. Temo que esta distinción resulte poco persuasiva, incluso acudiendo para iluminarla a la imagen, más arriba utilizada, de la flor y su perfume. El poeta equipara la verdad de la rosa a las sensaciones visuales, táctiles, olfativas, en él suscitadas, a su idea de la rosa y no propiamente a la flor misma.

Característica común de los llamados artistas "puros" es la ambiciosa exigencia con que abordan el problema de la creación. Su destreza técnica es asimismo considerable, natural compensación del sostenido afán puesto en la tarea. Ambas notas vamos a encontrarlas en

Guillén, perseguidor de esa belleza tan suma y perfecta que será confundida con la verdad. Todos ellos se inclinan a la reserva, a la contención. De Poe a Jorge Guillén —por mantenernos dentro de las fronteras fijadas a este paréntesis— se continúa una línea de creadores cuyos imperativos son la unidad y la concentración y para los cuales parece escrita aquella aguda frase de T. S. Eliot: "La poesía no es un dar rienda suelta a la emoción, sino un escape de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino un escape de la personalidad. Pero, naturalmente, sólo aquellos que tienen personalidad y emociones saben lo que es desear liberarse de estas cosas."

Supuesta la necesidad estética de liberarse por medio de la creación —y de tal necesidad en parte alguna se hallarán huellas tan reveladoras como en la poesía lírica: lirismo igual a confidencia—, es obligado corolario admitir formas diferentes según los temperamentos. Débese, pues, considerar la poesía pura, logro alquitarado y transido de pasión intelectual, como una de las manifestaciones —exactamente la adecuada a un determinado momento histórico—, como una de las bellas figuras adoptadas para su cristalización en el curso de los siglos por la simple y única Poesía.

La poesía pura representa la reacción antirromántica, reacción producida por un estado de conciencia general, y sobre su actualidad tiene el valor de coincidir con eviternos principios del gusto. Admirable paradoja de la diversidad y profunda unidad de la Poesía, donde ese "escape de la emoción" y ese "escape de la personalidad", mencionados por Eliot, pueden manifestarse bajo signos diferentes e incluso contradictorios. La imagen de la poesía pura tiene el atractivo supremo de reunir espíritu e intelecto en una síntesis armónica puesta al servicio del hombre.

Jorge Guillén, en la *Carta a Fernando Vela,* ha escrito sobre el tema con agudeza e ironía: "Poesía pura es matemática y es química... *Pura* es igual a *simple,* químicamente. Lo cual implica, pues, una definición esencial, y aquí surgen las variaciones. Puede ser este concepto aplicable a la poesía ya hecha, y cabría una historia de la poesía española, determinando la *cantidad* —y, por lo tanto, la *naturaleza*— de elementos simples poéticos que haya en esas enormes compilaciones heterogéneas del pasado. Es el propósito que guía, por ejemplo, a un Gerardo Diego —y a mí también—. Pero cabe asimismo la fabricación —la creación— de un poema compuesto únicamente de elemen-

tos poéticos en todo el rigor del análisis: poesía poética; poesía *pura* —poesía simple prefiero yo, para evitar los equívocos del abate (Bremond)—. Es lo que se propone, por ejemplo, nuestro amigo Gerardo Diego en sus obras creacionistas. Como a lo *puro* lo llamo *simple,* me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una "poesía bastante pura" *ma non troppo,* si se toma como unidad de comparación el elemento *simple* en todo su inhumano o sobrehumano rigor posible, teórico. Prácticamente, con referencia a la poesía realista, o con fines sentimentales, ideológicos, morales, corriente en el mercado, esta "poesía bastante pura" resulta todavía, ¡ay!, demasiado inhumana, demasiado irrespirable y demasiado aburrida."

Estas palabras de Guillén señalan hasta dónde alcanza su intención *purificadora* y dónde se detiene. Téngalas presentes el lector a fin de mejor entender las páginas sucesivas, utilizándolas, en su caso, para corregir y temperar las tesis de este ensayo que parezcan excesivamente aventuradas. En cuanto al debate sobre la "poesía pura", existe un excelente artículo de Fernando Vela (1), cuya lectura re-

(1) *Revista de Occidente.* Noviembre de 1926.

comiendo a cuantos deseen quedar mejor informados sobre el asunto; en él hallarán precisiones y esclarecimientos muy agudamente logrados.

PLENITUD DE EXPRESION

No se piense que la poesía de Guillén incide en la "pureza" satirizada con tanta gracia en la página transcrita. En ese sentido no es pura, y cada vez lo será menos si continúa la curva de progresiva humanización y, digamos, temporalización, marcada en el tercer "Cántico" con trazo tan evidente. No creo que la pureza por la pureza haya sido nunca su aspiración final. Pero sí creo que pura en el sentido de depurada lo fué y lo sigue siendo, si bien tal vez no sea esa cualidad la más característica de su poesía. Si alguna parece hoy señalarle con rasgo inequívoco, seguramente lo es la más obvia, la revelada ya en el invariable título de su obra: su ser de cantor, de hombre para quien el mundo existe como una realidad digna de ser cantada y en el canto, en el "cán-

tico" —en la gracia de la palabra viva— transfigurada y trascendida.

En esto sí se mantiene "puro", incontaminado; en su voluntad de convertir la realidad en su esencia, sin transigir con anécdotas ni halagos circunstanciales, sin transigir tampoco con el lenguaje poético ni con el prosaico y desvaído léxico cotidiano. Su intención le separa de cualquier deliquio romántico. No advertiremos en él rastro de las corrientes surrealistas (con su ambicioso afán de hallar lo absoluto en los abismos de la persona, mediante una inmersión en lo inconsciente), ni tampoco de la tentativas creacionistas de Gerardo Diego y Vicente Huidobro (tentativas de *crear* la poesía prescindiendo del mundo en torno). Guillén se mantiene siempre vinculado a lo real, pero también a lo consciente. Es un poeta de estirpe clásica.

Yerra quien temerariamente y a primera vista dictamina de fría la lírica guilleniana; lúcida y gobernada por una cabeza exigente, pero nunca fría. Imagino a Guillén reflexionando y midiendo el alcance de su empeño, calculando con atención los medios necesarios para llevar al poema la suma de imágenes y vivencias bullentes en su pensamiento. El cometido del poeta consiste en comunicar una

serie de experiencias mediante palabras, pero debe hacerlo en forma que al destinatario le llegue un destello de la emoción originaria. Situado en el mundo y dotado de especial receptividad para intuir relaciones insólitas entre las cosas, Guillén advierte destellos de luz que iluminan determinadas zonas hasta entonces en sombras. La realidad en torno palpita súbitamente, emite mensajes antes no advertidos, estímulos a cuyo influjo el alma se torna más receptiva, más sensible. Tal es la inspiración, y a quien por ella se ve asistido podemos ciertamente llamarle creador, si sabe disciplinar las comunicaciones recibidas y transmitirlas en forma sugerente y bella ordenando un orbe ficticio donde la realidad se transfigure y supere. Son, pues, condiciones: una experiencia "interesante", potencia metamorfoseadora y posibilidades expresivas suficientes para provocar placer estético.

Deben distinguirse en la creación, el estadio emocional y un segundo momento donde predomina la actitud reflexiva. La emoción cualquiera puede sentirla y de hecho la siente; es subjetiva, personalísima y obedece a causas extraestéticas —así, el querer o el odiar—, generando cálidas temperaturas, ardor que tiende a expresarse. A menudo se manifiesta tos-

camente, como balbuceo o pretensión poética donde el hombre pone su confidencia; pero el valor artístico de estas expansiones sentimentales —*A Irene* o *A la muerte de mi hijo*— suele ser casi siempre nulo. Les falta potenciar la expresión; sus autores carecen del don de comunicar aquella llama haciéndola sentir como propia, don fundado esencialmente en el dominio de lenguaje, en especiales aptitudes para manejar las palabras, "instrumento" y material, a la vez, de la poesía. La corriente emocional no se perjudica por la escrupulosa reflexión subsiguiente; los grandes poetas, en esta segunda fase, lejos de quitar ímpetu al poema, lo intensifican y acrecientan; es más: sólo merced a ella lo elevan a plenitud. Un buen oficio —la cosa es obvia— en nada frena al vigor inicial; mejorar la calidad del verso, añadirle sugestiones, ha sido en Góngora, Baudelaire, Jorge Guillén, primordial cuidado.

Emoción sin capacidad expresiva no merece ser tenida en cuenta; es el "no encuentro palabras", las miméticas composiciones de aficionado donde se barajan fórmulas conocidas, mostrencas, tomadas de aquí y de allá para vestir el tema que pugna por cristalizar; es la lucha del pintor Degas, cuando sintiéndose grávido de ideas se lamenta a Mallarmé por

no conseguir buenos versos, y la respuesta del poeta: "Los versos no se hacen con ideas, sino con palabras." (Pero, ¡ay, contradicciones fecundas!, ¿la obra de don Miguel de Unamuno no viene a demostrar casi lo contrario?) La expresión vacía, sin contenido emocional, nos deja también extramuros de la poesía, en los arrabales de la retórica —es decir, de la "retórica" por sí y no ajustada a la pasión creadora—. Como testimonio de cuánto importa "el arte", recuérdese el caso de *El cuervo.* Edgar Poe escribe su poema sobre un texto anterior —*Isadora,* de Albert Pike—, o al menos tal impresión han obtenido críticos excelentes después de cotejar minuciosamente ambas composiciones. La emoción es más genuina en Pike, un tanto artificial en Poe —dicen—, pero la obra de éste resulta en definitiva superior por su realización, por su forma: tal es la causa de que perdure.

Buscad el poema en alguna borrosa intuición. En un momento determinado apenas es nada: ritmo que se insinúa; se destaca luego en una lejanía de confusos sonidos, tiene más tarde perfiles, líneas, y al fin emerge como una estrella en el alma del poeta. Apresar ese ritmo, mantenerlo, exaltarlo, darle sazón, es dulce y difícil tarea creadora. "Cuando me sien-

to a escribir una poesía, lo musical está mucho más presente en mi alma que el claro concepto del contenido, sobre el que muchas veces no me pongo de acuerdo conmigo mismo", escribió Schiller en una de sus cartas. Y con insinuante acento aconsejaba Verlaine: "Sugerir ideas por simples conceptos", "Todo ritmo da un pensamiento", definía. Aun diré yo más: de la palabra misma puede arrancar el poema, la incitación primera, el punto de sugerencia inicial. Atraído por la belleza de algún vocablo, el poeta emprende desde él su faena; la emoción no por intelectual es menos lícita y verdadera, acaso tampoco menos intensa. Evocad a Mallarmé; pensemos en la multiplicidad de resonancias alzadas en el oído de un Góngora por la palabra *nieve* o la palabra *cristal* —resonancias sabiamente estudiadas por Dámaso Alonso—; recuérdese el valor de determinados nombres propios en Rubén Darío, en Herrera y Reissig, y se entenderá cómo mi idea puede ramificarse por bien diversos derroteros.

La poesía, en síntesis, debe conjugar la emoción primigenia —derívese de un sentimiento o de una idea—, lo espontáneo, con el arte. Es un descenso a los abismos —en Guillén por vía especulativa, según dice Guillermo Díaz

Plaja—, una tentativa para captar las raíces de nuestro yo más auténtico y transmitirlas luego; por ella aspiran los poetas a manifestar pensamientos, sensaciones, impulsos de su persona profunda, a transcribir el cifrado de su interior debate, y por tanto, la totalidad de impresiones subjetivas corrientemente llamada "mensaje". Así el poeta y su poesía vienen a ser, en lo esencial, una misma cosa; cuanto queda fuera de la poesía acaso le parezca hostil, sólo por no resultarle vitalmente necesario. El caso de Rainer Maria Rilke puede servir de paradigma, y el de Goethe también abona esta tesis por inversión del ejemplo: la vida del "genial burgués" —como le nombró Benjamín Jarnés— estuvo henchida de "experiencias", pero le afectaron hasta donde le sirvieron, nunca más allá. La poesía viene entrañablemente ligada a la vida, pero a la vida plena, íntegra, aquella donde se incluyen con igual derecho sentimiento e inteligencia.

Sería fatigoso explicar ahora las causas sobre las cuales se fundó otrora el predominio de los sentimientos sobre la inteligencia, del arrebato sobre "la fría" razón. Pero es un hecho: los pasionales, seguros de su verdad y de la buena ley del entusiasmo, consideran su camino como el único por donde puede llegar-

se al conocimiento de los movimientos del alma humana, y niegan capacidad poética, o al menos la necesaria penetración para hacer fructífera la aventura lírica, a quienes, no dejándose arrastrar por la marejada sentimental, procuran entenderla y dominarla, como fase previa para la ulterior comunicación de lo asimilado. La idea de atribuir al sentimiento excepcionales posibilidades para practicar una calicata en las almas, es idea romántica y en parte verdadera; mas "el sentimiento" no es senda única; por la reflexión se llega comúnmente a conocimientos más exactos y justificados. Y aun las iluminaciones rara vez pueden prescindir del arduo esfuerzo subsiguiente para dotarlas de su verdadero sentido, para interpretarlas en forma que resulten útiles y fecundas, contribuyendo a esclarecer el misterio.

Sobre lo que se pretende significar con vocablo tan incierto y oscuro, con la alusión al mundo de cosas y sentimientos, difícil de describir con palabras, provisionalmente denominado "misterio", debo subrayar esta limitación: la poesía es una tentativa para ingresar en lo absoluto —"es una aventura hacia lo absoluto", dijo Pedro Salinas—, una tentativa que se resuelve, en los casos afortunados, con una mera aproximación, nunca con una con-

quista total. Y por tratarse de aproximaciones, se pueden aceptar y valer tantos métodos diversos, tal multiplicidad de tentativas. Walt Withman no excluye a Mallarmé, ni Rilke a Miguel de Unamuno. Cada cual se siente en su verdad y no conciliándolas todas, sino sobrepasándolas en ideal abstracción, nace el concepto, la idea pura de poesía. (No confundir con la idea de poesía pura, verdad parcial, según dije, de este gran todo verísimo.) Por eso la Poesía es concebida como la parte más etérea de las diversas "poesías existentes", maravilla emanada y trascendida de ellas, entidad ideal independiente que puede actuar de muy diversos modos —y de hecho actúa— sobre el alma del hombre, iluminándola con lumbres vivas y duraderas al infundirle la sensación de la belleza.

En busca de tal sensación vimos al poeta aventurarse en abismos oscuros, y, hacia 1924, recaer en la "pureza" para dejar de ser banal, evitando los sonsonetes conocidos, dispuesto a renunciar a muchas cosas y desde luego a la literatura, "al campo raso, mezclado, turbio", aludido por Gerardo Diego en la frase antes transcrita. Tal actitud implicaba distanciarse de la mentalidad colectiva, apegada por pura inercia a considerar los problemas espirituales

a través de un denso ropaje literario y desde unos conceptos que súbitamente se daban por caducados. Para compensar el alejamiento y la objetividad de la actitud, era precisa la mayor concentración y energía dentro de la más estricta desnudez; sólo así podía ser restablecida la comunicación, aunque sobre diferentes bases, operando directamente en la conciencia y la inteligencia del lector y excitándole a comprender el mensaje puesto de relieve con tan voluntaria exclusión de señuelos sentimentales y de halagos retóricos.

Guillén ha eliminado de sus versos el sentimentalismo, las adherencias del sentimentalismo. Por eso a los habituados a la lírica sensiblera, al retoricismo vagamente efusivo y un tanto lacrimoso, esta poesía les parece falta de algo. Lejos de instalar aparatosamente su emoción, o los sucedáneos que la imitan con bastante éxito, el autor la resguarda. Con esto ya digo que existe. Existe, pero no se exhibe. En tal recato, en tan franca eliminación de la escoria, resplandece mejor el sentimiento, porque resulta más puro, más desnudo y confiado en sí.

Guillén asciende a la plenitud de la expresión —expresión del mundo en donde se halla inmerso— por el juego de esa eliminación con-

junta del oropel y la incontinencia verbal y por el adecuado y rigoroso dominio de la emoción misma. Nótese bien: control —y no ausencia— de la emoción, para llevarla a nivel máximo, a terminante y última madurez. Craso error creerle deshumanizado porque recusa el sentimentalismo y la batahola. El mundo le entra por los ojos, por los oídos; sus poemas están llenos de vibraciones sensuales. Cúmplese en su obra aquella verdad, tan bellamente acuñada por Guillermo Dilthey cuando en su estudio sobre Holderlin escribía: "Toda poesía —y toda obra de música instrumental— se basa en un proceso psíquico vivido que se refiere a la intimidad del individuo en el sentimiento. Lo mismo si esta sucesión de estados interiores es provocada por una vivencia determinada desde fuera que si responde a estados de ánimo de origen interno, sin relación alguna con el mundo exterior, o si obedece a una masa de ideas, ya sea histórica o filosófica: esta sucesión de sentimientos constituye siempre el punto de partida de la poesía y del contenido que en ella cobra expresión." Señala luego Dilthey la necesidad en que el poeta se encuentra de vivir "en toda su pureza este proceso interior con arreglo a las leyes que lo rigen". Y Guillén figura entre los poetas de

lengua española que mejor ha conocido esta permanente actividad interior, esta concentración donde se subliman los accidentes y emociones vitales. Creció su poesía de la propia emoción, construyendo, mediante cristalización en formas diamantinas, un mundo extraordinario, a la vez delicado y brillante, transparente y capaz de destello. Sus poemas, por la densidad de vivencias y emociones, pueden ser comparados a esos trozos de pechblenda en cuyo seno las fuerzas del radio y del uranio se afanan incesantemente y, también sin cesar, emiten radiaciones, fulgores. El descenso a los abismos cobra en este artista el aspecto de una reflexión intensa sobre la materia poética, mientras deja a las cosas en su distancia necesaria; sensaciones y estados de conciencia son transferidos al poema sin perder su peculiar acuidad, gracias a la energía transformadora del intelecto. La emoción primigenia cuaja en imágenes henchidas de sentido, atrayentes por su precisión y su esbeltez. Esta poesía de la inteligencia es también poesía de la vida, y sus motivos —después lo veremos— brotan siempre del trasfondo espiritual donde se remansan y decantan las sugestiones más hermosas de la realidad.

GUILLEN, POETA DIFICIL

El primer movimiento del poeta, resumimos, es pensar o sentir. Su gran problema, la transmisión de experiencias vitales. La tarea ulterior, en cualquier caso, inventar formas donde verter sus conquistas. Esta tarea consiste fundamentalmente en el hallazgo de un lenguaje eficiente que infunda a sus comunicaciones la vitalidad y virtualidad requeridas. Unas veces la expresión resulta complicada por la conveniencia de encubrir la trivialidad del mensaje o por defecto del mecanismo verbal, y a tal poesía llamaremos simplemente oscura; otras veces los vocablos tendrán abstracta apariencia por ser vestidura de un pensamiento vasto, ambicioso y complejo, que para entregarse recaba solicitaciones insistentes, y entonces la obra será dicha "difícil". En el segundo supuesto inciden los poemas de Jorge Guillén.

En dos acepciones puede emplearse el vocablo "difícil", y ambas convienen a la poesía de este creador. Según la primera, poeta difícil es aquel cuyos versos —por diversas causas, aquí por su concreción extrema— no serán entendidos sin que el lector testimonie una fuerte capacidad de atención y simpatía hacia la obra. De acuerdo con la segunda, se calificará difícil al poeta de alta ambición, inclinado por temperamento a desconfiar de los materiales allegados sin esfuerzo y a empeñarse en la búsqueda de lo más arduo. Todos conocemos poetas celebrados por su "facilidad", entendida como especial soltura para versificar, para alinear en líneas del mismo número de sílabas, y generalmente con rimas previstas, porción de impresiones y sentimientos de anonadante banalidad. Guillén ignora esa destreza carpintera, o, más exactamente, la desdeña. Opta, sin vacilación, por la dificultad y en vencerla consiste su empeño.

Pero me interesa explicar la cuestión desde la otra vertiente: Guillén tenía que ser difícil porque intentaba expresar profundas intuiciones con la máxima economía verbal. Quería decir mucho con pocas, meditadas, eficaces palabras de significado exacto (de significado unívoco, en cuanto fuere posible), y por eso an-

tes de utilizarlas se cerciora de si alcanzan a precisar lo que pretende decir con ellas: odia la vaguedad, la efusión injustificada, los vocablos cuya significación es indecisa y oscura. De otra parte, si sus intuiciones son concretas, tienden a diluirse en abstracciones, perdiendo en el trueque los perfiles consuetudinarios por donde podrían ser reconocidas e identificadas. Optó por imponerse a su mundo reduciendo todos los objetos al común denominador de su sensibilidad y de su inteligencia.

¿Sobrará, después de lo dicho antes, insistir sobre las raíces "humanas" de nuestro artista? Tal vez no, pues pocas ideas fueron en España y lejos de España tan mal entendidas como la de la deshumanización del arte, y en la duda prefiero remachar el clavo: Guillén es un poeta intensamente reclamado por la vida, pero lejos de reaccionar frente a los problemas vitales con el desenfreno romántico, o con la melancolía tradicional, una sensibilidad finísima de acuerdo con una inteligencia inclinada a considerar el universo *sub specie philosophia* le incitan, le compelen, a concentrar su visión de las cosas en poemas de admirable perfección, como si quisiera reducir el mundo, "el caótico" mundo, a unos cuantos acordes definitivos. Por eso, según veremos

en seguida, los temas de su poesía son los esenciales y permanentes que la realidad le ofrece, descritos con vocabulario abstracto —"caos", "ser", "todo", "esencia"—. Abstraer de un orbe maravilloso los fenómenos más puros y sencillos parece ser su resuelta pretensión lírica.

Determinar estas realidades, sensaciones tamizadas por una mente ordenadora, en fórmulas 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 su fidelidad al pensamiento creador. El poeta no ha sido traicionado por sus versos; dice su canción conforme la crea, y la rara perfección de la forma es consecuencia de la armonía del pensamiento. Quien conozca con exactitud el contenido de sus ideas hallará siempre palabras para manifestarlo adecuadamente. Es cuestión de disciplina y rigor. Balbuceo en la dicción revela barullo mental; a contrario sensu, las precisas fórmulas de Guillén testimonian la lucidez y capacidad de penetración de su inteligencia.

Los esquemas guillenianos denotan suma concentración. Mas en su poesía hay elementos que atenúan tanto rigor. El vivir en la vida

de este gran lírico, su vigilante atención al mundo y al hombre, manifiesta sobre todo en sus poemas recientes, es una actitud impregnada de amor, pero de amor sin sensiblería, sin lugares ,comunes, de amor —en fin— cabal, valeroso y digno. Su afán de perfección y la multiplicidad de las relaciones que pretende abarcar, aun le fuerzan a ser difícil por otros motivos, huyendo de la común insustancialidad de lo manoseado y blanduzco. T. S. Eliot ha dicho: "Los poetas, en nuestra civilización, tal como es en la actualidad, deben ser *difíciles*. Nuestra civilización comprende gran variedad y complejidad, y esta variedad y complejidad, actuando sobre una sensibilidad refinada, debe producir efectos diversos y complejos. El poeta ha de volverse más y más amplio, más alusivo, más indirecto, para obligar, dislocar si fuese necesario, al idioma hacia su significado." Nada necesito añadir. Guillén se cuenta entre los poetas llamados a la dificultad por la hondura de su reflexión, por el nivel de sus vivencias y por la sobriedad y desnudez de su lenguaje.

Ved el poema: cargado de sensaciones, irreprochable en su belleza formal. Algo se resiste: es su riqueza, inabarcable al primer golpe de vista. Pero un golpe de vista no basta. Re-

leed despacio, y cada nueva lectura brindará mayores posibilidades; cuando penséis haber llegado al fondo, aun quedará espacio sin explorar, aun puede emerger algún inesperado brote de luz. Pues esta poesía se recata en sí misma, atrayéndonos con la gracia de su hermosura, de su presencia limpia, tan nítida y gentil. Su dificultad atrae porque está disimulada en una tersura verbal grávida de sugestiones. El poema parece tan asequible, tan nuestro, tan claro, en suma, que sus rigores, lejos de ahuyentarnos, enardecen y convocan aquella mejor parte de nuestro espíritu:

> ¡Cima de la delicia!
> Todo en el aire es pájaro.
> Se cierne lo inmediato
> Resuelto en lejanía.

¡Cuán lejos de cualquier cultismo, si coincidente en la excelencia del material empleado! Las palabras adquieren ahí su máximo valor, henchidas de savia, jugosas y con destello singular. Ni vaguedad en el lenguaje, ni intención hermética alguna —como en los textos creacionistas de Gerardo Diego, por señalar un ejemplo—; quiere ser entendido y sólo por legítimamente ambicioso apura su esfuerzo en ascendente profundidad. (No hay antinomia:

se eleva en proporción a la hondura alcanzada.) La tersa epidermis del poema guilleniano constituye su encanto más evidente, la causa primera de su extraordinaria potencia de sugestión.

Esta poesía "difícil" pide atención sostenida, pero también algo más: una suerte de afán interpretativo, cierto deseo de entender por uno mismo, de ensanchar en la lectura el vuelo del poema y descubrir cuanta sutileza puso el artista en su tarea. A cada lector se reserva el deleite de hallar el manadero de la emoción y fácilmente se advierte cuán varias serán las reacciones, según la calidad de los intérpretes. Así, vemos en el poema la suma de eventual poesía yacente bajo las palabras y la expresión de una verdad aprehendida líricamente. No admito la tesis del poeta inconsciente de tales posibilidades; prefiero imaginarle advertido de todo, dispuesto a examinar con curioso ademán hasta dónde le condujeron sus versos y a valorar con claro juicio el error o el acierto de sus intuiciones o (si se quiere) adivinaciones.

Guillén, poeta, como Mallarmé, de la llamada por Alfonso Reyes "poesía posterior a la palabra", diferénciase del artista francés en su intención esclarecedora. Lejos de pretender, según de Mallarmé dice el propio Reyes, "de-

volver su confusión a las cosas, ponerlas otra vez en el estado convulso y vago en que el alma las recibe, antes de que salten sobre ellas los moldes lógicos", procura situarlas en una atmósfera de claridad mental, de orientaciones precisas y diáfanas. Por eso, distante de las nebulosidades simbolistas, de lo impreciso y vaporoso, su poesía tiene la musculosa y atractiva presencia de un torso adolescente. Tiende a la exactitud. Elimina la indecisión característica de la palabra poética, la palabra "llena de rumores", como dice Luis Rosales, y en su lugar surge un léxico de aire filosófico, densamente expresivo, pero expresivo en una sola dirección.

Acudamos a un ejemplo: el tema del amanecer —de que luego escribiré más despacio— hace referencia a *el amanacer,* aurora abstracta, ideal, arquetípica, y no alba de algún día concreto, con su aureola de ensueños o recuerdos más o menos precisos. Por renunciar a la evocación, que es lo sólito y esperado por el lector, su vocabulario es distinto del habitual en quien aborda líricamente el tema. Aspira a comunicarnos la imagen pura de la mañana naciente, su absoluta belleza nuda: con una sola palabra —¡precisa!— o con muy pocas y unos puntos suspensivos, acierta a conseguir

su propósito. En cuanto a sobriedad, se le diría sometido a la norma de los poetas imaginistas norteamericanos: "use no superflous word". Nada sobra en sus versos.

EL CONTENIDO DE SU POESIA

1. — Conocer y nombrar

Las referencias objetivas de la obra guilleniana aluden a un orbe completo y existente. No son meras abstracciones, no tienden "a la poesía por la poesía", ni tampoco a conseguir primores de lenguaje sin relación con lo real. Los objetos poéticos asimilados por el artista aparecen en sus poemas con el aire de una confidencia. Guillén es, inequívocamente, poeta lírico, y *Cántico* el índice de su actividad espiritual. De la vida extrae la esencia de sus versos o, para decirlo más llanamente, el contenido de su poesía; el mundo del espíritu y el mundo del alma trasparecen en ella. Por mundo del espíritu entiendo el llamado por Husserl mundo de la conciencia, de lo consciente, y por

mundo del alma la zona instintiva y misteriosa del ser.

La lucidez de visión y aciertos expresivos del poeta van a permitirnos examinar con cierta probabilidad de éxito la significación de sus temas, acerca de los cuales un somero examen del índice suministra datos útiles. Veamos algunos títulos: *Salvación de la primavera; Primavera delgada; El otoño: Isla; Otoño, pericia; Otoño, caída; Amanece, amanezco; Buenos días; Arbol del otoño; Rama del otoño; Gallo del amanecer; Temprano cristal; Los balcones del Oriente; Alba marina, sol, terrestre aurora; El aire; Presencia del aire; Mayo nuestro...* Rótulos que informan sobre los motivos más frecuentes de la preocupación guilleniana, en cuya raíz palpita el amor a lo sencillo y puro, impulsos hacia la luz, hacia la aurora cuyo destello entrega al hombre su universo.

El primer poema de este volumen, *Más allá,* es, significativamente, una exaltación de la radiante gloria de saber. Surgen las cosas, emergiendo del caos, y al ordenarse limitan al hombre, quien, son palabras de Aristóteles, "tiende por naturaleza a saber". Sin tal albor, sin tal amanecer del espíritu, sin arrancarse del sueño, no se concibe ese estado de posesión total

del mundo, cuando

> Todo está concentrado
> Por siglos de raíz
> Dentro de este minuto,
> Eterno y para mí.

ni se llega a penetrar la —para el hombre— frágil estabilidad del tiempo en incesante carrera, tan bellamente definida como *eternidad en vilo;* la luz es necesaria por disipadora de brumas, de magias y sortilegios, de vagas efusiones "románticas". El hombre aparece como un vencedor: es y está. Por eso el poeta, jubilosamente, grita "¡Salve!" ante certidumbre tan irrebatible.

Este ser del poeta aquí presente se mantiene al mismo tiempo en otro clima, en ámbitos desconocidos, en

> Un más allá de veras
> Misterioso, realísimo,

donde, con la emoción del deslumbramiento, registra maravillas intuídas, el perfil de las cosas concretas que se presentan como enérgicas realidades al acoso y también como dádivas singulares ofrecidas por la creación a quien va a convertirse, por su capacidad para percibir lo extraordinario de nuestra relación

con ellas y por gracia de la poesía, en el creador. Creador, sí, pues al dar nombre a los objetos, los conoce —"nombrados se allanan a la mente"— y les infunde perenne vida. Como puede verse en *Los nombres,* segunda composición de *Cántico.*

No pretendo explicar los poemas de Guillén, sino meramente sugerir un punto de partida para la interpretación, subrayando la importancia de su actitud ante un universo existente ya sin el hombre, pero sólo por su presencia justificado y completo. Un mundo real y también un existente trasmundo necesario:

¡Oh perfección: dependo
Del total más allá,
Dependo de las cosas!
¡Sin mí son y ya están

Proponiendo un volumen
Que ni soñó la mano,
Feliz de resolver
Una sorpresa en acto!

En ese mundo vasto, sin límites, no puede extraviarse el poeta —"mi centro es este punto: cualquiera"—, pues aparece siempre idéntico, reducido a unidad en su corazón y en su mente, cuando al despertar, cara al firmamento, dice, sintiendo esa unidad, "nunca separa el

cielo", y se entrega dócilmente, fatalmente, a la belleza de las cosas, a la maravilla de esa creación preexistente, anterior a su despertar, intacto universo que brinda a cada hombre la primicia de su brillo, la plenitud de su encanto. Las sensaciones del ser ante el deslumbramiento constituyen precisamente el *Cántico* de Jorge Guillén.

Y decía cómo para el poeta su aventura comienza en *Los nombres:*

> ...La rosa
> Se llama todavía
> Hoy rosa, y la memoria
> De su tránsito, prisa,
> Prisa de vivir más.

Cuando antes escribí que el fin de la creación poética era extraer de las cosas su esencia, la insinuación de inmutables certezas ocultas bajo su aparente fugacidad, pensaba esto: los nombres son las esencias. Empezó el primer día del primer hombre, y fueron sus actos nombramientos; ideas y sentimientos sólo existen cuando alcanzan nombre en la voz del poeta y pueden ser identificados a través de la emoción que sus ecos despiertan.

2. — Serenidad. La muerte y la vida

Los poemas guillenianos revelan admirable equilibrio mental, un pensar encaminado a la valoración de la vida tal cual es, evitando cualquier aspaviento pacato, cualquier ademán histriónico. Si comparamos alguno de sus versos con los de don Miguel de Unamuno, advertiremos en seguida cuán opuestos son ambos poetas en sensibilidad y temperamento. Al exaltado afán de ser notado y pervivir, característico de Unamuno, opone Guillén la transparente aceptación de una fugacidad inevitable:

> ¡Oh Dios, en esta hora
> Tan perdida, tan ancha,
> Vagar feliz, apenas
> Distinto de la nada!

para remachar, siguiendo el texto, su conformidad a una ley fatal cuyas aristas parecen limadas; en vez de desesperación, un remanso de paz, de sereno perderse en el no ser:

> Una ciudad. Las ocho.
> Yo, transeunte: nadie.
> Me ignora amablemente
> La maraña admirable.

Tan oscuro me acepto
Que no es triste la idea
De "un día no seré".
Esta noche es aquella.

La divagación filosófica, centrada sobre el tema del hombre cuya soledad se aguza y profundiza entre sus semejantes, se desarrolla con admirable justeza en los anteriores versos, patéticos por la valerosa sencillez con que reconocen el dictado inapelable del ser, y encaminados con tan admirable naturalidad a la última línea transcrita, evidencia y clarividencia de cuanto hay en la vida de sombra anticipada y prenuncio de la muerte. Si los trenos unamunescos —en *Para después de mi muerte* o en *Hermosura*, por ejemplo—, van directos al corazón, esta limpia palabra de *Cántico* no impresiona menos nuestra sensibilidad, si bien lo consiga con otros medios, quintaesenciando la emoción al eludir toda queja. Lo mismo pudiera decirse cuando en *Descanso en el jardín* recoge Guillén su visión del cementerio:

¿Qué del incidente humano?
Calma en bloque.
Los muertos están más muertos
Cada noche.

Mármoles, frondas iguales:
Verde el orden.
Sobre el ciprés unos astros:
Más verdores.

Tampoco aquí se hallará la más liviana concesión al tópico, ni las consuetudinarias imprecaciones y lamentaciones. La cuidadosa elección de las palabras advierte el deseo de no evocar, por el uso de un léxico gastado, que lleva inevitablemente el gravamen de cien lugares comunes, las sensaciones generalmente producidas por tales asuntos. Nada "sepulcral" ni "fúnebre". Los "infantes de Aragón", las damas y galanes de Jorge Manrique —por buscar otra referencia característica—, se mudan en ese abstracto y alusivo "incidente humano" del primer verso copiado; la tumba es, simplemente, "calma en bloque". Debemos reconocimiento a Guillén por esta sobriedad, por esta digna contención clásica ante la muerte, ejemplo y reflejo de su actitud frente a la vida.

Si aun se quiere confirmar este tratamiento del tema, nótese *Vida urbana:*

Hervor de ciudad
En torno a las tumbas:
Una misma paz
Se cierne difusa.

Juntos, a través
Ya de un solo olvido,
Quedan en tropel
Los muertos, los vivos.

Se aprecia idéntica desviación del sentimiento romántico: al "¡Dios mío, qué solos / se quedan los muertos!", de Bécquer, responde ese olvido apacible, esa menos elegíaca pero más verdadera imagen propuesta por el poeta contemporáneo. A la postura de quien siente la vida como iniciada participación en la muerte —"Esta noche es aquella"—, corresponde ese hallazgo de vivos y muertos yacentes "en tropel", vocados por igual a la destrucción, con diferencia sólo de tiempo, breve espacio entre semilla y podredumbre.

Tal actitud suele conducir, conduce casi siempre, a la desesperación o a la fe. En la literatura española tenemos muchos ejemplos de ambos extremos. Pero en Guillén endereza a la serenidad, y eso es poco frecuente. Su serenidad es consecuencia de una varonil entereza en la reflexión sobre la vida y los problemas de ellas derivados. En *Jardín en medio* puntualiza su ideal:

Paraíso:
Jardín, una paz sin dueño,
Y algún hombre
Con su minuto sereno.

y, más adelante, en el mismo poema, nos hace evocar a Fray Luis de León, cuando dice su íntimo deseo:

¡Ancho espacio libre, césped,
Olmo a solas en el centro,
Con ahinco poseído
Mi silencio!

El lenguaje es distinto, pero la idea la misma. "El discorde mundo" de Guillén se confunde con "el mundanal ruïdo" del clásico renacentista, a cuyo pensamiento hubiera cuadrado bien esa prevención hacia "la realidad revuelta", señalada por aquél como "fárrago acerbo". En uno y en otro poeta se advierte, bajo diferente vestidura, igual horaciano deseo de paz, silencio y libertad. Un ideal de vida, y al fondo la muerte vista sin miedo, desesperación ni arrogancia. Hay un soneto donde Guillén resume su impresión sobre estos problemas últimos. Lleva una cita de Valèry y dice como sigue:

(Je soutenais l'èclat de la mort toute pure.)

Alguna vez me angustia una certeza,
Y ante mí se estremece mi futuro.
Acechándole está de pronto un muro
Del arrabal final en que tropieza.

La luz del campo. ¿Mas habrá tristeza
Si la desnuda el sol? No, no hay apuro
Todavía. Lo urgente es el maduro
Fruto. La mano ya le descorteza.

...Y un día entre los días el más triste
Será. Tenderse deberá la mano
Sin afán. Y acatando el inminente

Poder, diré sin lágrimas: embiste,
Justa fatalidad. El muro cano
Va a imponerme su ley, no su accidente.

Analizando brevemente el texto, notamos en él una confesión importante, "humana" en cuanto revela la debilidad de quien, por ley de su condición, ha de sentir "alguna vez" el agobio de un final que es también tremendo interrogante. No se trata de ignorar lo amargo del trago y fingir desdeñarlo, sino, y ahí reside lo aristocrático del gesto, de reconociéndole según es, rechazar la posibilidad del grito, las eventuales imprecaciones al destino. Todo cabe en un soneto: esa angustia insinuada y la reacción subsiguiente. Vivir aún y crear. Después, algún día llegará lo inevitable y a su ataque el poeta cederá con estoica grandeza. Su existencia acaba siguiendo la norma común, no el accidente imprevisto. ¿Por qué la desesperación, estéril desesperación, si en

ella no encuentra el hombre punto dè apoyo para resolver sus problemas? Es preferible la difícil serenidad, mantenerse ecuánimes frente al acontecimiento inexorable.

3. — Serenidad. Humanización

Esa serenidad clarificadora, de ardua conquista, noblemente humana —y sobrehumana—, no se opone a la consecución de páginas líricas exaltadas, siquiera nunca esté ausente de ellas la clara pasión intelectual del poeta. En el final de *Salvación de la primavera* centellea el entusiasmo de Guillén al cantar uno de sus temas favoritos (más adelante estudiaré el asunto con algún detalle); hay empuje y fervor, irrecusables testimonios para quienes, aún, por ignorancia o rutina, insisten en tachar de fría esta profunda corriente de temblores, vibraciones y sugerencias.

Para ver en un ejemplo el modo armonioso de conjugar el progresivo brío y la esencial serenidad, propongo el poema titulado *Lectura*. En su segunda mitad, dice:

Un hombre lee. Todo le rodea
La página en lectura.
¡Integro 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.

En esos versos *resueltamente netos* se percibe la imagen del hombre vertido hacia lo interior, del hombre escuchando en su propio corazón el canto de las palabras

(Los renglones —mirad, de Garcilaso—
Palpitan: son un nido.)

llenas de voces, de ecos: masa de sugestiones pronta a desplegar su gracia, pájaros —según la metáfora, tan certera—, en vuelo hacia las almas, mientras, *Integro estío bajo el sol,* le ciñe la brisa en dulce diálogo con los trigos y los chopos. Paulatinamente el poema concentra sus alusiones hacia el vértice del asunto y, después de aludir a las gracias del mundo, señala al hombre como suficiente para explicarlas y justificarlas. La realidad es bella en el presente

(La realidad no espera su futuro
Para ser más divina.)

y su habitante, transido ya de amor a las co-

sas, bebe en el libro la luz que las palabras le prometen.

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

"Bloque potencial" de ideas, de sensaciones, de "los signos más humanos"; los textos, la lectura, son ya cuanto importa en el poema. Entonces vemos cómo las iniciales sugerencias al orbe físico de nuestro dintorno, tan bien calculadas, se insinuaron tan sólo para completar la atmósfera del absorto en la lectura, en la espectativa de una plenitud conseguida al fin en la palabra. Gradualmente se prescinde de los elementos ajenos al secreto, cuya hondura se quiso mostrar, del lector sumido en la lectura:

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

Quienes tachan de deshumanizada esta poesía, olvidando, según escribí más arriba, que la inteligencia es la más significativa y diferenciadora de las cualidades humanas, hallan buena réplica a lo largo del quinto apartado de la tercera parte de *Cántico*. Si, removiendo su

pereza mental, examinan el conjunto de poemas allí agrupado, les esperan algunas sorpresas, como, por ejemplo, ese *Perro* vivísimo cuya mirada se fija en las personas con tan cándida pupila:

¡Pupila tan pueril junto a un iris tan grave!

y aprenderán, en las diez líneas de *Los amigos* o en *A pesar de todo,* la fe del poeta en los sentimientos más nobles: la amistad, el amor. Encontrarán remansos de sentimiento, en poemas breves de tierno y dulce sabor. Así, el cautivante *Un niño y la noche en el campo,* donde se describen los temores de la criatura a través de una anécdota, no por sencilla, lejana de cierto suavísimo misterio:

¿Contra quién se encarnizan —no hay nadie— las
[tinieblas?
Temblando el miedo con sus sombras se exhala en
[ráfagas.
Entre el ver y el dormir
Un niño dice:
—¡Ya estarán pasando los toros!
¿Entonces?
Bastará
Disponer más oscura la defensa:
¡Esconderse en el sueño!
Y el niño va durmiéndose mientras de las tinieblas
Surgen bultos campales, noche agolpada, toros.

El material, eminentemente poético, está manejado con reservada ternura; a la belleza de la idea corresponde el acierto de la expresión. He empleado hace un momento la palabra misterio, por cuanto el poema actúa sobre nosotros mediante insinuaciones de algo lejano, indefinido, secreto. La representación del niño acobardado, pero rebelde a su miedo, no precisa las causas de éste; la oscuridad queda fuera, agolpada tras los cristales de la estancia, pavorosa por su negrura, por su silencio: la noche, donde nacen temores que el niño sólo sabe acallar buscando refugio en el sueño. El poeta sugiere el instante crepuscular, las sombras, el susto sin causa precisa. Acaba con un último verso palpitante de posibilidades, de resonancias: un verso compuesto para prologar esa sensación de misterio exigida por su concepción del asunto.

Más vida es el poema del hijo, de la sangre transmitida, viviente en otros corazones, alimentando otros sueños; es la contemplación de la sangre propia en los nuevos seres, cuyo amor le conmueve, incitándole a pensar mundos y tiempos que vendrán después de su muerte, y podrá conocer con los ojos de ellos. El poeta se siente partecilla de una gran corriente de vidas, "centella de un fuego" en

cuyo ardor hemos de abrasarnos. El hombre guarda en su alma la alegría de perdurar

> (Ardiendo pasa la corriente. ¡Salve!
> Fuegos de creación
> Siempre en nosotros, con nosotros arden.)

y también el goce creador, deseos y fracasos, dolores y placeres. Un caos, una vida, como legado. En este poema y en el postrero del volumen, *Cara a cara,* la poesía de Jorge Guillén, sin perder sus cualidades, se transfigura y eleva, alcanzando magníficamente aquella plenitud de expresión ya comentada. *Cara a cara* es testimonio de cómo su sensibilidad registra sucesos y tristezas de una realidad cruel, de un mundo donde acecha la pena; no intenta disimular el espanto, la angustia y el horror que le inspiran los tiempos de desprecio, cuando la dignidad del ser humano se olvida, pero ni aun eso —como tampoco la muerte— consigue hacerle abdicar su "afán por las esencias". Arrostrando la verdad, "cara a cara", se mantiene fiel a las esencias profundas del hombre y confía en hallar, bajo los accidentes perversos de un instante, la armonía necesaria para que la vida pueda ascender hasta su altura merecida. Por eso, frente a la borrasca, narrada en los primeros versos del poema, frente a la acción

de lo dañino y tempestuoso, cuando de oscuras madrigueras escapan

> ...los enojos
> Escondidos, la más fosca
> Pululación del bochorno

su actitud no varía. Afírmase en la excelencia de su verdad y resuelve resistir, persistir en ella:

> Nada cederé al demonio

resuelve. Y nada cede. Entre "el paladín y el monstruo" hay una "equivalencia final" que le lleva a la inhibición. Pero supongo preferible no prolongar la glosa, para que los enigmas de Guillén, tan recios y claros bajo el velo del poema, no parezcan en esta versión —forzosamente cabalística y de media palabra— más oscuros de como en verdad son.

4. — PRIMAVERA Y AMOR

Para caracterizar la poesía de Jorge Guillén ningún rasgo parece tan seguro como el ímpetu primaveral perceptible en su obra entera. Leyendo más arriba la reseña de algunos títulos de estos poemas, la idea no habrá deja-

do de acudir a la mente del lector. Para mí, en nuestro parnaso contemporáneo, hay pocas composiciones de aliento tan juvenil, gracioso, exultante y "primaveral", como la ya bien conocida *Cima de la delicia*. El poeta es joven, el mundo deleitable, el amor se le ofrece; todo sonríe en el dulce ámbito donde el hombre habita, y así canta, canta:

¡Cima de la delicia!
Todo en el aire es pájaro.
Se cierne lo inmediato
Resuelto en lejanía.
¡Huestes de esbeltas fuerzas!
¡Qué alacridad de mozo
En el espacio airoso,
Henchido de presencia!

Tiembla en el aire una luz delgada y suavísima. La nostalgia se aposenta en el alma y al poeta le huye el tiempo dejándole grávido de destino: "¡Ya sólo sé cantar!", dirá en el verso postrero. Y esa nostalgia se cancela con el pensamiento del retorno, del nuevo *Advenimiento* cantado en otra composición bellísima:

¡Oh luna! ¡Cuánto abril!
¡Qué vasto y dulce el aire!
Todo lo que perdí
Volverá con las aves.

donde la música interior encuentra en la flúida gracia de las palabras su envoltura más armoniosa y grácil. Este abril soñado, fresco y tierno como prado recién llovido, no es la única expresión de la primavera en el mundo poético guilleniano. Compárese con *Mayo nuestro,* "verde, verde, verde", pero ya más encendido y próximo al mediodía del año. Se verá en éste una primavera menos juvenil, pero no menos briosa —"se entrega asaltando"—, cuya presencia transmuta en realidad alguna tácita promesa de goces esperados:

¡Balcones abiertos!
Por el aire viene
Dicha aparecida.
¡Hay tierra presente!

Es decir, el aire transporta sueños que van a transformar al hombre, haciéndole conocer vida más alta y valedera: la vida del amor, a cuyo asalto ofrece abiertos esos "balcones", huecos por donde la primavera penetra en la estancia y el amor en el alma. Por ahí, por la identificación de estos términos: primavera-amor, sin acusarla rotundamente, limitándose a meras alusiones y cruces de sentido, va a

conseguir Guillén profundizar y embellecer el tema.

En *Ya se alargan las tardes* hay un presentimiento de primavera, como en *Jardín que fué de don Pedro* una certeza, y en *Muchachas* una sugerencia difusa; mas en la primera parte de *El cielo que es azul,* sin nombrarla, es ella la suma y clave del poema: primaveral la gracia del río, el encanto de las "muchachas blancas", el ímpetu de la brisa, el júbilo en que cristaliza tanta festival energía como llena el alma del creador. En *Sábado de gloria* y en *Esperanza de todos,* las referencias a la primavera se apuntan en función de otros asuntos. Y es necesario volver atrás, a *Primavera delgada,* para registrar su presencia plena, presencia culminante en la singularísima *Salvación de la primavera,* la más perfecta y colmada versión del tema primavera-amor en la obra de Jorge Guillén.

En este último poema aparece la primavera con su pureza de llama, radiante desnudez a cuyo contacto el mundo cambia, "vuelve a ser / fábula irresistible", equilibrándose, y el poeta se siente dulcemente invadido, poseído. El amor, a su vez, domina la dulce estación, y a través de la inefable suavidad del tiempo, se aposenta en el hombre y le hace sentirse com-

pleto, le da cabal conocimiento de sí al dárselo de sus sentires:

> **Todas las maravillas**
> **En que el ser llega a ser.**

Sólo cuando el amor se presenta vemos el mundo tal como es: pleno, rico, extrema maravilla, antes apenas advertida. En quien ama

> **Se colma el apogeo**
> **Máximo de la tierra.**

Es interesante destacar la coincidencia entre la aparición del amor y el brote de la primavera. Como el olmo viejo de Machado, son "las aguas de abril / y el sol de mayo" quienes traen al espíritu vagas premoniciones de la pasión en ciernes. Crecen los días y el alma experimenta antes la necesidad del amor que el amor mismo; hay una cierta vinculación de tiempo y sentimiento y quizá por eso el querer, manifiesto como fenómeno natural, es tratado, según la tónica de esta lírica, con terminante desdén de las convenciones vigentes en las poéticas al uso. Quiero decir que Guillén trata el asunto con su habitual eficiencia, sujetándolo con firme pulso, a la vez rienda y

acicate, capaz de pujar a lo más alto impidiendo los desmelenamientos de tramoya, el sentimentalismo de saldo. Amor para elevarse hasta el amor, ser uno mismo amor y "refulgir en la luz". "Perfecto es el amor", dice, y el lector habituado a adjetivaciones harto diferentes, queda un tanto desorientado por esta lumbre cuya llama no tiende a abrasar y a deslumbrar, sino a teñir los objetos con luz suave y ponderada, a imponer proporción y mesura hasta en el delirio. Paradoja, claro, pero paradoja viva, fecunda y admisible. Delirio dócil a inspiraciones normativas.

El amor transporta hacia la gracia. Y desde esta cumbre se ve el mundo como espectáculo; los amantes en la altura,

> Desde arriba, remotos,
> Invulnerables, juntos,
> A orillas de un silencio
> Que es abajo murmullos

murmullos fundidos y confundidos en esa masa innúmera de acordes que constituyen "lo eterno, lo presente". El amor les lleva a la superación del tiempo, a la aniquilación del pasado y del futuro; todo late en el presente y éste resulta ya eternidad. El amante desea ver-

ter su destino en el mundo de la amada y precisa saber insustituíble esta delicia:

> Necesito sentir
> Que eres bajo mis labios,
> En el gozo de hoy,
> Mañana necesario.

Juventud, arrebato primaveral, amor. ¿Acaso menos vivo el reflejo de la pasión cuando la inteligencia puntualiza con tanta exactitud el contenido de los deseos? Canta el poeta su esperanza, su alborozo, y acaba su "decir" con aquella bellísima letanía, cuyos primeros versos son así:

> ¡Tú, tú, tú, mi incesante
> Primavera profunda,
> Mi río de verdor
> Agudo y aventura!

La transmutación de los conceptos primavera-amor es patente a través de una serie de metáforas valentísimas, cuyo encadenamiento no puede ser más libre. Le llamo letanía y en realidad lo es, por la precisión, por la vehemencia, por la variedad de imágenes que sugiere al poeta su "primavera profunda" y única, la suya y de todos, la fidelísima e infiel primavera del alma, es decir, la poesía, salvación de la primavera y razón de vida y de muerte para

el hombre. Amor, primavera y, al fin, poesía (1).

Las presencias femeninas tienen verdor y luz de abril; así, en *Muchachas,* donde "la más Esbelta" equivale a la mujer naciente de las claras aguas de *El manantial,* y a la nadadora que "va regalando desnudez a las ondas" en *Preferida a Venus,* y a la forma resplandeciente en su absoluta plenitud en *Desnudo.* Todas visiones de gran pureza: formas juveniles envueltas en la gracia de su propia juventud y de la circundante hermosura del mundo. Por eso su concepción del amor resulta tan pura, tan natural, y al cantarlo mantiene la pasión incontaminada, ardiendo del propio ardor, sin necesidad de alimentarse con decadentes artificios. En *Los labios,* como en *Más amor que tiempo,* en *Mundo continuo,* en *Sin embargo,* en *Amor dormido,* en *Los brazos,* en *Siempre aguarda mi sangre* y en *Los amantes,* existen testimonios matizados de la actitud guilleniana.

Los tres poemas donde el sentimiento amoroso está expresado con más aliento son el ya dicho *Salvación de la primavera, Más esplen-*

---

(1) Sobre otras derivaciones del tema, véase mi ensayo: *Poesía, primavera del hombre,* publicado en la revista *Escorial,* de Madrid, tomo XVII, 1945.

dor y *Pleno amor.* (No olvido la pujanza y la ambición de *Anillo,* pero aquí entran en cuenta otros ingredientes.) *Más esplendor* es un canto exaltado, gemelo del que con el título de *Más vida* dedica a la perpetuación del hombre en sus descendientes. Corresponden estos poemas a la última época de Guillén; no se encontraban —ni tampoco *Pleno amor* y *Anillo*— en las anteriores ediciones de *Cántico,* y están escritos con pulso más vivo, con acusada presencia del corazón. En *Más esplendor,* la amante, "cumbre de esperanza cumplida", es, para quien ama, "la poseída claridad", la luz viva y fresca que se revela en su cuerpo y hace sentir la plenitud de la existencia. El amor le brinda un ápice de realidades claras, ordenadas, un mundo lavado de nieblas y quimeras.

No es el amor, en esta lírica, incitación a fantasías, a imaginaciones voluptuosas, sino destello que al iluminar el mundo permite contemplarlo en su armonía y gozar en esta contemplación; el "deleite convertido en ternura" y el hombre transfigurado y crecido hasta su plenitud. Incluso cuando, como acontece en *Pleno Amor,* se registra el "vértigo de una dulzura" que conduce a la embriaguez y el poeta desesperadamente pide el final de tanto ries-

go, de la noche sinuosa y amenazante surge el latido de las estrellas brindando la paz, "Paz en la verdad". La misma dulce verdad que el amor enseña. Así, en *Anillo:*

El amor está ahí, fiel Infinito
—No es posible el final— sobre el minuto
Lanzando de una vez, aerolito
Súbito, la agresión de lo absoluto.

¡Oh súbita dulzura! No hay sorpresa,
Tan soñado responde el gran contento.
Y por la carne acude el alma y cesa
La soledad del mundo en su lamento.

Tal un esperado milagro, la "súbita dulzura" del amor, derramándose en el alma del poeta, lejos de enturbiar su mirada le permite ver el mundo, los seres, las cosas, con mayor acuidad, en sus exactos perfiles. La indeterminación y vaguedad del ensueño queda definitivamente excluída de los versos de Jorge Guillén.

5. — MUNDO EN ALBOR

Con el tema de la primavera y estrechamente ligado a él, coincide en nuestro poeta la estimativa por los instantes aurorales del mundo. La primavera, metafóricamente, es ya un

amanecer. Sale el mundo de su torpor invernal y se apresta a vivir otra vez, en el constante giro de las estaciones, la hora estimulante y dulce del despertar. Quizá, fijándose bien, la inclinación guilleniana por la primavera es obligado corolario de su tendencia a evocar el mundo en trance de albor; numerosas composiciones acreditan esa querencia, perceptible además en muchas otras que no le están especialmente dedicadas. Parece seducido por la fresca atracción de lo auroral, de lo temprano y lleno de promesas, incitaciones y posibilidades. El libro empieza (primeros versos del inicial poema) con un despertar: sensación del día intacto, brindado al hombre para devolverle la integridad de su ser y su dintorno; maravilla del regreso a las cosas y a las ideas y a las fantasías. A veces —como en *Cuna, rosas, balcón*— el motivo principal se enriquece con el simultáneo despliegue de otro orden de sugerencias; entonces, por ejemplo, al brote del día se asocia la gracia del recién nacido en cuyo encanto tierno apunta la sonrisa:

> ...La aurora. (¿Y el alba?)
> ¡Oh rosas henchidas!

En otras composiciones el amanecer vale por el momento primero del universo, salida del

caos y de lo oscuro. Así, en *Paso a la aurora* hay una tiniebla densa, "unánime fragor de creación", y en medio de tanta sombra, luchando contra fuerzas hostiles, avanza lentamente el alba —el alba, que es norma y es equilibrio por ser claridad—, sin estridencia:

> Cándidas, inmediatas, confiadas,
> Aguardan las posadas
> En que el sol goza y yace.
> Convertido en promesa,
> El albor se enamora,
> Y de querer no cesa
> Con ímpetu de aurora.

No hay muchos poetas capaces de describir con tanta belleza y sencillez la pugna del sol por quebrantar los velos de la noche. Es la palabra de Fray Luis de León, el don de brevedad —tan perspicazmente señalado por Dámaso Alonso en el gran vate renacentista—, idéntica ausencia de complicación verbal. El tema va tratado con la suave mano exigida por tan leve materia poética. Sobreviene al fin, "fiel prodigio", la mañana. Fiel por inevitable, por cotidiana, pero prodigiosa por cuanto tiene de renovado y perenne milagro —"¿Rosa, coral?"—, por alumbrar cada día el asombroso orbe de nuestras ilusiones y nuestros encantos.

La razón del fervor guilleniano por el alba, como por la primavera, radica en su receptividad para los fenómenos de la naturaleza. Este intelectual tildado de frío, sobre guardar el alma en su almario, tiene los sentidos porosos y abiertos. El sueño, el ensueño, lo oscuro y penumbroso —"el caos" en su terminología— le desazonan. En lógico contraste, lo que aleja y destruye esas fuerzas adversas representa motivo de fruición, aletazo de gracia e impulso hacia el canto; de ahí la preferencia por estos temas realísimos, su serena alegría ante la brisa, la noche, el jardín... (pues, casi no es preciso apuntarlo, a la poesía de Guillén llegan múltiples impresiones del universo físico, además de las referidas a la primavera o al alba; movido por análoga presión sensual, cantará el viento, la luz, el estío, e incluso el invierno, sin perder por eso su perfil "primaveral", tierno y amable, de mundo recién inventado...), por estos temas, digo, cuya más ancha denominación común pudiera ser, como el título de un libro de Zweig, pero por motivos muy distintos, *La lucha contra el demonio*.

Quiero decir, y acaso sea mejor expresar ahora el alcance de mi idea, que Jorge Guillén, a quien vengo refiriéndome como personalidad

nada romántica, en cuanto romanticismo sea embestida, imprecisión y turbulencia, es también resuelto adversario de cualquier aventura de tipo surrealista, de buscar en la persona zonas tenebrosas, persiguiendo una hipotética liberación de la poesía, que en última instancia no será sino la tentativa de separarla de sus cauces racionales y lógicos, asignando a los impulsos "espontáneos", automáticos o cosa así, del ser, un significado especial, una trascendencia suprema. Guillén, irreductible enemigo de la confusión y de la inconsciencia, lejos de propiciarlas en sus versos, prefiere operar, en plena alerta de sus facultades, sobre aquellos materiales poéticos cuyo tratamiento puede poner de relieve la superioridad emotiva de los fenómenos de la realidad, la multitud de descubrimientos que en el mundo exterior y en los entresijos del alma accesibles a la penetración del espíritu consigue éste en horas de noble lucidez y vasta claridad. Para entender y ver es necesaria la luz:

> **¿La luz no es quien lo puso**
> **Todo en su tentativa de armonía?**

inquiere, y en la pregunta va implícita la respuesta del artista. Gracias a ella, a la aurora,

"todo, por fin, se nombra", adquiere bulto, relieve, existencia.

En otros poemas —*El prólogo, Tiempo perdido en la orilla, A eso de las cuatro, Bella adrede, Las ocho de la mañana*— reaparece el tema, que en el soneto *Amanece, amanezco* acusa con limpia transparencia el sentido que vengo atribuyéndole. En este soneto la luz benéfica ahuyenta la confesada congoja de la noche —oscuridad y angustia asociadas en inequívoca fórmula:

> 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.

Sombras de la noche = sombras de angustia. El alma del poeta recobra el dominio de sí, vibra de nuevo en el orden de la luz, lejana ya de los fantasmas, de los delirios, de los combates con el demonio. Los objetos renacientes le devuelven el ser:

> Mundo en resurrección es quien me salva.
> Todo lo inventa el rayo de la aurora.

No creo necesario insistir, buscar en diversos lugares y traer de ellos, donde bien notorias se hallarían, otras corroboraciones de esta opinión. En los poemas citados, y en bastan-

tes más —*Profundo espejo, Buenos días, Vocación de ser, Alba marina, sol, terrestre aurora, Madrugada vencida, Virtud, Los balcones del Oriente, Gallo del amanecer, Temprano cristal, Despertar*—, se hallarán variaciones importantes sobre el tema. Con todo, no resisto la tentación de citar, como último testimonio, unos versos de *Mundo en claro,* extensa composición de estructura perfecta, descripción de un paisaje espiritual intenso y rico, perfectamente adecuada para testimoniar en pro de mi tesis. El poeta despierta súbitamente y con su despertar —marcado por la exclamación inicial— empieza el poema:

¡Ah!
De pronto, sin querer,
Heme aquí. ¡No soy fantasma!
Hallándome voy en una
Vaguedad que se declara,
Una especie de indolencia
Donde estoy. ¡Yo! Pulpa cálida
A oscuras se apelotona.
Del silencio se levantan
Murmullos: silencio... mío.
Entre nieblas, entre sábanas
Permanece elemental
Una convicción. Se entraña
Mi ser en mi ser. Yo soy.

Desde esa dulzura —pues evidentemente hay

dulzor en la indolencia, en la muelle suavidad de sentirse tan sólo biología inmersa en la tibieza de los estados crepusculares (crepusculares llaman con bella adjetivación los psíquiatras a esos momentos fronterizos entre sueño y vigilia, cuando el ser aun no es por completo dueño de sus facultades, pero ya no duerme y empieza a tener conciencia de sí, abandonando perezosamente los limbos del sueño)—, desde esa dulzura en que es grato permanecer, espectador del propio recobrarse, del propio reingreso en la vida, el artista advierte que no es un fantasma quien llega, sino él mismo, "Yo", emergente de esa vaga delicia: presencia del espíritu tras su pérdida u olvido en el descanso. El sueño no equivale entonces a ensueño, sino a reposo, benéfico servidor que "entre lo oscuro y las cosas / pone amor". La respiración del durmiente, su rítmico y continuo latido, hácese una con la respiración del mundo inmóvil, del gran orbe de sombras donde los astros vigilan. No hay quimeras en la noche —toros, imaginaciones pueriles del niño—, sino reposo y paz. Adviene, al fin, el alba, indecisa y leve; hay indicios de la luz y en tal sazón el poeta goza "la ventura mayor, la concordancia del ser con el ser". El tiempo pasa:

...Memoria en relieve
Va aflorando por la máscara
De soñar, que poco a poco
Se va convirtiendo en cara.

El día irrumpe, la mañana se entrega al hombre y le devuelve —además de la hora presente— su pasado y su futuro. Con el alba arriban recuerdos, esperanzas, cuanto nos liga al mundo; llega, pues, con su eviterno brío, el amor:

...Amor: escala,
Unica tal vez, a vida
Sin término...

Amor identificado a primavera, amanecer, poesía. Identificado, como canta bella y sobriamente, "a vida sin término", a perennidad. En tan altos cielos han desembocado al cabo los temas primaverales, al ahilarse en la fragante meditación lírica de Guillén.

6. — NOCTURNOS

En este cosmos poético, la noche no es sólo sombra propicia al delirio, abismo de negruras donde se forjan quimeras. Siendo todo eso, tinieblas, caos y enigma, representa también una serie de valores de orden muy diferente, sobre los cuales no será inútil añadir dos palabras. Casi no es necesario repetir que, como en toda su temática, la mano del artista maneja con completa asepsia el asunto "noche" y sus derivados, lo trata con claridad suma —y pido disculpen la fácil paradoja—, con pulcritud extrema, sirviéndole para realzar la sensación de orden, paz y calma de su mundo. Pues si el "borde sombrío" a cuya orilla el hombre yace, equivale a lo vago y temible, a lo desconocido y ajeno a norma, significa al mismo tiempo beatitud, serenidad y silencio. Nada extrahumano en "la noche" porque, como los demás elementos de esta poética, fué pensada a la medida del hombre, a la altura de su inteligencia y a la profundidad de su corazón. En *Las horas,* noche es enigma y es paz, es "lo oscuro enorme" y es "el sosiego": tiene vibración de misterio por deshabitada,

por ajena al ser, cuyo sueño coincide —enajenándolo temporalmente— con las horas de oscuridad.

El Guillén artista vive en la luz. Pero la noche tiene el incentivo de su reposo, de su quietud de navío "inmóvil / en el espacio puro", y de ser la madre del sueño, ese sueño cuya dulzura —peligrosa dulzura, relajación del pulso necesario para llevar por su derrotero la vida verdadera de la vigilia— tienta al hombre brindándole fáciles paraísos. *La rendición al sueño* expresa la delicia y el peligro de sumergirse —"¿Perderse?", dice el verso— en la envolvente bruma de la noche. Los estados crepusculares —de que escribimos en el apartado anterior—, con su peculiar indecisión y vaguedad, tienen en este poema reflejo preciso; sensación de noche ardiente y agobiadora se obtiene, con indiscutible gracejo, en *Noche del gran estío,* donde, como en *La estrella de Venus,* encontramos la fulgurante descripción del cielo en sombra —nótense los elementos sonoros y visuales insertos en este último trozo: "silbido", "ráfaga", "sonar el metal", "lejanías humean", "poniente desgarrado", "nubes", "carmines sobre las frondas", "oro en ascua"—. En *Noche de luna* se alude a misteriosos vigilantes descendiendo del cielo

sobre el mar, centinelas a cuya mirada el mundo se ofrece como planeta vacío —"¡Astral candor del mar!"— mientras vuelan sobre "la expectación de espuma"; es composición corta, llena de secreto y de insinuaciones. Angeles voladores, buscan, miran y ven:

> ¡Ah! ¿Por fin? Desde el fondo
> Los sueños de las algas
> A la noche iluminan.

Aun precisa Guillén con más ambiciosos reflejos su impresión, en los versos de *Amistad de la noche*. Las estrellas

> Son trasunto,
> Aunque brillen hoy muy poco,
> De la eternidad en acto
> Suficiente.

Pues noche tiene resplandor de eternidad. Otra equivalencia de igual contextura que primavera - amanecer. Anticipación de lo eterno, de donde "fluye una serenidad" contraria a la impresión de caos levantada en nuestro ánimo por otros poemas. La colocación de *Amistad*, al final del libro, acaso significa que en definitiva el poeta alcanzó visión más amplia del tema: como si calando en estratos muy hondos hubiese entendido verdades definitivas, sobre

todo la de esa serenidad última oculta bajo la aparente confusión, que siendo solamente superficie, al principio era entendida como genuina clave del problema. Indicios de esta actitud hacia la densificación y complejidad de las sensaciones se notan en la décima *Ciertas sombras* —"No hay mayor consuelo / que la sombra"—, donde lo oscuro promete una palpitación, prenuncio de cierta armonía, la superior armonía de las cosas, cara al poeta.

En *Amistad* destaca mejor la riqueza del motivo y cómo sobre la antítesis caos - serenidad emergen diversas figuras, matizando el poema, dándole anchura: la luna, el grillo, las estrellas. El cantar del grillo, contrapunto a la grandeza del mundo, nos acerca a lo concreto, sirve para evadir otra vez lo grandilocuente y vago:

> ¡El implacable organillo
> Diminuto desafía
> La majestad del espacio
> Sin límites con tan terca
> Valentía!

Pues el humilde cantor campestre y las restantes realidades tangibles, las presencias, nos devuelven el poder de cercar y reconocer la tiniebla como materia dominable, de sentirla

amiga y no "misteriosa", no enemiga. Todo resulta a la talla de nuestras capacidades y limitaciones:

> ¿Aquellos astros? Son estas
> Luces;
> Hacia nosotras, modestas
> A diario.
> ¡Con qué tímido esplendor
> Se aviene ese extraordinario
> Descendimiento a la escala
> Fatal del contemplador!

La noche era caos, mientras sombras, luces, silencios y ruidos ocultaban su significado, tenían secretos, pero una vez conocidos éstos, penetrados por la inteligencia, "luz por la sombra resbala" y la vuelve humana, la sitúa a nuestro alcance. En los sonetos *La noche de más luna* y *Sueño abajo* hallamos variaciones de este pensamiento. El poema *Los fieles amantes* canta otro aspecto del asunto: la noche propicia al amor: paz y amor y costumbre vertidos en la grande y dulce sombra. De la noche y el miedo ya dijimos antes refiriéndonos a *Un niño y la noche en el campo*. No es preciso insistir. Junto a esa composición se alinean otras dos, inolvidables en su henchida brevedad: *Noche encendida* del desvelado, orilla del radiador, "ruiseñor del invierno", y de

la lámpara, y *De noche,* compendio de cuanto el espíritu de Guillén intuye en el tema:

> **He ahí lo más hondo de la noche.**
> **No te turbes, que dentro de lo oscuro**
> **Te rendirás a sus potencias breves**
> **Bajo un sigilo sin horror ni enigma,**
> **Hostil al coco, dócil al encanto.**

Reléase íntegro, pues contiene en extracto la suma de sus ideas: "sigilo sin horror ni enigma" es el verso que mejor expresa cómo al rechazar los monstruos siente el artista —a su pesar— el acoso de indefinibles presencias, admitidas a concierto con la reserva o la protesta de la razón.

CAMINOS DE PERFECCION

Múltiples motivos se entrecruzan en la poesía de Jorge Guillén, cuyos versos representan un esfuerzo prolongado por alcanzar el máximun de densidad. Caben muchas cosas en tales poemas. Vimos el tema de la primavera enlazado con el del alba y fundido con ambos el del despertar o retorno del hombre a la vida. El otoño contrasta con la primavera, el sueño con el amanecer; la metáfora auroral sirve en *Los nombres* y en *Más allá* para desarrollar convenientemente el pensamiento del artista. Todo concurre a infundir en esta poesía relumbre de verdad esencial, verdad entendida con alta lucidez y dicha con la necesaria belleza de expresión. Un análisis más demorado de los asuntos de *Cántico* excede de mi propósito. Por eso, abandonando, no sin pesar, el estudio de los temas entrevistos en los ante-

riores apartados, paso a examinar, siquiera sumariamente, algunas razones del hechizo del verso guilleniano, *ultima ratio* de su extraordinaria pujanza sugestiva, y a insinuar también, por medio de una parábola, la causa de ciertas resistencias opuestas a su fórmula poética. Empiezo por la parábola.

Cada cual obtiene del mundo las sensaciones que están a su alcance. Imaginemos una gran borrasca sobre los campos; allí viven hombres, hombres. Y dice el ciego: "es un fragor". Y dice el sordo: "es un deslumbramiento". Y el mudo sabe: "es ambas cosas, fragor y deslumbramiento, al propio tiempo" (pero no puede decirlo). Y el loco expresa a su manera "los cielos arden, alguien me persigue, tierra desbaratada y crujiente, ángeles y demonios entre las nubes" (pero es incapaz de dar razón, porque ni la tiene ni entiende la coherencia de los acontecimientos cuya fuerza le conmueve). Y dicen los cuerdos... (Mas, todos lo sabemos; a los cuerdos se les enseña en la escuela lo que es tempestad, como lo que es poesía, para que puedan permanecer siempre firmes en su baluarte de conocimientos "seguros".) Y si cualquier simple tormenta engendra esas eventuales discrepancias de opinión, ¿cómo un fenómeno poético de tanta di-

ficultad y riqueza podría ser aceptado unánimemente? Por eso mi parábola del sordo, el mudo y los demás, para anticiparme a ellos y mostrarles que puede haber llama donde no ven luz, estruendo donde nada oyen y poesía donde nada entienden; para excitarles a un esfuerzo en simpatía hacia estos trabajos. La forma apretada, austera, grave y pura, la eliminación de cualquier halagadora facilidad, resplandece de encantos, en gracia precisamente a la maestría técnica y a la profunda intuición lírica de Jorge Guillén. Gozar de tales encantos será la recompensa de quienes con fino oído y voluntad de comprender se aventuren en su mundo.

Hablábamos de la precisión de concepto. *La rendición al sueño,* por ejemplo, mostrará que la exactitud y fidelidad en la notación de las sensaciones es causa primera de la oleada de sugerencias que su lectura levanta en nuestro ánimo. La ausencia de furor verbal, de "embriaguez", permite conquistar para el poema las palabras mejores, los vocablos necesarios, rara vez coincidentes, según creo, con la prontitud del hallazgo. No quiero con esto negar las virtudes de la inspiración, fuego o espíritu sagrado, sino insistir —Baudelaire y Strawinsky acreditan mi tesis con su testimo-

nio— en la valoración del esfuerzo personal del artista, sobre todo en quien no se contenta con menos que lo perfecto. Excelente paradigma de cómo el afán de conseguir la mayor suma de belleza puede transformar la materia poética, lo tenemos en el soneto *Ya se alargan las tardes;* la descripción se desenvuelve —sin digresiones ni inferencias— a lo largo del texto; no hay desfallecimiento, ni acento equívoco, ni siquiera palabra desplazada o excesiva o sustituíble. El primer cuarteto dice así:

> Ya se alargan las tardes, ya se deja
> Despacio acompañar el sol postrero
> Mientras él, desde el cielo de febrero,
> Retira al río la ciudad refleja
> De la corriente...

Un crepúsculo, pues, apenas iniciado. Aun corre "despacio" el último sol de la tarde, que al retirarse con calmo paso, borra del río la imagen de la ciudad reflejada en sus aguas. Responden estos versos al estado de ánimo suscitado, al caer de cada invierno, en un elevado porcentaje de seres humanos; su valor no depende del motivo, sino de la ejecución. A un tema descriptivo de limitado interés, es necesario, para su realce, desposeerle de la trivialidad, agrupando las palabras en una se-

rie de imágenes felices, buscando en la sencillez la hondura primigenia, probablemente perdida entre tantas versiones anteriores, hasta conseguir que el lector se pregunte cuál será la causa de las inesperadas sensaciones en él nacidas por la descripción de un espectáculo, si bello, en realidad no extraordinario. La respuesta la da el verso al presentarse renovado por el esguince imprevisto con que el artista expresa la emoción eterna de sentirse "fugaz" en la grandeza del día poniente, del campo sereno y dulce:

> Viendo la lentitud con que se pierde
> Serenando su fin tanta hermosura,

la ciudad antes reflejada en el agua, serena cuando al ponerse el sol aquélla desaparece del río, como arrastrada por la poderosa mano de los dioses.

La música de estos poemas es interior tanto como formal. Va implícita en el ritmo del verso y en el desarrollo del pensamiento; en la forma no busca Guillén la orquestación, las complicaciones musicales. No aspira a la sonoridad por encima de otros valores, aunque con sutilísimo oído sabe captar las ondas de la melodía susurrante en las cosas de su mundo; melodía, delgado hilo, emitida con recato.

Puede aplicarse a esta poesía la frase de Dámaso Alonso, hablando de Gustavo Adolfo Bécquer: "Su música es algo íntimo que, por un lado, sí, se asoma al mundo físico, pero que está unida inseparablemente a la entraña de su expresión poética." Estoy pensando en un ejemplo: *Familia,* donde el poeta describe, con sutilísimo hechizo, en menos de cincuenta versos —exactamente, once cuartetos eneasílabos— la atmósfera de su vida familiar:

No hay puertas. Por la habitación
Franca de continuo transita
La intimidad de varios. Son
Los habitantes de una cita.
¿Lugar de costumbre o sorpresa?
Ambito de tanto secreto,
De tanto interior que no cesa
Nunca de aparecer discreto.

¡Interior! Y todo se aloja
Retraído a cierta manera.
Es íntima ya hasta esa hoja
Visible en el aire de afuera.
Y no es nada... Neutras paredes
Que nadie sabe cómo son.
¿Entre cuatro, vida, concedes
Tanto infinito al corazón?

Transcribo este fragmento, un tanto extenso, porque versos aislados no ayudan a mi ra-

zonamiento. Veamos: *Familia* no es, a la postre, sino un canto al hogar. ¿Cómo, pues, no lo reconocen ni se reconocen, leyéndolo, quienes habitualmente saben gustar tales asuntos? No será por su dificultad, pues no cabe achacarle hermetismo: ni imágenes audaces ni alusiones a nada que en sí no sea común y sencillo. Pero falta, precisamente, la vulgaridad lírica acostumbrada, el vaivén sonoro cuyo rumor adormece la sensibilidad del lector impidiéndole percibir la oquedad del fondo. Sobra, en cambio, para los ligeros frecuentadores de poesía, el pensamiento denso y granado, esa concisión guilleniana tan adversa de la pereza y de la inactividad mental.

En *Familia* se intenta recrear el clima donde viven y conviven los miembros de esta mínima célula social. "La intimidad de varios" expresa felizmente la sustantividad de la familia como ente realísimo, su existencia independiente y con ser propio; la idea de un alma —*intimidad*— en ella; fuera de sus confines

> **Persistiendo está el gran Aparte**
> **Con su atmósfera de aventura,**

fuera del "ámbito de tanto secreto", del círculo de tan dulce discreción e intimidad, existen incitaciones difusas que en conjunto forman

cierta especie de monstruo enigmático —"el gran Aparte"—, cuya carátula muestra gestos muy diversos. La familia es lo contrario, el "interior", apenas nada: cuatro paredes, y sin embargo, ¡cuántos sueños allí encerrados, cuántos eventos en germen o en flor!

> Amor, un ocio que es trabajo,
> Poesía, la criatura.
> ¿Quién más minero más extrajo
> De la existencia que perdura?

Ved cómo la música de estos versos, tan evidente en su apretada sencillez, depende justamente de la dulzura del sentimiento revelado. "Amor", "Poesía", "la tan femenina", después convocada, precisan el contenido de las evocaciones que el poeta conjura al transmitirnos su imagen de la familia como unidad perdurable, unidad indestructible porque está ligada con vínculos de amor. "Sólo amor arracima" los miembros de esa viviente célula, tan compleja y tan débil "frente a la ciudad invasora", frente al "gran Aparte", que cualquier defensa distinta de esos sutiles, finísimos ligámenes, resultará insuficiente para mantener la cohesión.

Familia es un poema muy bello, mantenido a considerable nivel lírico por la impecable

congruencia de tono y tema. Cuando en otro lugar he señalado el impulso de Guillén hacia la perfección, pensaba en rimas como ésta, donde su innato sentido del ritmo interior le lleva a imprimir el movimiento necesario para alcanzar el límite de las cosas o de las sensaciones objeto de su interés. La materia poética es sometida a meticulosa depuración para que la actitud espiritual del creador pueda ser percibida sin equívoco por el destinatario de su obra.

PRIMORES

Mencionemos, en rápido examen, algunos de los primores de la versificación guilleniana, algunas muestras de su arte delicado y prócer. Después de la música interior, señalaba, sobre el texto de *Familia,* la adecuación de tema y forma. No son necesarios más ejemplos concretos; como, en rigor, todo el libro es, a tales fines, testimonio de la imposibilidad de considerar aisladamente "fondo y forma", si alguien pide demostración, cualquiera de las composiciones de *Cántico* servirá para el caso. Así, al azar, *Sabor a vida:*

Hay ya cielo por el aire
Que se respira.
Respiro, floto en venturas,
Por alegrías,

tan ajustada en su vivacidad, en su dinamis-

mo alegre y expresivo, tan gentilmente musical, incluso. *Jardín en medio* y, en general, las poesías del apartado II de la primera parte, las décimas y los sonetos, cantan con esa misma plenitud, derivada en mucha parte del ingenio con que supo tratar adecuadamente cada asunto. Dominio de la retórica, entendida esta palabra no en el sentido peyorativo que solemos atribuirle para designar a los vacuos copistas de modelos caducos, sino en su recta acepción de "arte de bien decir, de embellecer la expresión de los conceptos, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover" *(Diccionario de la Academia)*.

Efectos considerables y varios obtiene Guillén del sabio empleo de la repetición. De un sólo poema —*El cielo que es azul*—, copio:

Los enamorados buscan
Buscan una maravilla
... ...
Caballos corren, caballos
... ...
Aman a muchachas blancas,
Blancas, ¡pleamar divina!
Pleamar también del mar.
... ...
¡Júbilo, júbilo, júbilo!

Se notará cómo, gracias a este retorno sobre la palabra recién dicha, aumenta la viva energía del verso al acentuar la importancia de un verbo, sustantivo, adjetivo, etc. Con ello persigue el poeta diversos fines: o bien —"caballos corren, caballos"— reclama nuestra atención hacia un sujeto determinado, o bien nos atrae hacia alguna cualidad del sujeto —"muchachas blancas"— que le importa resaltar. Unas veces —"júbilo, júbilo, júbilo"— insiste en el término para marcar la altura de su exaltación de manera más bella que expresando paladinamente algo parecido a "un júbilo extraordinario me invade", prosaismo incapaz de suscitar la menor emoción lírica; en otros momentos —"buscan, buscan"— la reiteración quiere dar a entender la insistencia con que los enamorados sueñan, y pone además entre verso y verso una pausa, necesaria para destacar el valor, la excepcional calidad de lo buscado.

El lenguaje de Guillén, tan sencillo, no engañará al buen conocedor, en cuanto al trabajo y el afán necesarios para crearlo en su grácil naturalidad. En el mismo poema de donde entresaco los versos arriba transcritos —*El cielo que es azul*—, el azul del título es la cifra reveladora. Azul del cielo o "fatalidad de

armonía", cuatro veces nombrado en cuatro líneas:

> ... ...
> Por el mismo azul de arriba.
> Azul que es poder, azul
> Abarcador de la vida,
> Sacro azul irresistible:
> Fatalidad de armonía

convoca la atención del más distraído sobre su significado y sobre sus equivalencias: pureza, serenidad, inmensidad, armonía...

En *El aire,* la frecuencia con que el término "aire" surge una y otra vez, responde al deseo de mostrar la transmutación, tan flúida como ella misma, de la materia poética. El aire es "nada, casi nada" y es también cielo; es su misma Idea, una vez convertida en brisa, luz invisible, "celeste levedad", algo tan puro y tan sutil como el tiempo, tan dominante y cercano como la propia vida. Vida indefinible, aire nuestro, límite y ensueño para el hombre:

> Aire: nada, casi nada,
> O con un ser muy secreto,
> O sin materia tal vez.
> Nada, casi nada: cielo.

Con sigilo se difunde.
Nadie puede ver su cuerpo.
He ahí su misma Idea.
Aire claro, buen silencio.

Hasta el espíritu el aire,
Que es ya brisa, va ascendiendo
Mientras una claridad
Traspasa la brisa al vuelo.

Un frescor de transparencia
Se desliza como un témpano
De luz que fuese cristal
Adelgazándose en céfiro.

El poema habría de ser transcrito íntegramente, merecería larga glosa. Pero no cabe intentarla sin romper la precaria arquitectura de este ensayo. Búsquelo el lector en *Cántico* y escrute con amor tan delicado ejemplo de "poesía pura", una de las más bellas del numen guilleniano. Su gracia no se instala en aparatosos primeros planos, pero recatada y sutil en la clausura de estrofas transparentes y etéreas como el aire mismo, y también, por admisible paradoja, diamantinas; estrofas vivientes y alentadoras, sí, como el aire:

Este soplo que da aliento,
Aliento con una fe.

Rareza única de la luz en la atmósfera y en

el poema. Y aquí la repetición aún tiene otro sentido, diverso de los ya examinados. Pues duplica la palabra "aliento" para completar la idea, definiendo el género de aliento que precisamente nos brinda ese soplo. Con idéntica intención de precisar el pensamiento esbozado, dice en *La tormenta:*

> Tinieblas en acecho,
> Cárdeno sobresalto,
> Choques. Choques de pasmos
> Deslumbran a unos cielos
> Fugados que se huyen.

Este poema puede servir para señalar otros rasgos de la maestría técnica de Guillén. Vémosle abordar el tema con sobrio ademán, mas con el propósito de reproducir en ritmos y palabras la sonoridad de la borrasca:

> Embates de rebotes
> De bronce en bronces...

buscando que la aliteración repetida en los dos versos, resonantes las bes como disparos, evoque en el destinatario las apropiadas imágenes sonoras de la borrasca. "Colmo torpe / Se resquebraja", dice primero, y el verbo resquebrajar, con su ruidoso, violento final, propende a la consecución de iguales efectos. Después pro-

cura suscitar evocaciones coloristicas, visuales:

...Lívidos
Gritos lanza a los seres
El espacio...

y ellos, con las "tinieblas en acecho" y el "cárdeno sobresalto" suscitan esos "choques". "Choques de pasmo" cuya mención, por repetida, sirve para figurar el alcance y la complejidad de la tormenta.

Ahí notamos también cómo funciona el mecanismo de la aliteración: "embates de rebotes", "de bronce en bronces". Igual en otro lugar: "Que tiende choques en chispas"; y aunque no demasiado frecuentes, distintos efectos sonoros, encaminados desde luego a fijar el ritmo del poema, aparecen en sus versos: "¡Qué encrucijada de crujidos!", exclama en *Las máquinas,* y

¡Qué de tumbos
Y retumbos, indomable
Vendaval!

escribe, con cierto acento espronceciano, en *La vida real,* o bien,

...Se aguza un chopo
Bajo un retumbe que lejos
Se extingue, derrumbe sordo.

para fijar los ecos del trueno, el estruendo lejano, el declinar del ruido —"derrumbe sordo"— perdiéndose en el silencio. Y procurando captar sonidos más finos, canta:

¡Qué bien llueve por el río!
Llueve poco y llueve
Tan tiernamente...

En esa composición —*El distraído*— tenemos un ejemplo del sistema descriptivo vigente en la poética guilleniana. El creador pasea a la vera de un río, no importa cuál; de un río recién llovido. Hay álamos en las márgenes, césped en las orillas, túneles de verde ramaje, y las nubes, techo del río, abriéndose para dar paso a la lluvia. Pero —y esto es lo singular de Guillén— tales elementos abstractamente manejados, no dan lugar a la elaboración de un paisaje preciso; ni siquiera se aspira a formular con ellos una descripción propiamente dicha de algún punto determinado o aun del campo en general. Estamos en el extremo opuesto al garcilasismo, a las tentativas de Fray Luis en las riberas del Tormes o de Antonio Machado en las del Duero. Jorge Guillén desea dar fe, líricamente, de su estado de ánimo, decirnos lo que ocurre en torno suyo, sin entregarse sentimentalmente al

paisaje, dejando que el día siga su curso, mientras:

Yo por el verde liso
Voy,
Voy buscando a los dos
Aquí perdidos:
Al pescador atento que, muy joven,
De bruces
En la ribera, nubes
Recoge
De la corriente, distraídas,
Y al músico pródigo que, sin mucha pericia,
Por entre las orillas
Va cantando y dejando las palabras en sílabas
Desnudas y continuas,
La ra ri ra,
Ta ra ri ra,
La ra ri ra...
¡Entre dientes y labios
He de tener al tiempo!

Encuentra en la lluvia, en el blando son del agua sobre el agua, una incitación a soñar, y reconoce dentro de sí la existencia de alguien semi-olvidado: del joven pescador de nubes, del soñador que fué algún día, del músico cuya imprecisa canción suena con tan fieles ecos en el corazón de quien rememora. El paisaje, abstracto paisaje, alterna con los reflejos —muy vigilados— del ser antiguo del poeta, que, pese al esfuerzo por mantenerse impersonal, no

puede evitar asociemos a su persona las imágenes del poema. La canción tarareada despierta sin duda sensaciones nostálgicas, pero Guillén, austeramente, evita aludirlas. La canción "entre dientes y labios", trae el pasado, y allí se le ha de retener firmemente para, junto con él, apresar al tiempo.

Para comprender cómo en ocasiones la objetividad de este poeta, su empeño en apartar de la poesía cualquier elemento confidencial, le infunde gracia y aumenta su valor, será bueno comparar el fragmento susocopiado con unos versos del gran Antonio Machado, donde se rememora al joven de ayer con evidente abandono al sentimiento. En las *Ultimas lamentaciones de Abel Martín* se canta así:

> Hoy, con la primavera,
> soñé que un fino cuerpo me seguía
> cual dócil sombra. Era
> mi cuerpo juvenil, el que subía
> de tres en tres peldaños la escalera.
> —Hola, galgo de ayer. (Su luz de acuario
> trocaba el hondo espejo
> por agria luz sobre un rincón de osario.)
> —¿Tú, conmigo, rapaz?
> —Contigo, viejo.

La diferencia básica entre ambos poemas estriba en la manera directa con que Machado nos instala en su personal angustia por la ju-

ventud perdida, sin diluirla como Guillén en una atmósfera de lirismo alusivo, acometiendo el tema sin dejar escape al lector, concentrándolo y, si no fuera irreverencia, diría vulgarizándolo. Pero en poesía no se trata de ir derechamente al asunto. Es mejor crear un mundo de sugerencias —equívoco, si se quiere—, como el de *El distraído,* mejor que alinear dos o tres imágenes, como las de Machado en los versos transcritos, demasiado obvias, demasiado "fáciles" y halladeras: el cuerpo le sigue "cual dócil sombra"; ese reverdecer elemental de la sangre, "con la primavera", resulta más bien tópico; el cuerpo juvenil subiendo "de tres en tres peldaños la escalera", es temible: un punto más y —¡ah! ¡los epígonos!— surgirían la fatiga, el asma y el reuma del anciano en contraste con el paso elástico del "galgo de ayer". Tal descarrío no es de temer en Machado, pero en líricos de menos envergadura la tentación resultaría peligrosa.

En este caso prefiero la versión guilleniana: el joven de quien sólo se dice que recoge nubes, en desdoblamiento y conjunción con el "músico pródigo" de canciones tarareadas, se impone indirectamente, con ligereza capaz de calar sin violencia. La emoción fué bien gobernada y apenas quedan vestigios de ella. El poe-

ta deja subsistente una posibilidad de equívoco en cuanto a la identificación entre él y sus criaturas, pero tal posibilidad presta, precisamente, vibración cordial al poema, compuesto por una teoría de imágenes precisas, surgentes sobre cierta visión nada subjetiva del campo y sobre algún fondo de memorias evocadas sin aspaviento. Se evitó el contacto con la fraseología y los sentimientos previstos, brindándonos una realización cuyos pretextos descriptivos son rápidamente superados por la necesidad de comunicar distintos elementos de otra realidad más personal, y ni siquiera entonces confundidos con los del paisaje en torno. En *El distraído* se realza el valor expresivo de la concisa descripción guilleniana. Si analizamos otro texto importante —*Sin embargo*— se advertirá cómo la brevedad lleva implícito un delicadísimo arte de insinuar:

—Un amor, bien vivido...
—¡Pero tantos dolores
Soportados!
—Amor, amor.
—Dulce y ya amargo.
¡Quién no suspira un ay!
—...Que deja, sin embargo,
Tu soledad templada para que al fin no llores.

Alude a cosas, sucesos, anhelos, padecer.

Pero apenas los roza con suavísimo aletazo, en delgada insinuación. El eterno diálogo trabado en el alma del hombre, cuando en ella se plantea el problema de buscar sentido a la vida, concluye con una afirmación suprema: la vida debe ser vivida y el destino buscado en el amor, pues, cuando éste pase, dejará, al menos, "templada la soledad". Para conocer mejor el pensamiento de Guillén, tal afirmación debe parangonarse con la todavía más terminante de *Sol con frío,* donde, sin referencias melancólicas, en la plenitud de su fuerza, dice: "La inteligencia es ya felicidad", y con la ya examinada juvenil alegría de *El distraído.* De su fe en el amor testimonia la firmeza de *A pesar de todo,* y de su seguridad en el triunfo final de la inteligencia y la luz tenemos prueba explícita en *Anulación de lo peor.*

En cuanto a la serie de valores infundidos a veces en una palabra, deseo recordar las equivalencias primavera = albor, tiniebla = caos, etcétera. Pudieran citarse otras, como la del verso, bien conocido, "Todo en el aire es pájaro", donde el vocablo "pájaro" se emplea para abarcar un conjunto de gracias cuya enumeración sería enojosa y cabe perfectamente en ese apelativo anchísimo, alado —verdadera-

mente alado— y ecoico, del sustantivo imprevisto; por la multitud de sugerencias implícitas en el término, su eficacia alcanza dilatadas fronteras y es sumamente improbable que no consiga arrancar vibraciones en el lector.

No puedo, tampoco, dejar inadvertida la relación de necesidad entre palabra y verso, entre palabra aislada y poema íntegro. Quedó indicado en otro capítulo que Guillén nunca selecciona un vocablo atendiendo solamente a la belleza, la sonoridad o el relumbre, sino en consideración al total trazado del poema. Gracias al sacrificio de lo fulgurante se aproxima a lo perfecto; si renuncia a las improvisaciones es para encontrar en cada caso la palabra única. Su poesía, tan bella, su refinamiento expresivo, no se logran por cada voz en sí, mas por la sabiduría con que la utiliza, vertiendo en ella esa plétora de significado que la hace insustituíble. Sustantivos y verbos son las voces empleadas con preferencia. La adjetivación, nunca trivial, matiza y esclarece el sentido. Pero lo esencial son los nombres y los verbos. Veamos en *Playa* una precisa muestra de ello:

Conchas crujientes, conchas,
Conchas del Paraíso...
Las descubren, perdidas
Para los dioses, indios.

Entre arenas los llaman
Tornasoles amigos.
¡Cómo fulgen y crujen
Conchas, arenas, indios,
Todos a una, voces
Ondeadas con visos!
En ondas van y crecen
Apogeos, dominios
Y la fascinación
Triunfante de los indios.
¡Oh triunfos! Y se comban
En un vaivén. ¡Oh tino!
De la prisa al primor,
Del primor al peligro.
Y lanzan vivas, vivas
Refulgentes, los indios.

Los verbos desempeñan función de adjetivos: "¡Cómo fulgen y crujen / conchas, arenas, indios!" vale por conchas refulgentes, arenas crujientes, y son utilizados en giros insólitos, de tanta belleza como novedad; Guillén no dice "conchas refulgentes", sino "crujientes conchas", y a nadie parecerá caprichosa la sustitución. Habituados a tópicas asociaciones de palabras, extraña encontrarlas agrupadas de manera inusual, pero el acierto consiste precisamente en solicitarlas de forma personal, exigiéndoles distinto rendimiento, matices sorprendentes o siquiera no gastados.

Y no hay en la pretensión sombra de arbitrariedad ni de inmotivado capricho; el ejemplo propuesto basta para comprobar que si la pereza y el hábito inclinan a unir "conchas" y "fulgencia", como si el fulgor fuese la única cualidad de aquéllas, por ser la más obvia, acertó el artista al buscar otra posibilidad lírica aneja a "concha", que por su novedad remueve eficazmente nuestro ser. Lo mismo cabe decir de esos "vivas refulgentes", donde al eludir el manido "estridente", sustituyéndole por el aspecto "visual" del grito, los vivas de los indios toman color, propias características. La rareza de la representación, al convocar interés más ahincado, al suscitar sorpresa, asegura adhesiones, valiosas por cuanto comportan de lucidez y de conocimiento, adhesiones al buen arte poético de Guillén. Quien, al mismo tiempo, supo vencer los extremos de devoción a la palabra "bella", donde naufragaron algunos poetas poco anteriores en el tiempo. Siguió estrictamente el precepto promulgado por Paúl Valery en su discurso de recepción en la Academia Francesa: "En ningún caso sacrificarás a esos ídolos que son las bellezas de detalle", y también, en horas de fervor y soledad, dijo, una vez y otra, la plegaria de Juan Ramón:

¡Intelijencia, dame
el nombre exacto de las cosas!

Oración apasionada por la claridad, por el rigor; ásperos caminos hacia la belleza y la poesía; caminos de lento andar, impuestos por una predisposición, por un connatural desdén de la riqueza verbal ostentosa, de la superabundancia lírica, del aparato y el énfasis.

IMAGENES

En el agua tranquila emergen flores bellísimas, flores blancas de grandes y suaves pétalos. ¿Es un milagro esta sustentación desarraigada sobre la corriente? Sólo es milagro para el viandante apresurado. Mirando con atención, se advierte, bajo la rica jardinería de la superficie, un tropel vegetal de fuerzas supeditadas a la eclosión de las albas gracias visibles. El observador meticuloso llegará a ver la completa urdimbre de ese oculto mundo de tallos y raíces, del cual nada más resplandece en la luz su florida maravilla. Igual en la poesía de Jorge Guillén: imágenes límpidas son perceptibles, lucen por la exactitud de su adecuación al pensamiento que las sustenta, como fragmentos de un conjunto cuya total presencia nos ahorran; el poeta elimina el lastre ora-

torio, el nexo de palabras complementarias y deja únicamente los signos esenciales de la creación poética, mediante los cuales podemos reconstituir el vasto mundo de impresiones, sentimientos e ideas donde se origina.

La forma escueta, cortada, de sus poemas, obedece a esa concentración de sugerencias en la imagen. En *Interior,* puede comprobarse cómo el breve encadenamiento de imágenes contiene una teoría de la vida apacible, recoleta, para evocar al fumador (reclinado en su butaca, contemplando perezosamente las volutas de humo del cigarrillo, mientras la chimenea le recuerda los placeres invernales) la delicia del remanso de paz al que se halla acogido, y también los placeres desdeñados de la caza; bastan cuatro versos, en los que, naturalmente, hay bastante más carga de la descrita por mí:

Gris redondel, por el aire la idea,
Buena humareda.

Apunta, casi sólo con un gesto, los devaneos y ensueños de la mente, convertidos en realidad mientras los anillos de humo se diluyen, contribuyendo con lo fortuito e impre-

ciso de sus formas a hincar en la imaginación las proyecciones alusivas a la estación inminente:

La chimenea al invierno convoca.
¡Oh son de trompeta!

La llama del hogar dice la presencia del invierno y asociada a tal presencia surge la idea de una cacería, el esquema de una cacería de grabado inglés, donde caballeros y amazonas con vistosos atavíos se aprestan a correr el zorro, siguiendo la llamada de la trompeta. Esta imagen subraya las preferencias del poeta, pues el sonar del metal alude, según pienso, a una cacería-espectáculo, incruenta, "feerie" de sonidos y colores.

Cuando se desvanecen las volutas de humo, meditabundo mira a la chimenea donde crepitan los leños:

Fugas a bosques en vano se exaltan
Entre las brasas.

Interpretando el restallar de la madera como afán de evasión, como si la inerte materia pudiese soñar su perdida juventud de árbol y revivir el pasado en que conoció nidos y pá-

jaros en las ramas, entonces todavía verdes. Pero entiéndase la interpretación sin absurdas derivaciones sensibleras (absurdas en tal asunto y conyuntura), pues la conclusión normal se impone a quien goza en plenitud la tibieza de la estación caldeada:

¡Brasas, delicias! El árbol, sin nidos,
Ya vió su sino.

Aun con menos elementos construyó una décima muy conocida: *Beato sillón,* referente al mismo tema. La placidez del hogar, los recuerdos, las dulzuras de la sosegada intimidad y la sensación de seguridad última que de ellas se desprende, al producir representaciones de plenitud y perfección, hinchen la apretada y pulposa suculencia del breve poema:

¡Beato sillón! La casa
Corrobora su presencia
Con la vaga intermitencia
De su invocación en masa
A la memoria. No pasa
Nada. Los ojos no ven,
Saben. El mundo está bien
Hecho. El instante lo exalta
A marea, de tan alta,
De tan alta, sin vaivén.

No son menos concisas y transparentes las imágenes del otoño en *El otoño: isla:*

El otoño: isla
De perfil estricto,
Que pone en olvido
La onda indecisa.

"Isla de perfil estricto" significa el contorno de las cosas ya desnudas: árboles sin flor, el campo despojado de frutos, rastrojos adustos donde, en tanto duró el estío, fiamearon los trigales su rubia bandera; estos sucesos constituyen el armazón sobre el cual se condensa el primor de la imagen subrayada, según el juego indicado al principio de este apartado.

¡Amor a la línea!
La vid se desnuda
De una vestidura
Demasiado rica.

Guillén busca la vendimia como última posibilidad de mostrar en el verso la tendencia ascética del otoño. "La onda indecisa" de los sarmientos cargados va a ser sustituída, según los dían mengüen, por la línea esencial de lo duradero. Tal me parece el sentido de esta invocación al otoño: mostrarnos la excelencia de

lo permanente y sencillo bajo el oropel de lo transitorio:

> Estilo en la dicha,
> Sapiencia en el pasmo,
> Entre errante fausto
> La rama sencilla.

En estos cuatro versos se sintetiza una poética. El espíritu del artista transfiere a la imagen su íntimo dictado. "Sapiencia en el pasmo" contiene referencias al otoño, pero también un precepto estético. "Estilo en la dicha" podría ser la fórmula clave de un arte de vivir y de crear; los dos versos finales constituyen casi una proclama personal. ¿Quizá no son estas líneas la culminación del sentir antirromántico de Guillén?

Más adelante aborda otra representación del otoño evocando pájaros cuyos nidos perdieron su secreto —"perfil estricto", "línea", "agudo el ramaje"— al dorar y caer las hojas:

> ¿Dulce algarabía?
> Agudo el ramaje
> Niega ya a las aves
> Música escondida.

En *Los tres tiempos* la imagen presente es la Eternidad. El poeta sintió, en algún instante, la presión del recuerdo. La tarde traía un

aroma que le hizo rememorar fechas lejanas. Así defiende el corazón sus derechos contra el tiempo, y simultáneamente la esperanza y la ilusión del mañana se confunden con las memorias de ayer y con lo presente. En composiciones como esa, la imagen es única y el poema dedicado en su integridad a desarrollarla (anteriormente he citado otros ejemplos. Véase también *El Prólogo*).

Para fijar el paso del tiempo emplea en *Los balcones del Oriente* una imagen visual, sencilla y plástica:

> Anuncios. A los carteles,
> Por estos barrios, se les
> Destiñe el color: olvido
> Ya dulcemente llovido
> Sobre Ayer.

Esta representación es certera: los carteles en seguida caducados, desvaído su jocundo color del primer día, por el sol y las lluvias. Enganchada en la imagen primera viene su transposición: la lluvia destiñe los colores del anuncio y el olvido-lluvia borra el Ayer. Y obsérvese la significación del adverbio: "dulcemente" es insustituíble porque el prolongado son del vocablo hace gravitar el verso sobre él, des-

tacando la importancia de ese olvido cuya caída se produce sin estruendo, al modo "como la lluvia" corroe los carteles de las calles. (Es otro testimonio de la actitud guilleniana ante los problemas de la existencia, de su negativa a la estéril y grandilocuente rebeldía contra lo necesario y fatal.) Recuérdese lo dicho a propósito de la eliminación de adjetivos y se notará cómo ninguno hubiera servido con la eficacia de la fórmula adverbial empleada.

Utilizando la perifrasis, engarza en *A eso de las cuatro* una porción de graciosas alusiones a la aurora; en otro poema describe también el invierno con perifrástica reiteración: "Lo gris, lo bueno, lo más lento y cierto..."; en *Delicia en forma de pájaro* cuaja esta breve maravilla, este poemita inolvidable:

¡Oh follaje de estío,
Amor, rumor, verdor, plenitud tan ligera:
Quién, alado, te diera
Voz sonada en las hojas, murmullo de ribera,
El acorde de estío!

El poeta siente deseo de convertirse en viva fuerza de la Naturaleza; una sensualidad estremecida expresa con donaire el afán de ser brisa, de ser pájaro,

Voz sonada en las hojas, murmullo de ribera,

fundiéndose en la armonía de las cosas inanimadas, incorporándose activamente al hermoso espectáculo del mundo. El admirable oído de Guillén para los latidos de la Naturaleza —superado el caos primero— da lugar a finos hallazgos. Su sensibilidad le transmite mensajes de los objetos y él, al recrearlos en el poema, les atribuye una vida de orden no estrictamente inerte.

Arbol del estío renueva la imagen del árbol pujando por encumbrarse. En tal poema, en tales versos de factura clara, maduramente espontánea, y merced a su peculiar limpidez expresiva, el mundo amanual, en vez de tener aire de naturaleza muerta, cobra convincentes tintes de naturaleza viva. A ese resultado contribuye el dinamismo de las imágenes, dinamismo perceptible en las composiciones recién transcritas y en otras muchas de su riquísima vena, como en las nubes de *Tarde muy clara:*

Por el azul los corderos
En redil
Presentaban las blancuras
De su gris.

nubes en movimiento "por el azul", no detenidas "en el azul". Lo mismo en ese cisne so-

lemne, pescador en las aguas plácidas del estanque:

> El cisne, puro entre el aire y la onda,
> Tenor de la blancura,
> Zambulle el pico difícil y sonda
> La armonía insegura.

(Nótese la justeza de la metáfora, "tenor de la blancura", y la calidad de los adjetivos empleados: cisne *puro,* pico *difícil* y armonía *insegura.*) La representación del cisne, solemne sobre las aguas del estanque, deja de ser una estampa convencional de corte décimonónico, gracias a esa desenfadada y verísima instantánea, cuando "zambulle el pico difícil" en procura de algún alimento extra o fortuita golosina puesta por el azar a su alcance. Antes que protocolarias evocaciones parnasianas o modernistas prefiere la sencillez "sin palabras" aludida por Francis Jammes al escribir en el Prólogo a su *Premier Livre de Quatrains:* "el poeta llega a una edad en que cuando dice: el cielo es azul, esta expresión le basta". Un escrupuloso término de alta invención donde la palabra sea "la cosa misma", como en el poema de Juan Ramón, y en la forma que éste la condiciona: "creada por mi alma nuevamente".

Entre los objetos del mundo guilleniano y

las imágenes de su poesía existe completa identificación. Ellas son los objetos, con su íntegra vivacidad, con su peculiar estructura dinámica. Y si el mundo representado por tales imágenes parece insólito, raro, desconocido, tal creencia se funda en perspectivas desenfocadas: confundimos el mundo con su expresión, por la identidad existente entre objeto e imágenes, pero éstas son las en verdad personalísimas y genuinas. Las imágenes de Guillén le pertenecen y sólo a través de ellas podemos ver las cosas de que son figura. Pueden, según expuse al principio, parecer difíciles, mas a esta altura de mi trabajo creo haber probado su limpidez y decisiva claridad.

El dinamismo de la poesía guilleniana es consecuencia de lo concentrado de sus poemas, donde en pocas palabras, y a veces con una sola, se describen los procesos anímicos. Siendo el vocabulario tan exacto, dice siempre con brevedad la palabra necesaria para expresar su emoción. Aubrey Bell ha escrito a este propósito: "Las décimas rimadas y los breves poemas de versos de seis y siete sílabas en *Cántico* son prodigios de concentración. Con frases de una sola palabra y puntos de interrogación y admiración, en doce palabras de vertiginosos versos, la pintura queda completa."

SITUACION DEL POETA

La situación de Guillén en la lírica contemporánea quedó fijada con lo ya escrito. Para quienes gustan de referencias más concretas, diré que yo le veo en la margen opuesta a Rubén Darío y los modernistas —si bien fuera, como todos los poetas posteriores a Rubén, beneficiario de los descubrimientos aportados por éste—, sin rastro del preciosismo valle-inclanesco y sin huella tampoco de las formas populares que en su generación iban a ser tratadas con gracia tan feliz por Federico García Lorca y Rafael Alberti. Federico de Onís, en ponderadas líneas definitorias, dice: "La poesía de Guillén, que es la manifestación más alta en España de la llamada poesía pura, tiene parentesco con la de Mallarmé y Paúl Valery en Francia y con la del Góngora redivivo de nuestra época; pero no

es la de ninguno de los tres, por otra parte tan diferentes entre sí. También difiere de la de Juan Ramón —otro maestro inmediato— y de la de sus compañeros de renovación poética, en muchos de los cuales ha influído." "La define precisamente el hecho de que sea indefinible su patente peculiaridad —como ocurre con el fondo último de toda poesía—, a pesar de caracterizarse por una precisa claridad, no fría e intelectual, como aparece en la superficie, sino ardiente y apasionada."

En cuanto al problema de las influencias, es necesario abordarle con cautela. Las señaladas por Onís son evidentes, pero resulta necesario establecer una gradación: la de Valery es más visible y profunda —véase, por ejemplo, *Aurora*— que las de Mallarmé y Góngora. La coincidencia con Valery resulta, en mucha parte, de la común negación de cualquier género de poesía establecida sobre lo oscuro, lo fácil, lo inconsciente. Repudian todo poema o verso carente de sentido. Probablemente Guillén creerá tan ininteligible el de Darío:

¡Oh quién fuera hipsípila que dejó la crisálida!

como Valery el de Vigny:

¡J'aime la majestè des soufrances humaines!

a propósito del cual cuenta André Maurois, en la *Introducción a la méthode de Paúl Valery*, cómo a éste no le parecía "explicable" que el sufrimiento humano pudiera tener majestad alguna. Y desde luego mayor dificultad tendría uno en figurarse a Guillén deseando —siquiera a beneficio de la retórica— convertirse transitoriamente en hipsípila.

Pero Guillén, como Valery, sabe que al cabo será necesario fijar límites a la zona luminosa y dejar su parte al secreto. No niegan esta evidencia, pero trabajan por ensanchar el territorio de lo consciente y reducir a fórmula articulada las cosas normalmente tenidas por misteriosas, los hechos y los sentimientos de ordinario considerados inexpresables. La influencia de Valery sobre la poesía de Guillén no fué óbice para que ésta tenga tono personal, como de quien posee vigor para crear con acento propio, para asimilar, sin mengua de sus características, los descubrimientos de la mejor poesía —"pura" o no— anterior a él.

La lírica de Juan Ramón Jiménez influye asimismo en Guillén. Los dos se sienten inclinados a una poesía sencilla, entendiendo por sencillo "lo conseguido con menos elementos; es decir, lo neto, lo apuntado, lo sintético, lo justo" (según lo define el creador de *Platero*);

pero si las intenciones guardan similitud, no así los temperamentos. En Guillén apenas hay rastro de aquella melancolía y saudosa evocación que presta a la poesía juan-ramoniana tan peculiar emoción. Pero, como señaló ya Angel Valbuena Prat, "la depuración de matices, la renovación de la imagen por el maestro fué necesaria para los poetas más nuevos, para la *poesía pura*". Juan Ramón es un antecedente que no puede ser olvidado.

Un análisis detallado de las poesías de Guillén en relación con las de estos predecesores, no haría sino confirmar las influencias apuntadas, más en lo referente a la actitud que en cuanto a similitudes de factura y temática —también rastreables—. De otro lado, es sabido cuán fácil resulta, apurando las cosas, hallar conexiones y semejanzas incluso entre artistas de filiación antagónica. Por si alguien lo duda, copio estos versos de *Los balcones del Oriente:*

... ...

Puerta de vinos. ¡Tan pobre,
Sorprendida
Por la vida!
Sonará ya el retintín
De algún cobre

Sobre
Tanta lámina de zinc,
Que al madrugador conforta.
¡No es tan corta
Para un hombre esa jornada
De lucha contra la nada!

La forma, el asunto, el tono sentencioso y hasta el léxico, antes harán pensar en Manuel Machado que en el autor: en el mayor de los Machados, uno de los poetas con quien Guillén tiene menos afinidad. Ejemplo extremo, escogido para que los creyentes en la eficacia de minuciosos cotejos vean la inanidad de conclusiones basadas sobre ocasionales coincidencias, mucho menos significativas de lo que pretende hacer creer cierta crítica.

En el ámbito de nuestra poesía contemporánea puede atribuirse a Guillén un dominio perfectamente suyo y definido. Entre sus compañeros de equipo, Pedro Salinas y Luis Cernuda —éste en su primera época—, son los más cercanos a su manera. Pero el arte de Guillén, profundo y sencillo y muy personal, no parece llamado a suscitar muchos seguidores. Para tenerlos resulta demasiado opuesto al característico realismo ibérico, demasiado extraño a las corrientes poéticas raciales. Por

eso, visto con alguna perspectiva, tiene la grandeza de una importante figura solitaria (1).

---

(1) Escrito este ensayo, llegó a mis manos el libro de Joaquín Casalduero sobre *Cántico* (Editorial Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1946), contribución importantísima al estudio de la poesía de Jorge Guillén. He preferido conservar la forma original de mi trabajo, salvando lo que pueda tener de personal, aun a riesgo de renunciar al enriquecimiento que sin duda le habría proporcionado la utilización de tan valioso caudal de sugerencias. Recomiendo sin reservas la lectura y el estudio de la penetrante obra del Profesor Casalduero.

II

EN TORNO A «CÁNTICO»

JOSÉ MANUEL BLECUA

EN TORNO A «CÁNTICO»

INTRODUCCIÓN

En las págs. 16-17 del estudio de Ricardo Gullón puede leerse una nota biográfica de Jorge Guillén, que, aun breve y escueta, es suficiente para comprobar que la vida del autor de *Cántico* guarda bastante semejanza (en sus circunstancias externas, por lo menos) con las de otros poetas de su generación. Lo que distingue a Guillén de los otros miembros de su grupo es la clara noticia que tuvo desde un principio de su mensaje poético y los escasos o nulos cambios que experimenta a través de los años. Frente a los demás —Salinas, Diego, García Lorca o Alberti—, Guillén es hombre de un solo libro, reeditado tres veces con numerosos poemas nuevos. Jorge Guillén nunca será poeta de *Obras completas* en las cuales podamos estudiar el desarrollo de su poesía. Fiel a sus postulados, la línea poética

que arranca de 1923 ha seguido hasta hoy sin cambios aparentes. El mejor lector de poesía española se verá en un compromiso si le exigen hallar diferencias sensibles entre los poemas que constituyen el primer *Cántico,* anteriores a 1928, y los añadidos en las dos ediciones siguientes. Guillén se presenta de este modo como un caso señero en la poesía española de todos los tiempos. Su *Fe de Vida* (como se subtitula la tercera edición de *Cántico*) será siempre un solo libro, no reelaborado, sino con nuevos poemas añadidos a los anteriores, creados con la misma técnica y la misma fidelidad a sus ideas que los primeros. De aquí procede el hecho de que la obra poética guilleniana presente ese aire de continuidad perfecta que tanto llama la atención del lector. La poesía de *Cántico* se distingue desde un principio por una serie de notas características, notas que continuarán siendo distintivas a lo largo de los años, sin que las nuevas corrientes influyan para nada en su creación. Guillén no se rindió a los halagos de la poesía tradicional española, como les sucedió a otros miembros de su grupo, pero tampoco se sintió seducido por el creacionismo o el surrealismo, ni serán muy perceptibles en *Cántico* las huellas de los que pudiéramos llamar maes-

tros de su generación, como Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez, aunque haya leído repetidas veces sus obras y haya demostrado públicamente su admiración. (Tampoco he visto esa pretendida influencia de Paúl Valery, tan insinuada por algún crítico. El hecho de que Guillén tradujese el *Cementerio marino* y otros poemas del francés —demostrando así su honda admiración—, hizo establecer una dependencia que no existe. No hace falta demasiada sagacidad para comprobar que la obra de Valery tiene raíces muy distintas a las de Guillén. Creo que sólo les une el amor por la obra perfecta, geométrica, pero nada más.)

La otra característica distintiva es la rabiosa ansia de perfección con que Guillén se presenta desde los primeros momentos. Esta ansiedad por lo perfecto, lo nítido y lo exacto le lleva a desdeñar lo espontáneo, lo hecho tumultuariamente, deprisa y corriendo, o lo turbio del surrealismo. Guillén es sin disputa el escritor de su generación que con más cuidado lima su obra. Pule con ardorosa fruición sus poemas inéditos y sólo así se atreve a publicarlos, aunque no será difícil, como veremos inmediatamente, encontrar rehechos en *Cántico* poemas aparecidos en distintas revistas.

Anotemos, por último, que la posición de Guillén ante el mundo poético que él descubre tampoco sufrirá cambios. Desde los primeros versos a los últimos el clima poético será el mismo. Por esta causa en las páginas siguientes se anotarán ejemplos de los tres *Cánticos,* sin indicar para nada, por ser innecesario, si el poema pertenece a la primera edición o a la última, ya que en realidad estamos ante un solo libro.

ESTRUCTURA DE LOS TRES CANTICOS

La última edición de *Cántico,* impresa en Méjico en 1945, consta de 271 poemas. Guillén mismo señala en el colofón que esta edición contiene 145 poemas nuevos, sumados a la 126 de la anterior (Madrid, 1936), que a su vez reproducía el *Cántico* de 1928 *(Revista de Occidente),* pero "aumentado y de nuevo ordenado", como se indicaba al final. Efectivamente, la edición de 1928 constaba de siete partes, numeradas, pero sin titular. No aparecían tampoco los versos-claves de Garcilaso, Fray Luis o San Juan de la Cruz, que en algún caso servirán para titular la parte correspondiente. Sin embargo, se puede observar en la división una intencionalidad motivada quizá por la forma estrófica, como apuntaba Casalduero.

Estos siete grupos del *Cántico* primero que-

dan reducidos a cinco en el *Cántico* segundo *(Al aire de tu vuelo, Las horas situadas, El pájaro en la mano, Aquí mismo* y *Pleno ser)*, división que se mantendrá en la última edición, con algunas alteraciones o trasposiciones que demuestran la hondísima preocupación de Guillén por su obra.

Ya al pasar los poemas de la primera a la segunda edición, el orden de su colocación se alteró, pero también el trasvase de los contenidos en esta segunda al *Cántico* tercero ha sufrido diversas trasposiciones. Parecía lógico que Guillén hubiese añadido al final de cada parte los nuevos poemas que creyese oportuno publicar, pero no fué así. Guillén concibe su creación como un todo orgánico en pleno crecimiento (según la aguda observación de Salinas) y va encontrando nuevas afinidades entre unos poemas y otros, y hasta puede dotarles de nueva significación que obliguen a un nuevo orden. Así, por ejemplo, si observamos cómo se han distribuído los 26 poemas que contenía la primera parte de la segunda edición, notaremos que sólo el primero —*Más allá*— y el último —*Salvación de la primavera*—, continúan en el mismo lugar, abriendo y cerrando maravillosamente esa serie. Los demás han sufrido un cambio radical de lugar.

El poema 25, *Los nombres,* de la segunda edición, pasa a ser el segundo en este tercer *Cántico.* El poema inicial, *Más allá,* vendría a ser como el descubrimiento del mundo de los objetos, de la luz recién nacida, de la realidad, en fin. El tiempo, intacto aún, rodea al poeta, pero

> Todo está concentrado
> por siglos de raíz
> dentro de este minuto
> eterno y para mí. p. 17

El poema se concibió en un principio como una exaltación jubilosa de la realidad, pero poco a poco se convirtió en una profesión de fe poética. En él nos dirá Guillén todo lo que le mueve al canto:

> La realidad me inventa,
> soy su leyenda. ¡Salve! 18

Después de esta profesión de fe poética, sigue en el *Cántico* segundo el poema *Naturaleza viva,* amorosa vivificación del tablero de la mesa, que mantiene resuelto en una idea su plano "mental para ojos Mentales", ejemplo de abstracción del que anotaremos más casos. En cambio, en el tercer *Cántico* este poema ocupa un lugar más afín, el 25, y aparece sustituído por *Los nombres,* que era, precisa-

mente, el penúltimo del grupo en el *Cántico* anterior. Bien perceptible es la intención que ha motivado ese cambio de lugar: tras el descubrimiento de la realidad (tras el despertar del poeta) vienen los nombres de las cosas:

> Albor. El horizonte
> entreabre sus pestañas,
> y empieza a ver. ¿Qué? Nombres.
> Están sobre la pátina
>
> de las cosas. La rosa
> se llama todavía
> hoy rosa. 26

Sigue después en el segundo *Cántico* el poema titulado *La tormenta,* que pasa a ser uno de los últimos en el *Cántico* tercero, al paso que *Advenimiento,* que en las ediciones anteriores estaba al principio (impreso en cursiva y como prólogo), iniciando la jubilosa entrada de *Cántico,* ocupa el tercer lugar en la última edición, perdiendo así su carácter iniciador y triunfal.

Podría ir señalando otros muchos ejemplos, pero creo que los aducidos son suficientes para comprobar con nitidez la preocupación de Guillén por algo tan simple en apariencia como el orden que deben llevar los poemas en las ediciones sucesivas. Guillén no sólo altera

la colocación dentro de cada una de las partes, sino que traslada a otros grupos diversos poemas, buscando siempre la mayor afinidad temática y estrófica. La ordenación última de los poemas dentro de cada grupo obedece a un propósito bien definido: cada serie comienza con un poema referente al nacimiento del nuevo día y termina con otro sobre el anochecer, el amor o el sueño. Puede verse esta ordenación con toda claridad en la parte primera, aunque en la tercera, compuesta de cinco grupos, décimas, sonetos, décimas de tetrasílabos, y endecasílabos, décimas de versos de distinta medida, etc., al final, los últimos cinco poemas deberían estar colocados unas páginas anteriores para que el ciclo fuese perfecto. Esta trayectoria fué señalada ya por Casalduero, aunque no referida a la pura ordenación material de los poemas, sino a su temática.

La exquisita sensibilidad de Guillén y su amor a las formas bellas se traduce hasta en la disposición material de *Cántico:* caracteres nítidos, espacios blancos, encarnizada corrección de pruebas, etc. Dice una vez:

> En la página el verso, de contorno
> resueltamente neto,
> se confía a la luz como un objeto
> con aire blanco en torno.

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

Guillén no sangra el verso iniciador de la estrofa porque le interesa marcar tipográficamente los diferentes climas poéticos dentro de un poema, como luego veremos, y sigue utilizando las mayúsculas al principio de cada verso, al uso clásico.

EJEMPLOS DE RECREACIÓN POÉTICA

Todo lo anterior tiene como raíz el amor de Guillén por lo claro, lo ordenado y lo matemático. Lo turbio, lo nebuloso es inmediatamente rechazado. El mundo, dice una vez, tiene cándida profundidad de espejo. Otra vez dirá:

> ¡Devuélveme, tiniebla, devuélveme lo mío:
> las santas cosas, el volumen con su rocío!

Al amar sobre todas las cosas la clara perfección, con un rigor intelectual de matemático o cartesiano, Guillén se exige a sí mismo una disciplina semejante a la de un Valery, por ejemplo. Al impulso opondrá lo contenido. A la extensión opondrá la intensión, eliminando de un poema los elementos innecesarios. De ahí esa impresión que se obtiene en una primera lectura de algo elaborado con la conciencia más vigilante. Guillén crea el poema y lo

recrea de un modo constante, tenaz, hasta llegar a esa forma definitiva y exacta en la que nada sobra ni falta. Su poesía sufre aparentemente un proceso de cristalización: versos destilados poco a poco en un alambique poético cuyo secreto él sólo posee; versos limpios, puros, sin ninguna mancha o imperfección; versos que se apuran hasta llegar a la más increíble exactitud. Lo exacto sería su gran definición. Incluso la adopción de imágenes de tipo matemático lo corrobora ("exactitud lineal", "Amor a la línea"). Ama las líneas rectas, la arquitectura de espacios luminosos, lo cristalino. Pero ¡ojo!, esto no quiere decir, ni mucho menos, que estemos en presencia de un poeta frío e intelectualista puro, como nos lo han querido retratar más de una vez. Ya es significativo que un bellísimo poema se titule precisamente *Ardor* y que el libro se denomine *Cántico*. Para mí es una de las obras más fervorosas y encendidas de toda nuestra lírica, llena de un extraño júbilo ante las cosas, la nieve o un sillón, difícil de encontrar en las letras españolas. Es la poesía más llena de asombro que conozco. El hecho de que Guillén elimine una serie de notas circunstanciales, biográficas o sentimentales, no significa otra cosa que el hallazgo de un mundo poético dis-

tinto, cuya raíz no se apoya en lo sentimental, sino en las sensaciones ordenadas con la mayor precisión intelectual que se conoce en la poesía española de todos los tiempos.

Guillén crea y recrea con delicada paciencia su obra poética. Ningún poeta de su generación ha sabido esperar con tanta sabiduría hasta que el milagro de la palabra exacta se ha producido. Es una actitud semejante a la de Mallarmé o Valery, pero con profundas diferencias, ya que Guillén aspira siempre a la máxima claridad. Su dificultad no reside precisamente en la rareza de un vocablo ni en la temática ni en la aparición de elementos subconscientes. Su misma claridad deslumbra a los acostumbrados a leer poemas de otro género.

Veamos ahora con unos ejemplos la honda depuración que sufren algunos poemas publicados en *Cántico,* aparecidos en distintas revistas anteriores a 1928.

El poemita titulado *El prólogo* tiene su origen en el siguiente (copio los dos textos para que sea más fácil el cotejo):

Rev. Occ., 1924, XV, p. 283

¡Otra vez! El día
nuevo quiere, ¡quiere,
ay!, cruzar el puente
previo, el que se olvida:

Cántico, p. 36

Otra vez el día,
trajinante, debe
pasar por el puente
previo de la prisa,

recta sobre riscos.
¡Vana rectitud
lineal, hacia el sur
del ancho destino,

con tantos rodeos
en esa artimaña
que todo lo salva!
¿Pero mi secreto?

¿Mi secreto inhábil,
mi secreto enorme,
mi acorde, mi acorde
con íntimos énfasis?

—Poeta, de prisa.
—Pero mi secreto
no sabe del tiempo.
¿Para qué mi prisa?

que entre tantos riscos
—¡oh recta feliz!—
conduce hasta el quid
del propio Equilibrio.

¡Ay, cuántos rodeos
rizan la artimaña
que todo lo salva!
¿Pero mi secreto?

Mi secreto inhábil
entre los relojes
calla tan inmóvil
que apenas si late.

No importa. ¡Perezcan
los días en prólogo!
Buen prólogo: todo,
todo hacia el Poema!

En el primer verso suprime la admiración, tan característica de otros poemas, para darle una entrada más narrativa, en consonancia con los nuevos elementos que introduce en los primeros versos. El adjetivo *nuevo,* aplicado a día, es substituído por *trajinante,* más exacto y sugeridor, ya que el día debe pasar por un puente. La repetición de *quiere* desaparece, cambiando *debe* y *cruzar* por *pasar,* más ceñido a la realidad y también más elegante. En el cuarto verso el cambio de *el que se olvida* por *de la prisa* es acertadísimo. (No siempre es olvidado el puente.)

La segunda y tercera estrofas son reelaboradas de nuevo con toda sabiduría poética. En la versión de *Cántico* hay menos elementos, más concisión y más claridad también. La estrofa segunda se enlaza a la primera con un orden más lógico y riguroso. Cambia *recta* y *vana rectitud lineal* por *¡oh recta feliz!,* exclamación que encierra parte de la idea primera y un elemento jubiloso desconocido. Surge *conduce,* que no figuraba en la versión primera y quedan así rehechos los versos 7 y 8, cerrando la estrofa segunda de *Cántico* con un rigor de que carecía la primitiva versión. (Nótese el cambio de *destino* por *Equilibrio,* tan significativo en la órbita ideológica de Guillén.) Del mismo modo se reelabora la estrofa tercera, enlazada a la anterior en la versión primera, independizada en *Cántico* con mayor acierto expresivo.

La estrofa cuarta es un modelo perfecto del arte de Guillén para rehacer un poema. Suprime, con toda clarividencia, la interrogación, ya que había aparecido en el verso anterior; desaparecen las repeticiones del adjetivo *mí,* del substantivo *secreto* y de *acorde.* Se trata de una nueva idea desarrollada con más eficacia y orden que la anterior, procedente de una ampliación de los versos 18 y 19, si no

me equivoco. Al rehacer esta estrofa, se ve el poeta obligado a recrear de nuevo la última, que era muy bella en la versión primitiva y quizá más en armonía con el desarrollo de los versos anteriores. Había algo, sin embargo, que no podía satisfacer a Jorge Guillén: nótese que las estrofas tienen una rima asonante, y obsérvese que en esta estrofa final los versos 1-4 riman en consonante, lo que siempre procurará esquivar nuestro poeta, preocupadísimo por estos detalles.

En el siguiente ejemplo, Guillén substituye casi todas las imágenes y metáforas, ordenando el poema de manera que los versos finales de cada estrofa aparezcan como un resumen de los anteriores, técnica que prodigará abundantes veces. Todos los cambios obedecen a una misma intención: acumular notas más exactas y al mismo tiempo darles un contenido más jubiloso y dinámico. Obsérvense los cambios introducidos en la primera estrofa: *criatura, rotundidad, estribillo* por *claridad, círculos, enigmas*. Ha eliminado la nota inicial *¡Criatura reciente!* quizá por demasiado anecdótica y realista (lo mismo sucederá con *Bebé* en el último verso); *rotundidad* da paso a *círculos* (más exacto) y *estribillo perenne* a *enigmas de la nieve*. En el cuarto verso se

añade *Aurora* a *playa* reforzando la imagen. Nótese ahora que en la versión definitiva tenemos por un lado *claridad, círculos, enigmas,* y por el otro, *corriente, rosa, nieve,* tan significativas en la poesía de Jorge Guillén, frente a *criatura, rotundidad, estribillo* y *reciente, rosa, perenne.*

Lo mismo sucede en las demás estrofas. Véase cómo *sesgos de turbulencia* da paso a *máquina turbulenta,* expresión mucho más feliz y menos vaga, y *elíptica Natura* a *alegrías de luna.* Por otra parte, el cambio de *como el mar total siempre,* por *mar, unidad presente,* nos lleva de nuevo a la exactitud.

Ibid., p. 277

¡Criatura reciente!:
rotundidad de rosa,
estribillo perenne,
playa con tantas conchas,

sesgos de turbulencia,
elíptica Natura
en otra escala plena,
sal de la onda bruta,

instante sin historia
tercamente colmado
del piar de las cosas,
mar sólo con sus pájaros,

Cántico, p. 76

Claridad de corriente,
círculos de la rosa,
enigmas de la nieve:
aurora y playa en conchas.

Máquina turbulenta,
alegrías de luna
con vigor de paciencia:
sal de la onda bruta.

Instante sin historia,
tercamente colmado
de mitos entre cosas:
mar sólo con sus pájaros.

si breve en tanta gracia,
sólo gracia, presente
toda en cada mirada
como el mar total siempre,

poeta de los juegos
serios sin intervalo,
luz, aire, firmamento:
¡oh Bebé, mar intacto!

Si rica tanta gracia,
tan sólo gracia, siempre
total en la mirada:
Mar, unidad presente.

Poeta de los juegos
puros sin intervalos,
divino, sin ingenio:
¡el mar, el mar intacto!

Otras veces los cambios son tan tenues que si el cotejo no se hace cuidadosamente pasarán inadvertidos al lector. No se trata de un cambio de palabras o de rehacer un verso, se trata nada más que de un simple guión, de uno de esos guiones que con tanta sutileza como gracia utiliza Guillén para dejar más exacto el sentido:

Ibid., p. 274

Donde esté presente,
como un firme sí
que responda siempre
total, el confín.

Cántico, p. 86

Donde esté presente
—como un firme sí
que responda siempre
total— el confín.

Más difícil será que un verso de un poema desdeñado y no incluído en *Cántico* se incorpore levemente rehecho a otro poema. ¿Recuerdo, intención? ¿Quién puede saberlo? He aquí el ejemplo:

La Pluma, 1922, p. 272	*Cántico*, p. 271
Dulce amiga, sospecha flo- [reciente	
en el recato del jardín [nocturno:	
¿No eres ya de tu sino la [fragancia,	Eres ya la fragancia de tu [sino.
fragancia de tus rosas [hipotéticas?	Tu vida no vivida, pura [late.

Creo que estos ejemplos son suficientes para probar el rigor con que ha procedido Jorge Guillén. Podría señalar otros casos más, ya que abundan, pero sólo servirían para acentuar lo dicho.

LAS ESTROFAS

El movimiento *Ultraísta,* como todos los intentos innovadores, trajo como consecuencia inmediata (quizá lo único valioso de ese movimiento sea precisamente esta consecuencia) la ruptura con la tradición poética anterior. Para la creación del poema, sobrábales a los ultraístas la gozosa tiranía de la rima y por consiguiente de la estrofa. Pero el Ultraísmo quedó sólo en frenética reacción, sin que pasase nada más. No se tardó mucho tiempo en pedir de nuevo la jaula de la estrofa. Recuérdense a este propósito las páginas que escribió Gerardo Diego unos años después en defensa de la forma estrófica, aparecidas en la revista *Carmen.*

Jorge Guillén, como ya indiqué, no tomó parte en el movimiento ultraísta y se mantuvo alejado más tarde de la fórmula surrealis-

ta. Desde un principio halló su mundo poético, mundo cuya expresión requeriría el manejo más hábil y riguroso de los elementos formales. Con Guillén aparece de nuevo en la lírica contemporánea el amor por la belleza formal. El autor de *Cántico* encuentra un raro placer venciendo los esquinados obstáculos que oponen estrofas cuya aclimatación en la lírica española será siempre muy difícil, como sucede con las cuartetas de versos eptasílabos o eneasílabos, cuya dificultad es bien patente.

La devoción de Guillén por las formas estróficas es visible desde los primeros poemas, y si entre 1919 y 1922 no ofrece aún mucha seguridad en el manejo de pareados y cuartetas, a partir de 1923 dominará ejemplarmente los moldes más difíciles y nos ofrecerá deliciosos regalos de estrofas poco frecuentes en la poesía española. ¿Quién había logrado antes dotar de un lirismo tan delicioso un pareado de versos trisílabos asonantados o un tercetillo de eptasílabos asonantados como

> Las llamas buscan noche,
> la noche atesorada
> más allá, la muy noble?

¡Qué alacridad en el manejo de estos elementos! Y ¡qué bulliciosa algarabía de estrofas!

En ningún otro libro de la poesía española pueden recogerse tantos ejemplos y tan dichosos de fórmulas originales o prestadas. Pareados de tres sílabas alternan con sonetos, décimas o romances; pareados de endecasílabos y pentasílabos se encontrarán al lado de cuartetas de eneasílabos o décimas muy diversas. Cuando tengamos —¿y cuándo será?— la historia de la métrica española, el nombre de Guillén figurará entre las más felices adquisiciones.

Anotaré en seguida las fórmulas estróficas que encuentro en el tercer *Cántico,* pero antes de ese breve y escueto catálogo de formas, me interesa apuntar tres o cuatro observaciones referentes a distintas características, bien fáciles de observar por otra parte, del verso y de la estrofa de Guillén.

En primer lugar, el hecho de que Jorge Guillén no considere en muchísimos casos la estrofa como unidad sintáctica. Esta es, precisamente, una de las notas que desconciertan al primerizo lector que se acerca a la poesía de Guillén bien pertrechado en lecturas clásicas, románticas o contemporáneas. Con mucha frecuencia encontrará que la estrofa continúa como unidad sintáctica más lejos de lo acostumbrado. Véase, por ejemplo, el soneto siguiente, quizá el que ofrece más encabalgamientos:

Ya se alargan las tardes, ya se deja
despacio acompañar el sol postrero
mientras él, desde el cielo de febrero,
retira al río la ciudad refleja
de la corriente, sin cesar pareja
—más todavía tras algún remero—
a mí, que errante junto al agua quiero
sentirme así fugaz sin una queja,
viendo la lentitud con que se pierde
serenando su fin tanta hermosura,
dichosa de valer cuando más arde
—bajo los arreboles— hasta el verde
tenaz de los abetos y se apura
la retirada lenta de la tarde. 217

Un lector acostumbrado a las fórmulas normales se extrañará de que los cuartetos no encierren perfectamente una idea o un par de ideas, como ocurre con tantos miles de sonetos, y que, en cambio, continúe el desarrollo a lo largo de los catorce versos. Pero no deberá sentirse extrañado, ya que en Guillén es muy frecuente esa técnica de los encabalgamientos:

No está ya solo el cielo con la nube
que blandamente vaga,
sin cesar transformándose a la zaga
de su propio Querube,

ese Querube del Capricho a punto
de aparecer en medio
del día. ¿Qué? ¿No afrontará el asedio
—tan suave— del Conjunto? 144

Aun dentro de una misma estrofa con un esquema tan rígido como el de la décima, los versos sufren un encabalgamiento continuo, dando la impresión de que la estrofa se ha visto en bloque, por decirlo así:

> Pasa cerca, le adivino.
> Con él cantan, y en follajes
> aun más sonoros —¡no bajes
> de prisa!— pero sin trino
> los pájaros. Es más fino
> su gorjeo infuso en masa
> vegetal. ¿Quién acompasa
> la dicha?... Desciende el monte
> muy despacio. Ven. Disponte
> ya a lo mejor. Cerca pasa. 181

Con muchísima frecuencia también el ritmo del verso se fragmenta con una técnica impresionista que estudiaremos más adelante:

> ¿Luz? Que espere. Luz, no,
> niebla aún. Y yo, quieto.
> Dure, dure el sopor,
> tan dulcemente dueño. 77

En más de un caso, lo bullicioso y discorde del tema tiene su expresión en una diversidad de estrofas a lo largo del poema, como en *Jardín en medio,* pág. 50, y en otros casos busca la estrofa por una especie de represen-

tación plástica del tema, como en *Las hogueras*, pág. 312:

El amor arde contento,
arde el viento.

Y la llama, tan ligera
sonando sobre el tizón,
siempre en su ser persevera,
ya es canción.

¡Ese viento
pintor de su movimiento!
Llamas remueven tinieblas
donde se alumbran estrellas.

¿Estrellas en caos?
Saraos.

El amor arde contento.
Llamas ondulan, me atraen.
¡Amor abrazado al viento!

Estrellas.
¡Son llamas
tan bellas
las damas!

Mudo y suave el amarillo
todo lo arrasa.
Con su rojo arrulla el brillo
de la brasa.

Son bellas
las damas
en llamas.
¡Estrellas!

El amor arde contento
siempre en un amanecer
de arrebol que abraza un viento.

Arrebol con huellas
de estrellas.

¡Ese viento
pintor de su movimiento!
¡Ese arder
a fuerza de amanecer!

Deidad para la mirada
con potencia matutina
la llama bien contemplada
me ilumina.

El amor arde contento,
arde el viento.

La preocupación estilística de Guillén le lleva a ordenar tipográficamente los versos, de manera que los cambios de tono o clima poético se observen visualmente. Los versos que suponen una aclaración o un cambio de voz se imprimen algunas veces sangrados, como en el siguiente ejemplo:

Interior. Estos muros
encuadran bien la incógnita.
¿Aquí? Nogal, cristal.
Un silencio se aisla.
¿Familiar, muy urbano?
Huele a rosa diaria.

Puerta cerrada: lejos.
¿Esta luz es destino?
Entonces, frente a frente... 287

Hasta en poemas de tan perfecta unidad estrófica como son los romances, el cambio se marca tipográficamente:

Tropieza el arco impaciente
de la espuma con silbidos
que entre las aguas y el sol
esparcen escalofríos.
¡Estremecerse, pasar
junto a los más escondidos
alejamientos de flor
huída y en desvarío!
Un balón de pronto cae
desde un triunfo a un laberinto. 339

Incluso puede dividir los romances en grupos de distintos versos atendiendo al clima o tiempo poético, como en *El aparecido, Los aires, Plaza mayor,* etc. En algún caso, *La isla,* pág. 350, surge de una manera rítmica una exclamación:

La tarde que te rodea,
bellísima, rigurosa,
dispone a tu alrededor
penumbra, silencio, fronda.
¡Cuánta lontananza para
quien al amor se remonta!
Aunque en la ciudad persista
flotando una batahola
de rumor enardecido,
el verde al silencio adora.
¡Qué apartamiento de valle,
qué palpitación de corza!
Fatal la dicha, completa,
no puede ser. Ahora
todo a punto exactamente,
paso a paso, ya se logra.
¡Respirar es entender,
cuánta evidencia en la atmósfera!

Copio en seguida las estrofas utilizadas en *Cántico*. Se observará el predominio de tres fórmulas, pareados, cuartetas y décimas, de muy diversa combinación y con una gran variedad de metros, especialmente en el grupo de los pareados y de las décimas. Pareados de tres sílabas alternan con otros compuestos de octosílabos y tetrasílabos o con esos deliciosos pareados de endecasílabos y pentasílabos. En los sonetos utiliza las fórmulas clásicas, sin tener miedo a la terminación aguda, como en las págs. 212 y 223, y en las décimas, al lado de

las formas tradicionales, se encontrará un grupo de muy distinta composición. No señalo los antecedentes, franceses en más de un caso, de los pareados o de las cuartetas.

a) PAREADOS

Pareados de tres sílabas, asonantes:

Perfilan
sus líneas
de mozos
los chopos,
vívidas
pupilas,
aplomo
sin bozo. 154

Pareado de exasílabo y trisílabo:

¿Estrellas en caos?
Saraos. 312

Pareados de octosílabos, aconsonantados:

Ha muerto, por fin, la muerte.
Vida en vida se convierte.

¡Explosiones de esperanza:
a su forma se abalanza! 108

Pareado de octosílabo y tetrasílabo, aconsonantado:

El amor arde contento,
arde el viento. 312

Pareado de tetrasílabo y alejandrino, asonantado:

¡La mañana!
El olor a intemperie con rocío se ensancha,

busca espacio
virgen, profundidad en viento irrespirado. 228

Pareado de endecasílabo y pentasílabo, asonantado:

Tanto sol va en la brisa que ella crea
toda mi espera.

Tesoros míos, en mi espera laten
rutas, ciudades. 122

Tercetillo compuesto de un endecasílabo fragmentado en tres versos:

¡Tú nos salvas
criatura
soberana! 164

Tercetillo de eptasílabos:

Las llamas buscan noche,
la noche atesorada
más allá, la muy noble. 283

COMBINACIONES DE CUATRO VERSOS

Cuarteta de trisílabos aconsonantados:

Son bellas
las damas
en llamas.
¡Estrellas! 312

Cuarteta de exasílabos, asonantada, abba:

El otoño: isla
de perfil estricto,
que pone en olvido
la onda indecisa. 28

Cuarteta asonantada de exasílabos, abab:

¿Luz? Que espere. Luz, no,
niebla aún. Y yo, quieto.
Dure, dure el sopor,
tan dulcemente dueño. 77

Cuarteta de exasílabos, asonantados los pares:

Se ofrece, se extiende,
cunde en torno el día
tangible. ¡De nuevo
me regala sillas! 38

Cuarteta de eptasílabos asonantados, abba:

¡Tablero de la mesa
que, tan exactamente
raso nivel, mantiene
resuelto en una idea! 68

Cuarteta de eptasílabos asonantados, abab:

¡Oh luna! ¡Cuánto abril!
¡Qué vasto y dulce el aire!
Todo lo que perdí
volverá con las aves. 27

Cuarteta de eptasílabos, asonantados los pares:

(El alma vuelve al cuerpo,
se dirige a los ojos
y choca). — ¡Luz! Me invade
todo mi ser. ¡Asombro! 16

Cuarteta de eptasílabos y tetrasílabos, abab:

Si alguna sombra oscila
con su pena,
tu realidad tranquila
me serena. 300

Cuarteta de octosílabos y tetrasílabos, rimando los pares:

Por el azul los corderos
en redil
presentaban las blancuras
de su gris. 54

Que algunas veces hace seguir de una cuarteta asonantada:

Hay ya cielo por el aire
que se respira.
Respiro, floto en venturas,
por alegrías.

Las alegrías de un hombre
se ahondan fuera esparcidas.
Yo soy feliz en los árboles,
en el calor, en la umbría. 55

También aparece la forma inversa:

Arriba dura el sosiego.
Nada humano le corrompe.
Eternamente refulgen
las soledades mayores.

Va la luna
ganando noche a la noche,
y rendida
luce una verdad muy joven. 58

Cuartetas de tres octosílabos y un tetrasílabo:

Y la llama, tan ligera
sonando sobre el tizón,
siempre en su ser persevera,
ya es canción. 312

Cuartetas eneasílabas, aconsonantadas, abab:

No hay puertas. Por la habitación
franca de continuo transita
la intimidad de varios. Son
los habitantes de una cita. 284

Seguidillas:

Miserables los hombres
dura la tierra.
Cuanta más nieve cae,
más cielo cerca. 164

Cuarteto de endecasílabos, ABAB:

Ya es secreto el calor, ya es un retiro
de gozosa penumbra compartida.
Ondea la penumbra. No hay suspiro
flotante. Lo mejor soñado es vida. 132

Otro ejemplo con distinta acentuación:

¡Luz nada más! He ahí los amantes.
Una armonía de montes y ríos,
amaneciendo en lejanos levantes,
vuelve inocentes los dos albedríos. 135

Cuarteto de endecasílabos y eptasílabos, aconsonantado, AbBa:

Luce sobre el mantel, más blanco ahora,
el cristal —mas desnudo.
Yo al amarillo ruboroso acudo:
para mí se colora.

La misma combinación, pero con distinta rima, AbAb:

El cisne, puro entre el aire y la onda,
tenor de la blancura,
zambulle el pico difícil y sonda
la armonía insegura.

Cuarteto de alejandrinos, ABAB:

Siempre aguarda mi sangre. Es ella quien da cita.
A oscuras, a sabiendas quiera más, quiere amor.
No soy nada sin ti, mundo. Te necesita
la cumbre de la cumbre en silencio: mi estupor.

Estrofa de cuatro versos, de muy distinta medida, asonantados los pares, que son de arte menor, frente a los impares:

¡Oh violencia de revelación en el viento
profundo y amigo!
¡El día plenario profundamente se agolpa
sin resquicios!

Estrofas de cinco versos

Quinteto de eptasílabos y alejandrinos, aBaBa:

Contigo el día oscuro,
bajo el cielo nublado, da al presente un aroma
de adorable futuro.
La vaguedad crea con un aura gris, y toma
dulzura a tu conjuro. 196

Quinteto asonantado de endecasílabos y alejandrinos, ABABA:

Así se llama: calle de la Aurora,
puro el arco en el medio, cal de color azul,
aurora permanente que se asoma
—sobre corro o motín— al barrio aquel del Sur,
humilde eternidad por calle corta. 227

Grupos de cinco endecasílabos libres; o alejandrinos:

El cielo —de color ya casi abstracto—
confina, aunque ideal, con la arboleda.
¡Oh masa de figuras sin memoria,
oh torpe caos! Todo se es remoto.
Lo gris relaja al árbol, ya inexacto. 241

Estrofas de seis versos

Sextina de eneasílabos, aábccb:

¡Con la Florida tropecé!
Si el azar no era ya mi fe,

mi esperanza en acto era el viaje.
¿El destino creó el azar?
Una ola fué todo el mar.
El mar es un solo oleaje. 274

Agrupación de seis versos libres eptasílabos:

¿Cabecea el esquife?
Sí, ya la noche inmóvil
en el espacio puro.
¡Cabeceo feliz!
Es alta mar muy lisa.
¡Ni desnivel de horas! 105

Grupos de siete versos

Solamente registro esta fórmula de trisílabos asonantados, abacbc:

Yo quiero
peligros
extremos:
delirios
en cielos
precisos
y tersos. 126

Estrofas de diez versos

El grupo de las décimas es sin duda el más numeroso y el que más originalidad posee. Al lado de las fórmulas clásicas —ababccdeed— se

pueden encontrar décimas de pie quebrado, pág. 200; décimas de endecasílabos y eptasílabos, págs. 197 y 199, o de alejandrinos y eptasílabos, pág. 201, o décimas de versos isosilábicos asonantados y aconsonantados. Un pequeño grupo se compone de cinco pareados, tetrasílabos y alejandrinos, pág. 232 y ss. Finalmente debemos señalar la existencia de numerosos poemas compuestos de diez versos libres, endecasílabos o alejandrinos, o combinaciones de muy distinta medida, págs. 240 y ss.

Sonetos

Los sonetos de *Cántico* no ofrecen ninguna particularidad notable. Son los clásicos en endecasílabos, aunque en algún caso pueden aparecer terminaciones agudas, como en las páginas 206 y 210. Tampoco es el soneto de arquitectura muy rígida, como ya se advirtió; los cuartetos se encadenan con mucha frecuencia a los tercetos prolongando su ritmo sintáctico.

Romances

El grupo final de *Cántico* —*Pleno ser*— está constituído por romances en verso octosílabo,

excepto el delicioso de la pág. 375, que es de eptasílabos. No aparece la rima en *ía,* tan clásica, y el romance puede tener ciertas divisiones tipográficas no frecuentes en las ediciones de otros poetas, v. g., págs. 372 y 373.

Distintas combinaciones

Finalmente cabe registrar en *Cántico* la existencia de poemas conseguidos por distintas combinaciones de versos, consonantes o asonantes, de muy distinta medida, que riman también sin sujeción fija, como en *Paso a la aurora,* pág. 101, *El desterrado,* pág. 168, *Los balcones del Oriente,* pág. 263, etcétera.

No será difícil tampoco encontrar poemas en endecasílabos libres, como el bellísimo *Aguardando,* pág. 152, o alejandrinos o versos de distinta medida.

LA REALIDAD Y EL POETA

Mirar para admirar.
¿Qué es ventura? Lo que es.

Cántico, que casi se tituló *Mecánica celeste,* es sólo eso: Cántico. El cántico de gracias más jubiloso que conoce la poesía española de todos los tiempos. Su originalidad reside ahí precisamente. Invito al lector a que repase la poesía española y no hallará un libro semejante, tan lleno de gozosa y pura felicidad, de jubilosa y exultante alegría ante el mundo. El hecho es inusitado y bien merece destacarse en un primer término. La realidad circunda al poeta, le asedia muchas veces implacablemente, pero nunca la exaltación de esa realidad se había convertido en el eje de un libro, de una existencia total, capaz de vibrar ardorosamente ante un amanecer, un río o un árbol. Por esta razón la poesía de Jorge Guillén tiene su raíz

en la mirada, en la deleitable contemplación de las cosas: "¡Vivir para admirar!", dice una vez el poeta. Años antes había escrito que siempre "el poder esencial lo ejerce la mirada". Ventura es lo que es, lo que existe. *Cántico* se convierte así en la traducción gozosa de la felicidad del poeta que ve, que es. "Ser nada más es la absoluta dicha". El simple pasear, pisando el suelo con saludable optimismo, viendo mecerse suavemente las mieses, es ya felicidad. Pero esa alegría, ese tragarse soles y ruiseñores que van gorjeando en el pecho, nunca se expresa en una forma borboteante, impetuosa o a saltos, sino sabiamente refrenada. Guillén detiene el grito, aunque da paso al asombro, a la exclamación. Con todo rigor, como el jinete de la estatua ecuestre, sabe tirar del ímpetu y refrenar el júbilo desbordado. Estilísticamente este asombro se traduce en la frecuencia de las exclamaciones, como veremos.

Cántico se abre con un poema —*Más allá*— que podría ser muy bien una especie de introducción en verso; casi una condensación de todo el libro, como los poemas de San Juan de la Cruz son una clave de su teoría mística. Veámoslo.

El poeta vuelve del mundo de las sombras,

de esa imagen de la muerte, según frase clásica. Despierta. Un rayo de tierna luz recién nacida hiere sus ojos. ¡Luz! Todo le asombra virginalmente. El poeta nace, existe en ese preciso instante en que comienza a ver. Poco a poco las cosas van tomando formas concretas, van dibujando sus perfiles. ¿Qué ve el poeta? El balcón, los cristales, unos libros, la mesa:

> ¿Nada más esto? Sí,
> maravillas concretas. 18

Otra vez dirá:

> Yo. Yo ahora. Yo aquí.
> Despertar, ser, estar:
> otra vez el ajuste prodigioso. 286

Por esto se atreverá a decir que la realidad le inventa:

> Soy, más: estoy. Respiro.
> Lo profundo es el aire.
> La realidad me inventa.
> Soy su leyenda. ¡Salve! 18

De ahí su grito: "¡Realidad, realidad, no me abandones / Para soñar mejor el hondo sueño!" Esta realidad, además, es cierta, "casa con mi esperanza". Al revés de un buen cartesiano, Guillén existe porque está, respira y

ve. Establece una clara dependencia: depende del total más allá:

> ¡Oh perfección: dependo
> del total más allá,
> dependo de las cosas! 23

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. Quiere más aún: quiere merecer su amor:

> No, no quiero una hermosura
> sin sus dimensiones bellas,
> sin aplomo que me oponga
> su valor, su resistencia.
> No quiero que los fantasmas
> en fantasmas me conviertan,
> reducido a puro soplo,
> a porvenir, a problema.
> Quiero toda la adorable
> desigualdad imperfecta
> de las cosas que así son,
> misteriosamente densas
> de sí mismas: su tesoro
> guardan.
> ¡Quién las mereciera,
> quién mereciera su amor:
> volumen, forma, presencia! 347

El mundo, ese mundo "que está bien hecho"

a todos nos arrebata "con su fuerza de invasión". Los objetos diarios, una mesa, los libros, son prodigios "y no mágicos". No necesita uno más que ver, abriendo virginalmente los ojos, y dejarse arrebatar por el ímpetu de ser, de pisar con alegría o de ir silbando una cancioncilla. En ese momento el suelo mismo se confunde con la propia esencia:

> Todo apunta hacia un ápice perfecto,
> y sin decir su perfección me colma
> de la más clara fe primaveral.
> ¿Este suelo? Meseta en que me pasmo
> de tanta realidad inmerecida:
> ocasión de mi júbilo. Tan firme,
> tan entrañable, tan viril lo siento,
> que se confunde con mi propia esencia. 117

O bien:

> Alrededor de un hombre que camina
> confiado, seguro,
> la realidad no espera su futuro
> para ser más divina. 144

Vemos así a Jorge Guillén enclavado sonriente en un mundo lleno de esplendor. ¿Qué puede impedir el gozo purísimo de pasear por una ribera bulliciosa, de adivinar el paso de un río? Nada ni nadie. Es decir, sí: el dolor,

el dolor físico es el intruso que se opone hostil al gozo. Salud es felicidad:

El intruso partió. Puedo ser donde estoy.
Ya nada me separa de mí, nada se arroja
desde mi intimidad contra mi propio ser.
Es él quien se recobra dentro de un cuerpo suyo,
felicísimo como si fuese doble el alma,
juvenil, matinal, dispuesta a concretarse.
El contorno dispone su forma, su favor,
y no espera, me busca, se inclina a mi avidez,
sonríe a mi salud de nuevo iluminada.
El intruso dolor —soy ya quien soy— partió. 242

Por esta causa, Jorge Guillén puede extraviarse por cualquier alameda, por cualquier arrabal donde sonría un rayo de sol en unas tapias. Siempre le aguardará plenario el mundo, lleno de sorprendentes ajustes prodigiosos:

¿Dónde extraviarse, dónde?
Mi centro es este punto:
cualquiera. ¡Tan plenario
siempre me aguarda el mundo! 24

Basta simplemente con ver, con abrir bien los ojos para tragarse las maravillas que encontremos en el camino:

Y la mañana pesa,
vibra sobre mis ojos,
que volverán a ver
lo extraordinario: todo. 17

Nótese bien: todo es extraordinario en una mañana que vibra en su luz encarnizada, prodigiosa, ante los ojos asombrados del poeta. Incluso puede cerrarlos; siempre encontrará una rosa de fuego para contemplar:

> Cierro los ojos. Y persiste un mundo
> grande que me deslumbra así, vacío
> de su profundidad tumultuosa.
> Mi certidumbre en la tiniebla fundo,
> tenebroso el relámpago es más mío,
> en lo negro se yergue hasta una rosa. 220

De aquí también que la palabra más significativa que encontraba Moreno Villa en el vocabulario de *Cántico* fuera la de *ser,* en su triple significado de *existir, estar, actuar* en el mundo de la realidad. (Coincidencia curiosa: *ser* al revés es *res,* cosa, realidad contingente):

> ser realidad,
> y dentro de eso tan rudo
> que es el prodigio mayor:
> el universo. 367

Maravilla de regalo, como dice una vez, es ser y aparecer, aunque se sea un simple pedrusco, una hoja o una perspectiva de junio:

> ¡Maravilla de regalo:
> ser y aparecer —pedrusco,
> hoja en la rama, calandria,

oreo sobre el murmullo,
amistad por alameda,
la perspectiva de Junio. 366

No hay ventura mayor que la de ser. Es decir, sí, aun hay otra mayor: "la concordancia del ser coñ el ser". Ser para Guillén es justamente eso. Se es cuando se entraña el ser en el ser físico:

Se entraña
mi ser en mi ser. Yo soy. 322

No se es auténticamente cuando alguna fuerza hosca impide esa concordancia del ser con el ser, como en el ejemplo anterior del *Intruso:*

El intruso partió. Puedo ser donde estoy.
Ya nada me separa de mí, nada se arroja
desde mi intimidad contra mi propio ser.
Es él quien se recobra dentro de un cuerpo suyo...

O en el poema *Muchas gracias, adiós,* donde se ve claramente de qué modo el dolor físico y la enfermedad impiden el goce del mundo y el encuentro del ser más auténtico. Aunque padecer da sabiduría, arrebata las hermosuras del mundo. El poema se divide en cuatro partes de la misma extensión. En la primera, expresa de qué modo es arrebatado por el dolor; en la segunda, se sumerge en su mis-

ma contemplación, compartiendo esos desiertos donde yacen "muchedumbres de seres Perdidos en su carne"; en la tercera, reacciona contra el dolor, y en la cuarta exalta el vencimiento de esas fuerzas, volviendo a gozar de nuevo del día sereno, del aire y de la luz. Véase la parte tercera, tan significativa:

Quiero mi ser, mi ser
íntegro. Toda el alma
se ilumina invocando
las horas más cantadas.

Yo no soy mi dolor.
¿Mío? Nunca. No acoge
mi poder. Anulado,
me pierdo en el desorden.

—Padecer da saber.
—¿Y qué, si me arrebata,
frente a las hermosuras
divinas, toda el ansia?

Padecer, sumo escándalo.
¿No me envuelve en discordia
bárbara con mi esencia,
mi destino, mi norma?

Pase, pase el embrollo,
vuelva la paz y déjeme
resucitado ser
dentro de mi presente. 44

Existir en esa mágica y real presencia de las cosas es lo que le lleva al júbilo, a la explosión latente en todo *Cántico,* a ese impulso elemental, estudiado con tanta penetración por Dámaso Alonso:

> Asombro de ser: cantar,
> cantar, cantar, sin designio.
> ¡Mármara, mar, maramar,
> confluyen los estribillos! 341

De ahí también que no le guste abandonarse, encerrándose en un soliloquio perturbador, cuando el mundo está esperando. Me "estorba la soledad", dirá una vez. Y otra:

> Basta ya.
> ¿Para qué tanto
> soliloquio? Siempre a ciegas,
> corrompe tanto soñar.
> Vivir es gracia concreta.
> Su imagen no. 346

No, la espectral imagen del mundo forjada en la soledad del soliloquio, esa imagen sin consistencia física, no es vivir. Vivir es la gracia concreta de estar en una alameda, en una habitación viendo las llamas de la chimenea o en un jardín que fué de don Pedro.

Los mismos espectros sufren la terrible agonía de no ser físicamente:

> ¡Ay, cómo se desesperan
> hasta los mismos espectros
> de no ser más que una ausencia,
> que un recuerdo: corroída
> realidad en polvareda,
> humo a capricho del aire,
> palidez ya sin materia,
> demacración ya sin rostro! 344

La poesía de Jorge Guillén está por lo tanto volcada hacia afuera, hacia ese *más allá,* realísimo y sin misterio, que arrebata los sentidos del poeta. Guillén vive admirando gozosamente ese más allá. No hay nada quejumbroso, elegíaco o insatisfecho. Hasta el tema amoroso tiene una saludable realidad jubilosa. No hay más angustia que la del querer ser, fervorosamente, encarnizadamente. Hasta los mismos émbolos quieren tener vida. (De esta posición derivarán unos cuantos recursos estilísticos, como la vivificación, la elevación a sustantivos propios de nombres comunes, la ausencia de artículos, la sucesión rápida de sustantivos, etc. Los estudiaremos más adelante.)

Quedamos, pues, en que la poesía de Jorge Guillén se apoya en el *ser* y en la realidad. Ahora bien, para que algo *sea* debe estar en

un lugar y en tiempo. Nada *es* sin temporalidad, especialmente el poeta. El *tiempo,* esa exclusiva del hombre, según frase del filósofo Gaos, está muy presente en *Cántico.* Pero no se trata de una temporalidad al modo barroco, nostálgica o ascética, ni a la manera romántica. Frente a los poemas de la rosa, ejemplo perfecto de la brevedad de la vida, Guillén opondrá la suya "tranquilamente futura". No se trata tampoco de una incitación a gozar, como los poetas del *Carpe Diem,* ni de la nostalgia por el tiempo ido, a lo Manrique o Villon. Se trata de algo más original, que nada debe a la expresión de la temporalidad en la poesía anterior.

Para Guillén el mundo está bien hecho; por lo tanto, debemos gozar de esa perfección, aprendiendo a disfrutar amorosamente la gracia de un mediodía, el júbilo de una mañana de primavera o la agradable conversación frente a una chimenea encendida. Debemos aprender a "ver deslizarse lentamente un río", como dijo con tanta serenidad y elegancia Francisco de Medrano. Y en este gozar, como ya se dijo, el poder esencial lo ejerce siempre la mirada:

No pasa
nada. Los ojos no ven,
saben. El mundo está bien

hecho. El instante lo exalta
a marea, de tan alta,
de tan alta, sin vaivén. 185

El Instante (como escribe Guillén más de una vez), que corre a imponer Después, nos invita a un goce, a una amorosa pasión por todo lo creado:

¡A lo largo amor nos alce
esa pujanza agraz
del Instante, tan ágil
que en llegando a su meta
corre a imponer Después! 26

No resisto la tentación de parangonar una décima de Góngora con algunas muestras de la poesía guilleniana. Se notará la profunda diferencia motivadora. Dijo don Luis al final de unas bellísimas décimas:

Si quiero por las estrellas
saber, tiempo, dónde estás,
miro que con ellas vas
pero no vuelves con ellas.
¿Adónde imprimes tus huellas
que con tu curso no doy?
Mas ¡ay! que engañado estoy,
que vuelas, corres y ruedas:
tú eres, tiempo, el que te quedas,
y yo soy el que me voy.

Góngora se hace portavoz de la angustia barroca ante la brevedad de la vida (¿sueño, sombra de luna?). Es el tiempo el que se queda mientras nosotros nos vamos. Angustia que expresará magistralmente Quevedo:

> Azadas son la hora y el momento
> que a jornal de mi pena y mi cuidado
> cavan en mi vivir mi monumento.

En Guillén, todo lo contrario. Aunque el tiempo, "intacto aún, enorme", nos rodea, lo ha conseguido detener "entre dientes y labios". La belleza de lo creado hace demorar el paso de las agujas:

> Hay tanta plenitud en esta hora,
> tranquila entre las palmas de algún hado,
> que el curso del instante se demora
> lentísimo, cortés, enamorado. 133

> Tanto presente, de verdad, no pasa.
> Feliz el río que pasando queda. 139

> Circula el tiempo entre agujas
> de relojes.
> Todo se salva en su círculo,
> todo es orbe. 60

Es decir, aunque el tiempo vuela, según expresión clásica, va salvando las maravillas con-

cretas; incluso las creará de nuevo. Traerá otra vez la luz, el mediodía, el balcón, la fuente o la conversación con los amigos. Cada minuto siente que seduce una voz a su trabajo:

> Cada minuto viene tan repleto,
> que su fuerza no pasa,
> y aunque al reloj sujeto,
> no se humilla a su tasa
> justa, no se disuelve en un discreto
> suspiro. Por debajo
> de un más sensible sin cesar Presente,
> cada minuto siente
> que seduce una voz a su trabajo.
> —Dame tu amor, tu lento amor. Detente. 199

La perfección del momento, como gusta de escribir nuestro poeta, invita a su salvación, gozándolo de nuevo. Por esto lo nostálgico de un recuerdo casi no aparece en *Cántico*. Guillén exalta jubilosamente el momentáneo *Ahora* porque "la memoria es pena", lo mismo que la soledad. Cuando el recuerdo aparece, contrasta con violencia en la primaveral alegría de *Cántico:*

> ¿Qué fué 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. 198

Pero Jorge Guillén no se abandona lánguidamente con sus recuerdos y su nostalgia, espectros de una realidad. El tiempo, aunque pasado, revive de nuevo en la gozosa contemplación de lo presente:

> No, no dudo.
> No necesito nostalgia
> que a favor de algún crepúsculo
> desparrame como niebla
> la hermosura que yo busco. 368

> Aquellos días de entonces
> vagan ahora disueltos
> en este esplendor que impulsa
> lo más leve hacia lo eterno. 379

Los muros cerca del campo siguen fielmente guardando los mismos ocres con reflejos "de tardes enternecidas / En los altos del recuerdo".

Estas breves notas, agudamente nostálgicas, son rarísimas en *Cántico,* casi únicas en todo el libro. Lo normal es la posición de que los goces de ayer van por hoy a siempre:

> De nuevo impacientes,
> los goces de ayer
> en labios con sed
> van por hoy a siempre. 31

Cuando los sentidos se recrean en un tranquilo atardecer, surge la gozosa exclamación de haber conquistado un mundo:

Esta luz antigua
de tarde feliz
no puede morir.
¡Ya es mía, ya es mía! 29

Por esta acumulación de belleza, la historia no existe. Sólo vive el eterno presente:

¿Dónde están, cuándo ocurren? No hay historia.
Hubo un ardor que este ardor. Un día
sólo, profundizado en la memoria,
a su eterno presente se confía. 133

Incluso esta luz de hoy es la misma del primer vergel:

Es la luz del primer
vergel, y aun fulge aquí,
ante mi faz, sobre esa
flor, en ese jardín.

Y con empuje henchido
de afluencias amantes
se ahinca en el sagrado
presente perdurable
toda la creación. 23

Dentro del exaltado presente, de ese Instante absoluto en su belleza, el mediodía, por lo

que tiene de serena luminosidad, hinche gozosamente la poesía de Jorge Guillén. La luz afina su ardor "con un afán fino y cruel". Todo es cúpula y los ojos no resisten tanta belleza. De ahí la luminosidad, esa claridad que percibimos deslumbrados en *Cántico,* que estudiaremos ahora. Todo el pensamiento de Guillén se resume en el gozoso poema *Las doce en el reloj:*

Dije: ¡Todo ya pleno!
Un álamo vibró.
Las hojas plateadas
sonaron con amor.
Los verdes eran grises,
el amor era sol.
Entonces, mediodía,
un pájaro sumió
su cantar en el viento
con tal adoración,
que se sintió cantada
bajo el viento la flor
crecida entre las mieses
más altas. Era yo,
centro en aquel instante
de tanto alrededor,
quien lo veía todo
completo para un dios.
Dije: todo completo.
¡Las doce en el reloj!

Pero por sí sólo el tiempo nada puede hacer.

No existe para Guillén. El tiempo necesita un espacio, un paisaje, "un fondo que enamore":

> Tiembla el reloj sin paisaje.
> ¿Hacia dónde
> va una hora sin un mundo
> que la asombre?
>
> El tiempo quiere lugar,
> rechaza la hondura informe,
> no acierta a vivir sin fondo
> que enamore. 59

En relación, como es lógico, con esta expresión de la temporalidad, aparece el recurso estilístico de la ausencia de tiempos verbales en pasado. He hecho un rápido recuento de los tiempos utilizados en las primeras treinta páginas, y frente a ocho o diez tiempos en pasado y seis futuros, surgen más de noventa en presente de indicativo. Como su definición del niño, Guillén vive un

> instante sin historia,
> tercamente colmado
> de mitos entre cosas. 76

TODO LO INVENTA EL RAYO DE LA AURORA

Puesto que la poesía de Jorge Guillén depende de las cosas, de la realidad, y él llega a afirmar que el poder esencial lo ejerce la mirada, lógicamente la luz se convertirá en uno de los motivos esenciales de *Cántico*. Dependiendo de la realidad, Guillén depende en primer lugar de la claridad, de la luz. En la física guilleniana las cosas son porque se ven. De ahí el predominio de la sensación óptica frente a las restantes. Las imágenes de *Cántico* son casi siempre visuales, por decirlo así, e incluso, como veremos, habrá imágenes para ojos mentales, como dirá en el poema del tablero de la mesa:

> ¡Tablero de la mesa
> que, tan exactamente
> raso nivel, mantiene
> resuelto en una idea

su plano: puro, sabio,
mental para los ojos
mentales! 68

Y en el ejemplo de la décima *Profunda velocidad* tenemos una prueba:

Sola silba y se desliza
la longitud del camino
por el camino. 184

Los objetos de ese prodigio del mundo que ven los ojos de Guillén se recortan siempre en una vibrante claridad. Esa encarnizada luminosidad de un mediodía castellano, donde las torres se incrustan en un azul cristalizado que parece se va a resquebrajar de pronto; esa luz de mayo que quiere "más cristal", que es casi "un latido" en lucha consigo misma, inunda de cegadora claridad todo el ámbito del libro. Incluso podríamos hablar de una especie de claridad interior, mental para ojos mentales. En *Cántico,* las luces, los interiores y las sombras juegan el papel más importante. Nada menos que cerca de sesenta poemas girarán alrededor del tema de la luz; más exactamente, del desarrollo del curso diario: amanecer, tarde y noche. Hasta la misma ordenación de los poemas en el libro obedece a esa idea, como ya apuntamos.

Las cinco partes de *Cántico* —y hasta las subdivisiones de la tercera parte— se abren con poemas sobre el despertar del poeta o el amanecer, para terminar con otros referentes a la noche, después de pasar por un mediodía luminoso y un *rico occidente,* como titula uno de los poemas. Guillén quiere que iniciemos la lectura de cada parte con un acto de reconocimiento al poder de la luz, como en *Más allá, Paso a la aurora, Los balcones del Oriente,* etcétera. Guillén asimila el acto de amanecer el día con su amanecer, como en *Amanece, Amanezco,* ese espléndido soneto que nos ahorra tantas explicaciones:

Es la luz, aquí está: me arrulla un ruido.
Y me figuro el todavía pardo
florecer de un blancor: un fondo aguardo
con tanta realidad como le pido.

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.

Aun sin 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. 206

Sí, para Guillén, como ya vimos, "todo lo inventa el rayo de la aurora". Repetidas veces dirá que de día

> vuelve a su luz
> inmortal, a esta diaria
> tensión de amor el prodigio
> del mundo. 328

El poeta, lo dijimos ya, vuelve del mundo de las sombras. Poco a poco va hallándose a sí mismo cuando lo oscuro pierde espesor. Todo vaga al principio con indecisión de nube. La estancia cobra una tenue consistencia cuando los primeros rayos de luz, casi latidos, traspasan los cristales. El caos, "¿hubo un caos?" desaparece y la luz baja "a señorear hasta las sombras dejadas a los sueños":

> ¿Hubo un caos? Muy lejos
> de su origen, me brinda
> por entre hervor de luz
> frescura en chispas. ¡Día!
>
> Una seguridad
> se extiende, cunde, manda.
> El esplendor aploma
> la insinuada mañana.
>
> Y la mañana pesa,
> vibra sobre mis ojos,
> que volverán a ver
> lo extraordinario: todo. 17

En *Paso a la aurora, Las ocho de la mañana, Buenos días, Los balcones del Oriente, Alba marina, sol, terrestre aurora, El horizonte, Gallo del amanecer, Despertar,* etc., Guillén describe un amanecer o un despertar, o ambas cosas a la vez. Puede ser la aparición de la aurora en un día de lluvia, cuando el alba y la lluvia se funden y

> con informe
> quizá penoso balbuceo
> tiende a ser claro el día.
> Apura el creador. ¡Querrá que se conforme
> su mundo a su deseo! 101

Otras veces es un amanecer urbano, como en *Las ocho de la mañana,* décima perfecta, o un amanecer en los suburbios, como en *Los balcones del Oriente,* poema que ofrece evidente curiosidad porque Guillén parece olvidarse aquí de su innato gozo. La descripción se aparta bruscamente del tono habitual para acercarse a un tipo de poesía realista, en contraste con los otros poemas de ese mismo tema:

> Amanece
> turbio.
> ¿Todo resurge en suburbio,
> en un martes, en un trece?

Puerta de vinos. ¡Tan pobre,
sorprendida
por la vida!
Sonará ya el rintintín
de algún cobre
sobre
tanta lámina de zinc,
que al madrugador conforta.
¡No es tan corta
para un hombre esa jornada
de lucha contra la nada!
... ...
Con una luz casi fea,
el sol —triste
de afrontar una jornada
tan burlada—
principia mal su tarea. 263-4

Pero este feo principio de una jornada, como ya señalo, es inusitado. Lo normal es la alegría del poeta ante el amanecer, como en *Ahora sí.* (Guillén renace siempre con la aurora: "¡Sí! Luz. Renazco. ¡Gracias!"):

El horizonte ahora es quien regala.
Sale el sol y el amor se atreve, sale.
¡Tal murmullo acumulan tantos nidos!
La tierra impone por entre raíces
términos esponjosos, deseosos.
Ya los enamorados casi emergen
del sueño, que se abre a un embeleso.
¡Forma tendida al lado, confiada!
Desnudez que es feliz impulsa al día.
La verdad embelesa a los albores. 240

Guillén puede llegar a desear que la luz difiera su visita sólo por el gozo de presentir de nuevo esa aparición de una realidad que espera con el fervor más encendido, como en *Luz diferida:*

¿Luz? Que espere. Luz, no,
niebla aún. Y yo, quieto.
Dure, dure el sopor,
tan dulcemente dueño.

Divino: presentir
casi desde la nada.
Mejor ganar así
la incógnita mañana.

¡Oh supremo pasaje!
Por él voy despertando
—sin alterar los frágiles
encajes del encanto.

Soñar, no: casi ver
la realidad. ¿Hostil?
Con toda su altivez
a quien busca es a mí.

¡Gran merced! A través
de mi niebla columbro
la perfección. En pie
sigue un mundo absoluto. 77

Por eso, "despertar es ganar" una mañana jubilosa, una de esas mañanas de vacaciones

en que el mundo se inventa de nuevo. (Toda la poesía de Guillén es poesía de y para las vacaciones, alegre y jubilosa, henchida de presencias, de delicias "en forma de pájaro". Hasta el grito, el asombro y la admiración, son gritos y asombros de vacaciones.) ¿Por qué no sonreír sin causa cuando la vida corre con la sangre en una mañana de junio?:

> Hoy me asomo feliz a la mañana
> porque la vida corre con la sangre,
> y se me imponen placenteramente
> mi fatal respirar y un sonreír
> sin causa, porque sí, porque es mi sino
> propender con fervor al universo,
> —quien, réplica dichosa de los hados,
> responde con prodigios además. 117

La belleza de una mañana de primavera impone hasta su fuerza espiritual:

> Tendré que ser mejor: me invade la mañana.
> Tránsito de ventura no, no pesa en el aire.
> Gozoso a toda luz, ¿adónde me alzaré?
> Tránsito de mi alma no, no pesa en el aire.
> Me invade mi alegría: debo de ser mejor. 258

Ya el poeta ha conquistado su mañana, como en *Amor a una mañana*, p. 118, después de

contemplar *El horizonte* riguroso en que cielo y campo son ya idénticos; y después de pasear a las once por entre avenidas de olmos o riberas, se encuentra con el mediodía. Guillén, que tiene con el mismo sol "la eterna cita", resulta el mejor cantor del mediodía, de esos mediodías castellanos en que todo es cúpula, como en las bellísimas décimas *Presencia de la luz* y *Perfección:*

¡Pájaros alrededor
de las fugas de sus vuelos
en rondas! Un resplandor
sostiene bien estos cielos
ya plenarios del estío,
pero leves para el brío
de esta luz... ¡Birlibirloque!
Y los pájaros se sumen,
velándose, en el volumen
resplandeciente de un bloque. 187

Queda curvo el firmamento,
compacto azul, sobre el día.
Es el redondeamiento
del esplendor: mediodía.
Todo es cúpula. Reposa,
central sin querer, la rosa
a un sol en cenit sujeta.
Y tanto se da el presente
que el pie caminante siente
la integridad del planeta. 189

Ningún poeta español se ha sentido tan enamorado de la luz como Guillén, ni ninguno ha obtenido tan espléndido botín. En *Cántico* no es extraño el hallazgo de composiciones de tan delgada y limpia poesía como *Las doce en el reloj,* ya citada anteriormente, o *En el aire:*

En el aire, la luz.
¿Hay soledad?
Hay desnudez vacante
con transparencias en expectación,
algo como un vacío sonriente.

¿Vacío?
Luz. ¡El aire!
Algo cruje, futuro:
un porvenir tan leve que se agrega al silencio.

¿No ha existido la nada?
Hoy no existe.
A través de la luz, desnudas, vibran
—Mayo siempre con Venus— una espera,
una esperanza. 258

Todo el orbe es un paraíso regado con la luz del primer vergel, "siempre en delicia de evidencia". Lo que se opone a ese gozo es un caos: la niebla. Guillén rechazará de su mundo poético lo turbio, lo tormentoso, lo que puede impedir una claridad física o intelectual. Dice una vez:

—¿Qué es esto?
¿Tal vez el caos?
—¡Oh,
la niebla nada más, la boba niebla,
el NO
sin demonio, la tardía tiniebla
que jamás anonada!
Es tarde ya para soñar la Nada.

¡Devuélveme, tiniebla, devuélveme lo mío:
las santas cosas, el volumen con su rocío! 169

La niebla relaja los límites, los contornos exactos de las cosas y del paisaje. No es la nada pura: simplemente, un *No* sin demonio acezante:

El cielo —de color ya casi abstracto—
confina, aunque ideal con la arboleda.
¡Oh masa de figuras sin memoria,
oh torpe caos! Todo se es remoto.
Lo gris relaja al árbol, ya inexacto. 241

Por eso también en el soneto *Vuelta a empezar* se atisba una tarde prometida a través de una mañana de lluvia:

Pájaros, impacientes en los nidos,
se aventuran por esa fronda aun sierva
del agua celestial. ¡Ay, sigue acerba
la tarde en los balcones prometidos! 216

Poco a poco, amorosamente, van transcu-

rriendo las horas. El poeta ha podido estar en la mesa con un grupo de amigos o en la tertulia del café; ha podido pasear de nuevo acercándose en la tarde de febrero a la orilla del río. Las tardes ya se alargan y la luz va lentamente borrando las imágenes de las torres en el agua:

> Ya se alargan las tardes, ya se deja
> despacio acompañar el sol postrero
> mientras él, desde el cielo de febrero,
> retira al río la ciudad refleja
>
> de la corriente, sin cesar pareja
> —más todavía tras algún remero—
> a mí, que errante junto al agua quiero
> sentirme así fugaz sin una queja,
>
> viendo la lentitud con que se pierde
> serenando su fin tanta hermosura,
> dichosa de valer cuando más arde
>
> —bajo los arreboles— hasta el verde
> tenaz de los abetos y se apura
> la retirada lenta de la tarde. 217

Otras veces el poeta contempla un atardecer desde su estudio, cuando la biblioteca recibe el último beso de la luz, como en *Junto a un balcón*, p. 231; o bien se extasía ante una tarde muy clara, con nubecillas blancas como cor-

deros en un redil azul, o contrasta los ruidos y las prisas de un atardecer urbano, como en *Todo en la tarde*, p. 32, poema en tres tiempos, bellísimo. En la última parte, Guillén consigue raptar uno de los crepúsculos más deliciosos de la poesía española:

Entonces se ensordecen
las sombras por los muros,
de su destino henchidos:
muros en el crepúsculo.

Sólo al fin, en la tarde
venida a un amarillo
propenso ya a los rojos
que adelantan estío,

cristal no dejan ver
los balcones al sol.
Láminas antes diáfanas
acumulan fulgor,

tan favorable así,
tan rico de reflejos
que inicia en los balcones
la actualidad del cielo,

pleno. Revelación:
una gloria prorrumpe,
se revela en su coro.
Carmines cantan. ¡Nubes!

Otro encantador crepúsculo urbano nos dará

en *Férvido,* y obsérvese lo significativo de ese título:

Los carmines
lanzan hacia las torres nubes irresistibles.
¡Esplendor
hasta el escándalo, clavel, celestial adiós! 234

Guillén ama los atardeceres llenos de ardor, como ese *Cielo de poniente,* que irrumpe entre carmines con "un ímpetu animal". O pisa los tesoros que derrama un cielo estremecido en sus colores, como en *Rico occidente,* donde la visión del crepúsculo llega a extremos de delirante belleza:

¿Catástrofe?
No hay catástrofe,
no hay muerte en ese derrumbe,
tras el horizonte. Mira
cómo un frenesí de flor
se transforma en un despliegue
de leonadas florestas
que todo lo dan, granates
ya con sus derroches últimos,
riberas del universo
máximo.
Piso tesoros. 252

Sin embargo, el atardecer suele tener algunas veces un tono nostálgico, difícil de encontrar en otros momentos. Esa antesala de la

noche —"clavel, celestial adiós"— mueve las fibras del recuerdo, como en *Aguardando,* p. 152, o en *Los tres tiempos,* donde el tono de aguda melancolía es vencido al final:

De pronto, la tarde
vibró como aquellas
de entonces —¿te acuerdas?—
íntimas y grandes.

Era aquel aroma
de Mayo y de Junio
con favores juntos
de flor y de fronda.

Fijo en el recuerdo,
vi cómo defiendes,
corazón ausente
del sol, tiempo eterno.

Las rosas gozadas
elevan tu encanto,
sin cesar en alto
rapto hacia mañana.

De nuevo impacientes,
los goces de ayer
en labios con sed
van por hoy a siempre. 31

Y llega la noche para el autor de *Cántico,*

tema que, junto con el de las hogueras y el sueño, dará origen a un grupo interesantísimo de poemas. El círculo —"ceros para anillos de poetas"— está a punto de cerrarse. El crepúsculo ha derramado pródigamente sus tesoros carmesíes, se enciende una bombilla, el poeta queda unos minutos en la biblioteca junto a la luz; sin embargo, las auroras seguirán reposando cercanas. "La noche es mía", proclamará en *Interior,* p. 162, aunque algunas veces, por ejemplo, en *Como en la noche mortal,* las ocho de la noche es una ciudad ruidosa, entre anuncios luminosos y algarabía de coches y prisas, hieren a Guillén con su punzada nostálgica y le obligan a pensar en su soledad y en la muerte:

> Tan oscuro me acepto
> que no es triste la ide
> de "un día no seré".
>
> Lucirá esta dulzura
> de ciudad trabajada
> dentro de aquella noche,
> sombría en mis pestañas. 81

Sin embargo, esta nostalgia es anormal. Tampoco será frecuente hallar en *Cántico* el tema de lo nocturno como fuerza encrespada, propiciadora de lo turbio, como en *Anulación*

de lo peor, poema que contiene algunos elementos surrealistas:

Sin luces ya, nocturna, toda bárbara,
en torno a los silencios encrespándose
la noche con sus bestias aulladoras se yergue. 256

Lo normal será que veamos el contraste entre la noche céntrica, urbana, p. 309, con la noche a la intemperie, en la que

una violencia difusa
no esperaba más que un silbido
para abrir la mayor esclusa
de aquel tumulto contenido.

Entre el firmamento y el llano
la soledad ya no era mía.
¿Quién gritó? Me sentí lejano.
Era un aire sin compañía.

Calaba el miedo hasta la savia
de los juncos sin luz alguna.
Absorbía el agua con rabia
toda aquella arena sin luna.

Sin embargo, esos temores nocturnos desaparecen al salir las estrellas:

¡Estrellas! Por cielo inmortal
se acercaban, aun más hermosas
para el temeroso del mal.
La muerte se hundía en sus fosas.

Más pura la noche, más clara,
más alta, feliz en el frío,
se extendía como si amara
también aquel asombro mío. 309-311

Guillén ama fervorosamente la noche estrellada, llena de sosiego, con el mismo ardor que un San Juan de la Cruz o un Fray Luis de León. La bellísima descripción de *Noche de más luna,* en el espléndido soneto de la página 222, es superada por la de *Amistad de la noche,* tan repleta de encanto:

Luz por la sombra resbala.
Siempre de la luz que implores
hay vestigios.
La noche es hoy una sala
con sus ya humanos primores
y prodigios.
¡Cuánto mundo nos confía
la süave
profusión de esos ardores!

... ...

¡Con qué tímido esplendor
se aviene ese extraordinario
descendimiento a la escala
fatal del contemplador!
Luz por la sombra resbala... 314-17

Bellísimo y original también es el *Nocturno* de la página 256, donde con los menores ele-

mentos se logra una de las más delicadas descripciones de la poesía contemporánea:

> Nuestras plantas ignoran la tersura
> de este solar intacto de la noche,
> que la efusión de huellas siempre elude.
> ¡Tan ligeros los pies —sobre cristales
> intangibles— alados o en volandas? 256

Muy original es también la manera de tratar el tema de la noche en el mar, con imágenes inusitadas, muy cercanas a las surrealistas:

> Altitud veladora:
> descienden ya vigías
> por tanta luz de luna.
>
> ¡Astral candor del mar!
> Los plumajes del frío
> tensamente se ciernen.
> Y, planicie, la espera:
> callada se difunde
> la expectación de espuma.
>
> ¡Ah! ¿Por fin? Desde el fondo
> los sueños de las algas
> a la noche iluminan.
>
> Voluntad de lo leve:
> adorables arenas
> exigen gracia al viento.
> ¡Ascensión a lo blanco!
> Los muertos más profundos,
> aire en el aire, van.

Difícil delgadez:
¿busca el mundo una blanca,
total, perenne ausencia? 167

En cambio, en *Caminante de puerto*... describe un paisaje nocturno en la montaña, donde todo es silencio y oscura armonía. El romance tiene un cierto sabor romántico, aunque, como es lógico, la visión de Guillén sea completamente distinta. La oscuridad priva los nombres de las cosas latentes,

pero lo oscuro revela,
sumiso a los pies, un orden
que en sonora sucesión
declara su base inmóvil.
¡Cuántos pájaros ya quietos
a las tinieblas imponen
soledad! Al caminante
no acompañan ni los robles,
que acumulando foscura
reducen su fronda a moles. 329

Nótese bien la especial idea del mundo: lo fosco, lo nocturno, no logra borrar la latente belleza del universo:

¡Qué desconocido todo,
o casi todo, qué doble
sin duda la trasparencia
de tantos alrededores

que son aire y por el aire
guardan o rinden sus dones
siempre de incógnito, siempre
de su esencia veladores. 331

Bellísimos son también los poemas referentes a las hogueras en la noche, como las hogueras de San Juan, p. 255, o *Las llamas,* que buscan noche, indagando con avidez, lanzando su lengua de luz por "ámbitos desolados" y desparramando su lujo por el desierto del cielo. En *Las hogueras,* el más bello ejemplo, logra comunicar hallazgos de una delicadeza extraordinaria con recursos minúsculos, acomodando distintas estrofitas al movimiento lírico con toda precisión y sabiduría:

El amor arde contento,
arde el viento.

Y la llama, tan ligera
sonando sobre el tizón,
siempre en su ser persevera,
ya es canción.

¡Ese viento
pintor de su movimiento!
Llamas remueven tinieblas
donde se alumbran estrellas.
¿Estrellas en caos?
Saraos. 312

No es para Guillén la noche fuente de terrores o arrepentimientos. Sólo en un caso aparece el tema del miedo a lo nocturno en el poema *Un niño, la noche y el campo,* p. 253, pero el terror infantil queda destruído. Es muy significativo que el poema que le sigue, *De noche,* sea precisamente una exhortación para que no se turbe el alma ante las tinieblas:

> He ahí lo más hondo de la noche.
> No te turbes, que dentro de lo oscuro
> te rendirás a sus potencias breves
> bajo un sigilo sin horror ni enigma,
> hostil al coco, dócil al encanto. 253

Tampoco el sueño es para Guillén un motivo de desasosiego ni tortura. Guillén no mostrará nunca deseos de evadirse de su realidad cotidiana, pero aceptará el sueño como algo necesario, no como una imagen de la muerte. Se rendirá a esas potencias breves sin lucha, relajándose, como recomiendan los tratadistas. En *La rendición al sueño* describe esos minutos en que cabecea torpemente la suavidad, según su frase:

> Caos. Lo informe
> se define, busca la pesadumbre.
> Atestada cabeza
> pesa.

Avanzan, se difunden
espesores.
Robustez envolvente, noche sólida,
apogeo de las cosas,
que circundan, esperan, insisten, persuaden.
¡Oh dulce persuasión totalizadora!
Todo el cuerpo se sume,
con dulzura se sume entre las cosas.
¡No ser, estar, estar profundamente!
¡Perderse al fin! 130

En *Sueño abajo* vemos perfectamente cómo es el mismo poeta quien se propone un sueño sin descensos con fantasmas "a cuevas infernales":

¿Más persuasión? Yo no la necesito.
Poco a poco los párpados, la frente
tratan de seducirme, ya indolente,
cuando soy yo quien se propone el hito

feliz. Mi propia dejadez imito
para que a fuerza de olvidarme asiente
mi vivir en la nada más clemente.
¡Dulce anonadamiento del bendito! 223

Algunas veces, sin embargo, parece que los sueños buscan el mayor peligro y "van por la orilla de una infancia en sombra", o el desvelado, en las horas insomnes que corroen la noche, oye el tic tac de un reloj, mientras las

estrellas siguen pulsando un paisaje eterno:

Yace inquieto el desvelado
junto al borde
sombrío. ¿Qué realidad
se le esconde?

Y las afueras fluctúan
bajo los pocos faroles,
que un viso de enigma arrojan
a los términos más pobres. 59

Para terminar de nuevo con una madrugada vencida, abriéndose otra vez el cielo a los claros prodigios del mundo:

¡Cuántos más sueños siempre tras un sueño!

Algo aplazado sin cesar espera.
(Insomnes hay que entonces roen noche.)
Desiertos, derivándose de nubes,
fluctúan agravando la intemperie
sobre las grietas de la madrugada.
(Mas al tiempo corroen los dormidos.)
Todo el vapor, al fin, de tanta luna
se desvanece. Lo aplazado espera.

Sombras descorre un cielo confidente. 257

Y otra vez se despereza la marcha inmortal. Todo lo inventa de nuevo el rayo de la aurora. Pero, ¿qué inventa? Lo veremos más adelante. Abramos antes un paréntesis.

MAS AMOR QUE TIEMPO

Los amantes de aquella poesía pura, deshumanizada, según frase bien célebre, elogiaron sin reservas la aparición del primer *Cántico* como la expresión mejor de esa tendencia aséptica. ¿No se hizo entonces el recuento de las voces que aparecían en el libro y hallaron sólo una vez la palabra *corazón?* ¿O fué en la segunda edición donde encontraron esa palabra? ¿Querían significar con eso la ausencia de una poesía *humana* al uso del siglo XIX? Es posible, pero creo que confundieron el rigor mental, lógico, con una ausencia de emoción lírica, emoción tan perceptible que estallaba a simple vista en las frecuentes admiraciones o interrogaciones. ¿Tan difícil era ver la hondísima emoción de poemas como *Advenimiento* o *Los amantes?* He aquí un ejemplo:

Cantará el ruiseñor
en la cima del ansia.
¡Arrebol, arrebol
entre el cielo y las auras! 12

(De la 1.ª edic.)

¿Pueden darse versos más encendidos y arrebatados? ¿Cómo fué posible hablar de una poesía sin calientes brisas de emoción cuando Guillén escribía versos como los anteriores, o estos otros?:

¡Más, todavía más!
Hacia el sol en volandas,
la plenitud se escapa.
¡Ya sólo sé cantar!

El mismo Dámaso Alonso se sentía entonces más atraído por la exactitud en la expresión, por la cuidadosa perfección formal, que por las ráfagas llenas de amoción. Después se ha visto obligado a confesar que *Cántico* contenía algo más que perfección o exactitud, que "era un libro iluminado por una honda concepción total del mundo. Y no insolidario de los anhelos permanentes del alma humana, sino nacido de los más inmediatos, de los más

instintivos movimientos, de los más elementales reflejos del ser que vive, sí, de reflejos casi animales". Dámaso Alonso estudia ese impulso hacia lo elemental que caracteriza tanto una vertiente de la poesía guilleniana, pero no señala que es precisamente en la temática amorosa donde lo elemental, el impulso, la honda acumulación de potencias estalla en un frenesí desconocido en la poesía española.

Los poemas amorosos de Guillén se caracterizan por la ausencia de cierto tradicionalismo temático, por decirlo así. No será posible encontrar en ellos una especie de metafísica amorosa, como sucede, por ejemplo, con los de Pedro Salinas, su compañero de generación y amigo, aunque también es cierto que *Cántico* no gira, como *La voz a ti debida* o *Razón de amor,* alrededor de un mismo eje. Los poemas de Guillén se sostienen en vilo al borde de la peligrosa sima de lo puramente biológico o instintivo. 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. Recuérdese, por ejemplo, que el poemita *Relieves,* comienza con el verso *Rendición: relieves* y termina con *Posesión: relieves.* Es decir, rendición y posesión de la naturaleza. De aquí deriva una nota curiosa que

llama en seguida la atención: el retrato de la mujer amada. ¿Es rubia o morena? ¿Tiene ojos azules, negros o castaños? No lo sabemos porque todas las fórmulas usuales han sido eliminadas implacablemente. No, ella es un *puro elemento* como la luz o el aire que la rodea. Se describe su aparición como la de un amanecer. En *Salvación de la primavera,* ella aparece como la luz en *Más allá* y el mundo vuelve a ser una fábula irresistible:

Ajustada a la sola
desnudez de tu cuerpo,
entre el aire y la luz
eres puro elemento.

¡Eres! Y tan desnuda,
tan continua, tan simple,
que el mundo vuelve a ser
fábula irresistible. 87

Incluso, como sucedía en el poema *Más allá,* ese puro elemento llega casi a inventar la misma realidad:

En torno, forma a forma,
los objetos diarios
aparecen. Y son
prodigios, y no mágicos. 87

Por su carne, la atmósfera "reune términos", creando paisajes. La mujer es un paisa-

je más, como en *Salvación de la primavera,* donde ella es comparada a la claridad de la primavera o al resplandor de una tarde perpetua. En *La Isla* se extrema hasta el límite la comparación, lo mismo que en *Más esplendor* (y nótese la profundísima significación de esos títulos, como *Anillo,* para designar poemas amorosos):

> Se asoma luz tangible al horizonte.
> ¡Cuántos valles detrás y cuántos aires
> en torno de tu cuerpo,
> campo también, país y suma cándida! 277
>
> ¡Qué minucioso lujo de invención,
> cuánto oriente de pronto amaneciendo,
> rubio, casi rosado
> con indicio de vena alboreada!
> Y país otra vez,
> cumbre, declive, curva en curso terso.
> ¿La pérdida en la carne incabable?
>
> Espaldas —y se olvidan.
> ¡Cuánta hermosura infiel a mi recuerdo,
> hermosura en aurora
> que no se aprende! 279

La comparación mujer = paisaje lleva a un recurso estilístico bastante curioso: en *Anillo,*

el acto de la unión amorosa se describe con un paralelo de paisaje marino:

¿Es la hermosura quien tanto arrebata,
o en la terrible alegría se anega
todo el impulso estival? (¡Oh beata
furia del mar: esa ola no es ciega!)
Aun retozando se afanan las bocas,
inexorables a fuerza de ruego.
(Risas de Junio, por entre unas rocas,
turban el límpido azul con su juego.)
¿Yace en los brazos un ansia agresiva?
Calladamente resiste el acorde.
(¡Cuánto silencio de mar allá arriba!
Nunca hay fragor que el cantil no me asorde.)
Y se encarnizan los dos violentos
en la ternura que los encadena.
(El regocijo de los elementos
torna y retorna a la última arena.) 135-6

Este desarrollo paralelístico se llega a cumplir totalmente en *Los labios*. Nótese la alternancia: a cada verso del tema amoroso corresponde otro donde describe un fondo de paisaje radiante. (El poeta ha tenido buen cuidado de marcar tipográficamente ese fondo):

Te besaré, total Amor, te besaré
—en torno a su retiro tan continua la fronda—
hasta rendir por ímpetu de súplica los labios
—sin una nube el cielo sueña con una flor—
a su más fervorosa crisis favorecida,

—frenesí de clavel bajo el sol y el azul—
al más irresistible paraíso evidente
—a plomo el mediodía sobre nuestras dos sombras—
que nos embriagará de inmortal realidad.
¡Tesón en la ternura, éxtasis conquistado! 248

De esta raíz —fusión de amor con la naturaleza— procede esa explosión jubilosa que aparece al final de *Salvación de la primavera,* con esas imágenes que exaltan la amante. Obsérvese que también se da en ese frenesí comparativo el desarrollo del ciclo amanecer, tarde y noche:

¡Tú, tú, tú, mi incesante
primavera profunda,
mi río de verdor
agudo y aventura!

Tú, ventana a lo diáfano:
desenlace de aurora,
modelación del día:
mediodía en su rosa,

tranquilidad de lumbre:
siesta del horizonte,
lumbres en lucha y coro:
poniente contra noche,

constelación de campo,
fabulosa, precisa,
trémula hermosamente,
universal y mía!

¡Tú más aún: tú como
tú, sin palabras toda
singular, desnudez
única, tú, tú sola! 97

No es, por lo tanto, extraño que Casalduero pudiera observar en su fino análisis de *Salvación de la primavera,* que en *Cántico* el amor "es deseo, anhelo, aspiración, personal necesidad de gozar de la realidad y la luz, del espacio y de las cosas, de estar en relación, de llegar a la posesión total, a la exaltación del ser, al dominio de lo absoluto". Aunque Casalduero no copia ejemplos que corroboren sus afirmaciones, no es difícil tampoco espigarlos. La unión amorosa es posesión de la total realidad:

Tallos. Soledades
ligeras. ¿Balcones
en volandas? — Montes,
bosques, aves, aires.

Tanto, tanto espacio
ciñe de presencia
móvil de planeta
los tercos abrazos. 40

En el poema *Con nieve o sin nieve,* dice:

¿El mundo es inmenso?
Yo contigo aquí.
En tu abrazo gozo
del sumo confín. 67

Y en *Anillo* aun se percibe con más claridad esa sumersión en el universo por el acto amoroso:

> Y se sumerge todo el ser, tranquilo
> con vigor, en la paz del universo. 138

Incluso por el amor es como el ser obtiene su completa realización:

> ¡Amor! Ni tú ni yo,
> nosotros, y por él
> todas las maravillas
> en que el ser llega a ser.
>
> Se colma el apogeo
> máximo de la tierra.
> Aquí está: la verdad
> se revela y nos crea. 89

Por el amor también, mejor aún que por la pura contemplación de la realidad, el tiempo no existe con su dimensión de pasado o futuro. Todo es un regalado presente donde los goces de ayer "van por Hoy a Siempre". El tiempo enamorado "no sabe de muerte":

> Hay tanta plenitud en esta hora,
> tranquila entre las palmas de algún hado,
> que el curso del instante se demora
> lentísimo, cortés, enamorado.

Un día
sólo, profundizado en la memoria,
a su eterno presente confía. 133

Tanto presente, de verdad, no pasa.
Feliz el río que pasando queda.
¡Oh tiempo afortunado! Ved su casa.
Este amor es fortuna ya sin rueda. 139

La expresión mejor de este vencer al tiempo por el amor se logra en el poema *Más amor que tiempo,* cuyo título es tan significativo:

En tus ojos entonces la luz adoré.
Y aunque el tiempo, tan íntimo, nos ceñía pa-
[rándose
tiernamente, sin fuerzas para querer pasar,
sentí de pronto en vértigo los minutos, los días
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,
de un ímpetu absoluto sin encaje en el tiempo! 250

Sin embargo, lo más característico de estos poemas es precisamente su alejamiento de una metafísica amorosa y ese acercarse al puro acto adámico sin ninguna preocupación. La ansiedad biológica que traduce el poema *Siempre aguarda mi sangre* —esa sangre que "a oscuras, a sabiendas quiere más, quiere amor"—,

se calma sólo por la misma unión física, como en *Salvación de la primavera, Anillo, Más esplendor* y *La isla.* La carne llega a expresar más que la misma voz y hasta las manos, sabias y lentas en sus caricias, llegan a contemplar la hermosura de un desnudo:

> Henos aquí. Tan próximos.
> ¡Qué oscura es nuestra voz!
> La carne expresa más.
> Somos nuestra expresión.
>
> ... ...
>
> Todo en un solo ardor
> se iguala. Simultáneos
> apremios me conducen
> por círculos de rapto.
>
> Pero más, más ternura
> tiene la caricia. Lentas,
> las manos se demoran,
> vuelven, también contemplan.

Para llegar finalmente a convertirse todo el cuerpo en alma y ser boda purísima, como escribe al final de *La isla.*

La belleza de estos poemas reside en la manera de salvar los escollos que puede presentar en la lírica de Guillén esa pujanza agraz de la sangre sin caer en lo turbio o vergonzante. El poeta lo consigue a fuerza de sabi-

duría, de contención, de gradaciones y veladuras. La expresión del acto amoroso nada tiene de vergonzante ni tampoco de aséptica frialdad. Es naturaleza misma, tan inocente como la lluvia o un rayo de luz:

¡Luz nada más! He ahí los amantes.
Una armonía de montes y ríos,
amaneciendo en lejanos levantes,
vuelve inocentes los dos albedríos. 135

ALGO DE LO QUE INVENTA EL RAYO DE LA AURORA

Sí, volvamos de nuevo a insistir en lo mismo: la poesía de Jorge Guillén está motivada en principio por el asombro del poeta ante la realidad. Guillén tiene ojos para ver y se convierte así en el nuevo poeta que auguraba, que vaticinaba Antonio Machado en ciertas páginas llenas de sagacidad —*Reflexiones sobre la lírica*—, motivadas por el libro *Colección,* de Moreno Villa. Permítaseme una extensa cita, tan esclarecedora del problema:

"Toda partida al amanecer tiene su encanto. Sin embargo, los viejos cantores —viejos para los que hoy sean jóvenes— pueden parecer más líricos que los nuevos. El mundo, como proyección de nuestro espíritu, como milagro de nuestra sensibilidad, haría de cada hombre un poeta, un orador. Así, pues, como apenas hay

ganancia sin pérdida, la nueva fe en las cosas, el concederles, por lo menos, la propiedad de aparecérsenos, de presentársenos antes de que nosotros las soñemos, va en mengua de nuestro orgullo de soñadores. El culto al yo, como única realidad creadora, en función de la cual se daría exclusivamente el arte, comienza a declinar. Se diría que Narciso ha perdido su espejo; con más exactitud, que el espejo de Narciso ha perdido su azogue, quiero decir la fe en la impenetrable opacidad de lo otro, merced a la cual —y sólo por ella— sería el mundo un puro fenómeno de reflexión que nos rindiese nuestro propio sueño, en último término la imagen de nuestro soñador. Pero como tampoco hay renuncia sin provecho, la canción de los nuevos poetas parecerá vibrar en un aire más puro y más claro, donde la luz tornase a su modesto oficio de hacernos más limpio y transitable el camino de los ojos. Si con la sensación estamos en parte en las cosas mismas, o si como seres conscientes ni fingimos ni deformamos nuestro universo; si el soñador despierta, no ya entre fantasmas, sino firmemente anclado en un trozo de lo real, será el respeto cósmico a la ley que nos obliga y afinca en nuestro lugar y en nuestro tiempo, la fuente de una nueva y severa emoción, que

podrá tener algún día madura expresión lírica" (1).

Esa madura expresión lírica que auguraba tan genialmente el gran poeta, se realiza por completo en *Cántico*. La raíz de todo el libro hay que buscarla en la más pura emoción causada por el encuentro del poeta con las cosas. De ahí la importancia que adquiere la luz en ese paraíso. Pero además de emociones y sensaciones hallamos en *Cántico* un conocimiento riguroso del ser de las cosas. Conocimiento que veremos aparecer muchas veces y que se traduce en algunas definiciones o abstracciones de gran fuerza poética. Este balanceo que va y viene de la sensación al conocimiento, de lo concreto a lo abstracto, es lo que presta el matiz más desconcertante a la poesía de Jorge Guillén y lo que hace tan difícil su comprensión inmediata. Porque si algunas veces el lector se siente arrebatado a un clima lleno de cordial emoción, otras le obliga a una atención vigilante, sostenida con esfuerzo. Pero esto se verá mejor en las páginas que dedicamos al estilo. No nos salgamos de nuestro propósito inmediato, que es analizar lo que constituye ese paraíso que nos regala Jorge Guillén en su *Cántico*.

(1) *Revista de Occidente*, III, núm. XXIV, 1925, págs. 272-3.

Trataremos ahora de ver cuáles son las cosas, los objetos de esa realidad prodigiosa que seducen a nuestro poeta y cómo son.

En primer lugar, como ya vimos, es la luz el elemento primordial para ese nuevo ajuste de eprodigios inmediatos. Por ella logra *ser* la realidad; por ella vuelven a cobrar vida las cosas perdidas en la noche. Pero hay también otros elementos esenciales en ese paraíso entrevisto por el poeta y amados con tanta intensidad como la luz. Elementos como el aire, el agua, los árboles, el paisaje, etc. Me propongo enumerarlos rápidamente con objeto de que el futuro lector de *Cántico* tenga una especie de guía, de Baedeker, para caminar por el mundo poético de Guillén. Por ese paraíso abierto para todos y cerrado para pocos. Sólo para los que tienen ojos y no ven, o no quieren ver esa mágica realidad, obstinados aún en encontrar en el paisaje una proyección de su yo al uso del romanticismo. Comienzo, pues, la breve enumeración.

a) El aire

Con la luz constituye el aire uno de los elementos esenciales en la naturaleza de ese paraíso. Pero, a su vez, constituye también algo

esencial en la misma teoría poética de Jorge Guillén. El autor de *Cántico* ama lo transparente y lo nítido en la naturaleza, pero ama con el mismo fervor lo transparente en la misma poesía:

Quien dice la verdad
es el día sereno.
El aire trasparenta
lo que mejor entiendo. 45

Este cristal, a fuer
de fiel, me trasparenta
la vida cual si fuera
su ideal a la vez. 69

A través del aire es como Jorge Guillén llega a atisbar "la inocencia absoluta". Y si algún lector desea saber qué es el aire para Jorge Guillén, tendrá su definición:

Aire: nada, casi nada,
o con un ser muy secreto,
o sin materia tal vez,
nada, casi nada: cielo.

Con sigilo se difunde.
Nadie puede ver su cuerpo,
He ahí su misma Idea.
Aire claro, buen silencio. 378

Hasta el espíritu —hecho brisa también— va ascendiendo y llega a fundirse con ese aire-cielo. Respirando es como el poeta entiende

mejor el goce de vivir en su paraíso embriagador:

Hay ya cielo por el aire
que se respira.
Respiro, floto en venturas,
por alegrías. 46

Respirando, respirando
tanto a mis anchas entiendo
que gozo del paraíso
más embriagador: el nuestro. 380

La misma vida no es más que aire, un soplo biológico, un entrar y salir el aire en los pulmones:

callada va por el aire,
es aire, simple portento. 380

Sí, como dice el poeta, "lo extraordinario es esto":

Esto: la luz en el aire,
y con el aire un anhelo.
¡Anhelo de trasparencia,
sumo bien! Respiro, creo. 380

Todas las cosas están dentro del aire bien sujetas, sufriendo su tenue dictadura:

A través de su despejo,
el tropel de pormenores
no es tropel. ¡Qué bien sujeto!

Profundizando en el aire
no están solos, están dentro
los jardinillos, las verjas,
las esquinas, los aleros... 381

El mundo tiene, efectivamente, una cándida profundidad de espejo. Guillén coloca ante los objetos esa transparencia cuajada, de que habla en algún poema. El lector contempla la realidad a través de un cristal finísimo y por eso Valbuena Prat ha podido aplicar a este propósito las palabras de Eugenio D'Ors sobre Velázquez, cuando decía que el autor de *Las lanzas* se limitaba a colocar un cristal entre la realidad y nuestros ojos. En *Cántico* los objetos aparecen insertos en una claridad deslumbrante. Guillén formula así su visión y su estética:

Yo resido en las márgenes
de una profundidad de trasparencia en bloque.
El aire está ciñendo, mostrando, realzando
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:
guijarros, esa valla, más lejos un alambre.
Cada minuto acierta con su propia aureola,
¿o es la figuración que sueña ese cristal?

Soy como mi ventana. Me maravilla el aire.
¡Hermosura tan límpida ya de tan entendida,
entre el sol y la mente! Hay palabras muy tersas,
y yo quiero saber como el aire de Junio. 276

Nótese bien ese final y la honda significación que tiene para explicar la actitud de nuestro poeta. El aire es una hermosura límpida, colocada entre el sol y la mente. Las palabras deben ser tan tersas y límpidas como el mismo aire. Guillén aspira a saber y a expresarse —¿por qué no?— con la misma claridad y tersura que el aire de junio, con la misma precisión con que el aire ciñe y realza las hojas en la rama. Prodigiosamente obtiene esa precisión de contornos y esa claridad que tienen las mismas cosas en el bloque del aire:

En el contorno del límite
se complacen los objetos,
y su propia desnudez
los redondea: son ellos. 381

Recomiendo al lector fije su atención en la belleza de tres poemas cuya temática gira alrededor del aire: *Cima de la delicia,* p. 85, *En el aire, la luz,* p. 258, y *El aire,* p. 378. Léalos despacio y amorosamente, con los ojos de la cara y los de la inteligencia. El gozo será parejo al del autor:

¡Cima de la delicia!
Todo en el aire es pájaro.
Se cierne lo inmediato
resuelto en lejanía.

¡Hueste de esbeltas fuerzas!
¡Qué alacridad de mozo
en el espacio airoso,
henchido de presencia!

b) EL AGUA

Es lógico también que en una poesía en la que "hasta el silencio impone su limpidez concreta", la delicia del agua no pueda estar ausente. ¿Cómo puede entreverse un paraíso sin la luz, el aire y el agua? El agua, pues, tan esencial en su pura desnudez, no podía estar ausente en esa realidad, y Guillén —ha sido ya notado por Dámaso Alonso— goza intensamente ante la deliciosa promesa de un paraíso regado, de un río que se intuye en la umbría o de un vaso de agua fresca y limpia. Ese cristal fugitivo transparenta en su desnudez, como el aire, toda la limpia poesía de *Cántico*. Seguimos todavía inmersos en la más pura claridad. Y aunque el tema del agua tenga una tradicionalidad secular que en España comienza con los primeros balbuceos poé-

ticos o con los asombrosos poemas arábigo-andaluces, en *Cántico* tiene una originalidad tan evidente, que conviene destacarla. Pongamos un poco de orden en ese elemento. ¿Podremos? Intentémoslo.

Agosto. ¡Agua, agua! Agua para beber. Agua fresca, clara, limpísima. El poeta, en ese desamparo tórrido de una calle en agosto, donde "la acera de sombra palpita con toros ocultos", sueña "con un frío que es amor, que es agua". Atraviesa la calle rápidamente, franquea la verja del pequeño jardín y penetra en una habitación donde las persianas guardan una "penumbra de olvido". Sed, sed, sed:

¡Ah! De repente, Dios.
Un pronto de agua fría,
ebriedad en relámpago, es el amor eterno
que colma de una vez con terrible alegría. 201

¡Ah! Reveladora,
el agua de un éxtasis
a mi sed arroja
la eternidad. — ¡Bebe! 84

Bebe. Bebe al principio con demasiada precipitación, después con un goce lento, dejando que el agua se deslice despacio por la garganta. ¡Qué placer, Dios mío! Sonríe. ¿Se sien-

ta? Sí, reposa mientras le ofrecen otro vaso de límpida y fresca agua. Ahí está. El poeta no se siente acuciado por la sed. Contempla con amorosa delectación el agua, con la inteligencia en vilo:

> No es mi sed, no son mis labios
> quienes se aplacen en esa
> frescura, ni con resabios
> de Museo se embelesa
> mi visión de tal aplomo:
> líquido volumen como
> cristal que fuese aun más terso.
> Vista y fe son a la vez
> quienes te ven, sencillez
> última del universo. 189

(Nótese bien el profundo rigor intelectual de los tres últimos versos, tan característicos.)

Otoño. ¿Llueve? La aurora se abre paso trabajosamente. Chocan las gotas en el barro. "Unánime fragor de creación: diluvia." El poeta se asoma un momento al balcón:

> Llueve.
> El agua determina con placer su goteo
> límpido y breve.
> A través de un aire más límpido la luz se atreve. 102

Ya gotea blandamente y hay "chispas con

rocío que permanece intacto". Llueve también por el río, pero con lluvia mansa y sosegada. ¡Delicia suprema: río y lluvia! Buen paseo para un gozador que aun lleve en el alma el infantil asombro ante la lluvia. ¿Quién resistiría obstinado semejante dicha? ¿Quién resiste ese gozo de oír el goteo pausado en el río y sentir de cuando en cuando la lluvia en la cara? Son gozos elementales, primitivos, que enraizan al hombre en la tierra, que sacan a flor del alma su telúrica entraña, pero dulce, suavemente:

¡Qué bien llueve por el río!
Llueve poco y llueve
tan tiernamente
que a veces vaga en torno de un hombre la pacien-
[cia del musgo. 156
Oigo
caer las gotas
que se derraman, sin fuerza de globos,
sobre las últimas hojas
crujidoras,
aun pendientes de otoño.

En tanto, sucediéndose visibles las burbujas,
el río reune y ofrece un arrullo
continuo, seguro.
¿Nadie escucha?
Para mí, para mí todo el amor del musgo.
¡Ventura:
alma tarareada goza de río suyo! 159

Ya no llueve. A la vuelta recibimos en la cara una gota de agua que se ha desprendido lentamente de la hoja de un álamo, de un castaño:

Está lloviendo aún de los llovidos
castaños, y la gota de la hierba
compone un globo terso que conserva
la oculta libertad de los olvidos.
Pájaros, impacientes en los nidos,
se aventuran por esa fronda aun sierva
del agua celestial. ¡Ay, sigue acerba
la tarde en los balcones prometidos! 216

Invierno. Ha nevado toda la noche y aun caen blandamente los copos en desorden. El frío, "ágil, pulcro", se parapeta detrás de los cristales. La vida "revela brillando su candor, que es nieve". "Ven a ver", dice el poeta. ¿Asombro nuevo? Sí, "otro mundo intacto":

Ya en este balcón
sonríe esperando,
ágil, pulcro, joven,
el frío más claro.

¡Diáfana alianza!
Frío con cristal.
Los dos, trasparentes,
hacia la verdad. 66

El mismo cristal sufre por no poder contemplar la nieve. Quisiera ver "esas primicias crecientes". Hacia la verdad desnuda caminan todos: el cristal, la nieve y el poeta. ¡Cuánto ardor en *Cántico!* Bajo su extraordinario rigor formal, bajo esas fórmulas donde la inteligencia goza su mejor fiesta ("inteligencia es ya felicidad", dice una vez), late oculto, como en la nieve, un ardor que arrebata en vilo:

¡Nieve ligera, copo blando,
cuánto ardor en masa!
La nieve, la nieve en las manos
y el alma.

Tan puro el ardor en lo blanco,
tan puro sin llama.
La nieve, la nieve hasta el canto
se alza.

Enero se alumbra con nieve silvestre.
¡Cuánto ardor! Y canta.
La nieve hasta el canto —la nieve, la nieve—
en vuelo arrebata. 270

Primavera. Primavera delgada de *Cántico.* Nuevo gozo de ser. Las hojas —¿con timidez aún?— apuntan un verdor intenso, recién na-

cido. La mañana conduce sus lentas alamedas, reflejando su limpidez en el cielo del río:

Cuando el espacio sin perfil resume
con una nube
su vasta indecisión a la deriva...
¿dónde la orilla?
Mientras el río con el rumbo en curva
se perpetúa
buscando sesgo a sesgo, dibujante,
su desenlace,
mientras el agua duramente verde
niega sus peces
bajo el profundo equívoco reflejo
de un aire trémulo...
Cuando conduce la mañana, lentas,
sus alamedas
gracias a las estelas vibradoras
entre las frondas,
a favor del avance sinuoso
que pone en coro
la ondulación suavísima del cielo
sobre su viento
con el curso tan ágil de las pompas,
que agudas bogan...
¡Primavera delgada entre los remos
de los barqueros! 106

Guillén ama intensamente los ríos. Ríos de Garcilaso, de Góngora, de Antonio Machado y ríos de Castilla, Andalucía o París. Nadie

ha adivinado con tanta fruición como Guillén la existencia de un río que pasa cerca:

> Pasa cerca, le adivino.
> Con él cantan, y en follajes
> aun más sonoros —¡no bajes
> de prisa!— pero sin trino,
> los pájaros. Es más fino
> su gorjeo infuso en masa
> vegetal... ¿Quién acompasa
> la dicha?... Desciende el monte
> muy despacio. Ven. Disponte
> ya a lo mejor. ¡Cerca pasa! 181

"La claridad es quien descubre la delicia". ¿La claridad del agua, del aire? La de un arroyo, que "a los ojos propone profundidad de fábula", como en *Arroyo claro,* p. 229, al paso que la verde fronda de un aparte del río es ya puro amor que se "da y perdura". "Feliz el río, dice otra vez, que pasando queda". El agua puede correr a dar en la mar, pero siempre seguirá quedando el río con una corriente que late y delira:

> ¡Qué serena va el agua!
> Silencios unifica.
> Espadas de cristal
> a la deriva esquivan
> —lenta espera— sus filos:
> el mar las necesita.

Pero un frescor errante
por el río extravía
voces enamoradas.
Piden, juran, recitan.
¡Pulso de la corriente,
cómo late: delira!
Bajo las aguas cielos
íntimos se deslizan.
La corola del aire
profundo se ilumina.
Van más enamoradas
las voces. Van, ansían.
Yo quisiera, quisiera...
Todo el río suspira. 349

Mientras en *Alamos con río* se evoca la figura de Antonio Machado en Soria, donde Dŭero forma su arco de ballesta "frente al blanco gris del cerro":

Junto a las trémulas hojas
alguien, solitario nunca,
habla a solas con el río.
¿Alamos de brisa y musa?

Mansamente el río traza
su recreo curva a curva
mientras en leve temblor
los álamos se dibujan,

y tan verdes como el río
follaje a follaje arrullan
al dichoso de escuchar
álamos de casi música. 377

Y verano otra vez. Pero ahora ya no estamos en una calle sevillana donde la sombra guarda toros encendidos, sino frente al mar, que "oculta en lo azul la sal". ¿Podremos detener el asombro? En la piel, en la sangre sentimos "una confabulación indomable de prodigios". ¿Quién resiste el canto?

Asombro de ser: cantar,
cantar, cantar sin designio.
¡Mármara, mar, maramar,
confluyen los estribillos!
Los azules se barajan,
cielos comunicativos.
Siento en la piel, en la sangre
—fluye todo el mar conmigo—
una confabulación
indomable de prodigios.
¡Mármara, mar, maramar,
y ser y flotar —y un grito. 341

¿Temerá el poeta tanta unidad? ("Una ola fué todo el mar. El mar es un solo oleaje"). No, no, al revés. El mar despierta su ansia de posesión de la realidad. La diferencia entre el aire y el mar estriba precisamente en que el primero, aunque pueda ser surcado en un aparato mecánico, nunca se podrá poseer, dominar, abrazarse a él en un ir y venir como el experto nadador flota en el agua, dominándola:

¡Arrojarse fascinado
con ansia de precipicio
para tajante emerger
con felicidad de filo!
Y se abalanzan los brazos
y las piernas hacia un ritmo
que domine a tiempo y alce
los repentes fugitivos.
Vigor de una confluencia:
todo en cifra y ya cumplido.

En *El aparecido, Nivel del mar,* encontrará el lector, lo mismo que en *La verde estela* y en *Lo inmenso del mar,* prodigiosas descripciones. Aunque el mar haya gozado de la predilección de numerosos poetas viejos y nuevos, el lector hallará en *Cántico* visiones tan límpidas y puras como la de este *Oleaje:*

Pulsación de lo azul:
desnudez en activo.
Un aleteo blanco
se vislumbra, latido
de frescor en relumbre,
por entre arranques vivos
—sí, gozan— a compás
de un pulso. No hay abismo.
¡Cuánto sol, sol y yo!
Nuestro el poder, ¡qué brincos!
Alegrías de peces
saltan sobre los riscos
—¡soy, soy, soy!— de una crisis
de cima en vocerío.

Cárdenos ya, los verdes
se atropellan. ¡Perdidos
los aleteos!
Fugas
ya planas.
¿El abismo
tal vez?
Vuelve la espuma:
rotación de dominio. 359

c) El árbol

Algo faltaba, sin embargo, en ese paraíso. Por sí solos el aire, la luz y el agua no pueden componer más que una realidad espectral: una especie de inmenso mar celeste. Falta el árbol, lo verde, lo umbroso en ese paisaje, y Guillén ama la naturaleza con el mismo fervor apasionado que Fray Luis de León, uno de sus poetas preferidos. (El otro es Herrera, consumido en el fuego de su Luz.) ¿Quién habla ahora? "Algunos hay a quien la vista del campo los enmudece, y debe ser condición propia de espíritus de entendimiento profundo; mas yo, como los pájaros, en viendo lo verde, deseo o cantar o hablar." ¿Quién escribió esas palabras? ¿Fray Luis de León, Jorge Guillén? Los dos sienten la necesidad de cantar —¿quién pone puertas al canto?— y los

dos se sienten enamorados por el río, la fuente y el árbol:

Las alegrías de un hombre
se ahondan fuera esparcidas.
Yo soy feliz en los árboles,
en el calor, en la umbría. 55

¿No ha sido Jorge Guillén, quien, violentando las imágenes usuales y la sintaxis, ha podido escribir esa *Delicia en forma de pájaro?*:

¡Oh follaje de estío,
amor, rumor, verdor, plenitud tan ligera:
quién, alado, te diera
voz sonada en las hojas, murmullo de ribera,
el acorde de estío. 198

Sí, el árbol enamora a ese poeta castellano que vive recreando de nuevo la más bella realidad:

Y, mientras, lo más alto
de un árbol —hoja a hoja
soleándose, dándose
todo actual— me enamora.

Errante en el verdor
un aroma presiento,
que me regalará
su calidad: lo ajeno. 22

Que suspira por merecer el amor de unas alamedas:

¡Quién mereciera lo umbrío,
o lo sonoro si llueve,

con lo agudo del relieve
que traza ese poderío
—tan feliz que exige un río
por allí— de los follajes
arqueados en pasajes
tendidos al regodeo
de quien apura el paseo
profundizando paisajes! 186

Pero si el aire y el agua nos hablaban de la claridad en el paisaje, en la vida y en la misma poética de Jorge Guillén, el árbol simboliza el ansia de elevar la raíz al canto, el ímpetu de trascender y el fervor de una ascensión al mundo de los azules purísimos. No creo equivocarme mucho si afirmo que Guillén establece una subterránea comparación entre el tronco y la copa del árbol y su vida y su obra. El aire transparenta la verdad desnuda, esa verdad que intentará traducir Guillén mermando la retórica de los poemas, pero la ansiedad del árbol es pareja a la suya:

Todo el árbol
irguiendo está su ansia de la raíz al canto.
Se remontan
hacia la confidencia del susurro las hojas.
Por el viento
del estío adorable se encumbran los deseos. 230

Los pinos

densamente duran verdes
en su avidez de una amplitud de cima,
de una cima sin fin a la redonda,
mientras cunde y se exalta por sus círculos
aquel olor a espacio siempre inmenso. 249

Y más claro aún en el diálogo que el Poeta sostiene con el Pino. Dice el Pino:

¡Copa mía, obra mía,
aun no ajena a la sed que en mí la erige!
¡Con qué anhelante aplomo tendió su amanecer
a todas las celestes inminencias! 308

Por esta razón al personificar ese elemento de la naturaleza le atribuye su mismo fervor por el aire y la luz:

Los troncos
elevan a sed
de luz la avidez
en sombra del soto. 30

Mayo, con verdor
que todo lo puede,
se entrega asaltando,
verde, verde, verde.

¡Hojas! Y la rama
prorrumpe hacia el sol. 72

Ved: el árbol
se tiende a la fruición de su azul inmediato. 230

Con estos cuatro elementos, bien barajados por la sabiduría poética de Jorge Guillén, podemos ya construir todo un paisaje o delinear uno de esos jardines tan deliciosos, producto sin duda de la estancia del poeta en Sevilla, como ese *Jardín en medio,* ejemplo perfecto de jardín urbano, donde

Cercada por el bullicio,
de seguro no está lejos
de nadie la realidad
de un portento. 50

Tanta comunicación
sin descanso entre los juegos
más remotos me regala
mucho más de cuanto espero.
¡Ancho espacio libre, césped,
olmo a solas en el centro,
con ahinco poseído
mi silencio! 52-3

Jardín que cristaliza en la décima "perfecta, redonda esfera", de *Jardín que fué de don Pedro,* tan finamente estudiada por Casalduero:

Como es primavera y cabe
toda aquí... Para que, libre
la majestad del sol, vibre
celeste pero ya suave,
o para entrever la clave
de una eternidad afín,
el naranjo y el jazmín
con el agua y con el muro
funden lo vivo y lo puro:
las salas de este jardín. 181

Casalduero comentaba: "Sin nada anecdótico ni sentimental ni subjetivo, se apodera Guillén de una realidad estrictamente particular... Sobriedad y plenitud, el poeta utiliza cada objeto por completo. No deja el menor desperdicio. No toma esta nota del naranjo y aquélla del jazmín o del agua o del muro, rechazando todo lo demás que no le hace falta, no. Naranjo y jazmín, agua y muro entran en la poesía en su totalidad, hasta tal punto "depende" Guillén de la realidad. La realidad, así, queda aclarada, existencializada. Sin nada pintoresco, circunstancial, un jardín de Sevilla para siempre: cuatro elementos que funden dos notas esenciales y crean ese espacio lleno de color y de suavidad y brisa, de historia hecha luz —*las salas de este jardín*—."

Otras veces nos regalará Guillén con la más

exacta y limpia descripción de un otoño —*Isla de perfil estricto*—, también con todo rigor objetivo, salpicado por alguna interrogación o exclamación:

¿Dulce algarabía?
Agudo el ramaje
niega ya a las aves
música escondida.

¡Oh claridad! Pía
tanto entre las hojas
que quieren ser todas
a un tiempo amarillas.

¡Trabazón de brisas
entre cielo y álamo!
Y todo el espacio,
tan continuo, vibra. 28-9

Bastantes veces el paisaje, es, sin embargo, castellano, obtenido con la menor cantidad de elementos descriptivos, como en *Relieves:*

Castillo en la cima,
soto, raso, era,
resol en la aldea,
soledad, ermita. 37

O es un paisaje de meseta, sin un árbol, sin la sombra, donde la luz "piensa colores con un afán fino y cruel", como en la décima *Luz sobre el monte* o en *Aridez:*

¿Para quién, espacio, claro
de aridez, sin confidente,
rendido a tu desamparo
sin reloj, entre el presente
perenne de la altitud?
¿Para quién la plenitud
en pura aridez, oh ardores
escuetos de lo absoluto,
que con tal ímpetu enjuto
quemáis los propios cantores? 178

Pero lo normal en la poesía de Guillén es que el paisaje, la claridad, el aire, requieran la presencia del árbol. Hasta el tiempo en profundidad se encuentra en los jardines, las alamedas y los sotos, como en este ejemplo de tan perenne belleza, titulado precisamente *Eminencia:*

¡Arboles! Son ilustres, son muy viejos,
y su vejez —erguida—
con ímpetu que viene de muy lejos
ahonda la avenida.

Días y días, días en la clara
profundidad. ¡Espacio!
Tanto inmenso horizonte se declara
fondo. Triunfe el palacio.

Copas se espesan en verdor oscuro
que un cielo bajo mueve.
Por su ventana solitaria el muro
ve su valle. ¡Tan breve!

¿Y alrededor? A las vistillas cierra
—próxima está la nube—
un arbolado en marcha que a la sierra
por todas partes sube.

¿No se ve más? Hay brisa... La ventana
siente que el valle aloja
profundidad sin fin. El árbol gana.
¡Fresca otra vez la hoja! 148

EL ESTILO

Como Jorge Guillén, según advertimos en las páginas iniciales, se ha propuesto ser poeta de un solo libro, dar fe de su vida en un cántico fervoroso, lógicamente la unidad estilística se impondrá con todo rigor desde la primera edición a la última. Indiqué también que ni el lector más avezado sería capaz de distinguir por su estilo los poemas escritos en 1924 de los creados veinte años después. 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. En la poesía de Salinas, Lorca o Alberti (y si menciono esos tres nombres se debe a que de los tres han aparecido ya *Poesías completas*), no es difícil llegar a percibir distintos recursos estilísticos motivados por la

distinta temática, la distinta actitud ante el mundo, y su consiguiente expresión. No es lo mismo escribir *La amante* que *Sobre los Angeles,* ni el *Romancero gitano* que *Poeta en Nueva York*. El paso de una obra a otra exigía un cambio profundo en la expresión. En Guillén no se dan esos cambios de actitud y ha sabido mantenerse severamente fiel a un propósito inicial. Esa fe de vida, fe en su vida de creador, es la que condiciona su unidad estilística a lo largo de los años. (No, no olvido que los poetas de una misma generación tienen una serie de rasgos estilísticos comunes, debidos a lo que Petersen ha llamado lenguaje generacional, pero no es mi propósito estudiarlos.)

Lo que singulariza con todo rigor el estilo de Jorge Guillén es una lucha entre la emoción y la inteligencia, entre un dejarse arrebatar por el impulso y una conciencia vigilante dispuesta a cercenar y podar ese impulso. Lucha que no se resuelve en favor de uno de los dos contrincantes, sino que queda en tablas, como una partida de damas. Si en algunos poemas vemos ganar su partida a la emoción, en otros la veremos perecer. Ese equilibrio, sostenido a fuerza de una tremenda vigilancia, es lo que presta a *Cántico* su mayor originalidad, y hasta

su aparente y real dificultad. *Cántico* exige una lectura con todas las potencias en vilo.

Aclaremos con unos cuantos ejemplos decisivos esa pugna entre la emoción y la inteligencia. Con tres o cuatro tendremos suficientes.

En el número CIII de la *Revista de Occidente,* enero de 1932, publicó Jorge Guillén cuatro poemas *(Temprano cristal, Naturaleza viva, Viento saltado, A lo largo de un río),* que tres años más tarde incorpora a la segunda edición de *Cántico.* Nos interesa especialmente el cotejo de *Naturaleza viva* y de *Viento saltado* en ambas ediciones y en la tercera de 1945.

El poema *Naturaleza viva,* abstracción y vivificación del tablero de la mesa, comienza así en los dos textos:

***Rev. de Occ.*, pág. 44**	***Cántico*, pág. 34**
¡Tablero de la mesa,	¡Tablero de la mesa
que —tan *serenamente*	que, tan *exactamente*
raso nivel— mantiene	raso nivel, mantiene
tan resuelto en Idea	resuelto en una idea
su plano: puro, sabio,	su plano: puro, sabio,
mental para los ojos	mental para los ojos
mentales!	mentales!

Las variantes que arrojan esos versos son

muy pocas, pero decisivas para comprobar cómo Jorge Guillén ha querido eliminar notas emocionales en beneficio de la inteligencia. Nótese que en los versos segundo y cuarto de la primera edición aparecen dos adverbios de cantidad *tan,* reducidos a uno en la segunda versión. Los *tan* y *tanto,* como veremos más adelante, tienen un valor emocional, elevan el clima poético ("¡Tanto presente de verdad no pasa!") y aunque es muy posible que la supresión del segundo —*tan resuelto*— se deba a un legítimo deseo de evitar la repetición, es también evidente que así disminuye una nota emocional. Más decisivo aún es el trueque de *serenamente* por *exactamente*. Los dos términos suponían un predominio de la inteligencia (lo sereno se opone a lo apasionado), pero el segundo agudiza esa presencia vigilante y la eleva a su región más alta, a la región de esos términos matemáticos que tanto gusta de utilizar nuestro poeta. (Y anotemos de paso que no acaban ahí las variantes, puesto que las hay de puntuación, al suprimir la coma primera y los incisos con guión. Advierto también que en el tercer *Cántico* la palabra *Idea,* elevada a rango de nombre propio, se edita con minúscula —*idea*—, lo que ofrece un evidente interés estilístico.)

El otro cotejo es tan decisivo como éste y mucho más curioso. *Viento saltado* pasó de la *Revista de Occidente* al *Cántico* segundo sin ninguna alteración fundamental (se cambian dos puntos por una coma y un guión por puntos suspensivos), pero no sucedió lo mismo al incorporarse a la tercera edición, ya que en ésta aparece con tres estrofas más, de que carecían las ediciones anteriores. Compárense estos finales, que hablan por sí solos:

Rev. de Occ., pág. 46

¡En el viento, por entre el viento
saltar, saltar,
porque sí, porque sí, porque
zas!

¡Arrancar, ascender —y un nivel
de equilibrio,
que en apariciones de flor apunta y suspende
su ímpetu!

¡Por el salto a un segundo
de cumbre,
que la Tierra sostiene sobre irrupciones
de fustes!

¡Por el salto a una cumbre!
¡Mis pies
sienten la Tierra en una ráfaga
de redondez!

¡Cuerpo en el viento y con cuerpo la gloria!
¡Soy
del viento, soy a través de la tarde más viento,
soy más que yo!

Cántico, pág. 114

¡En el viento, por entre el viento
saltar, saltar,
porque sí, porque sí, porque
zas!

¡Por el salto a un segundo
de cumbre,
que la Tierra sostiene sobre irrupciones
de fustes!

¡Arrancar, ascender... y un nivel
de equilibrio,
que en apariciones de flor apunta y suspende
su ímpetu!

¡Por el salto a una cumbre!
¡Mis pies
sienten la Tierra en una ráfaga
de redondez!

¡En el viento, por entre el viento
saltar, saltar,
porque sí, porque sí, porque
zas!

¡Sobre el sol regalado, sobre el día
ligero
dominar, resbalar con abril,
al son de su juego!

¡Sin alas, en vilo, más allá de todos
los fines,
libre, leve, raudo,
libre!

¡Cuerpo en el viento y con cuerpo la gloria!
¡Soy
del viento, soy a través de la tarde más viento,
soy más que yo!

No es difícil, ni mucho menos, llegar a ver con perfecta claridad la causa que ha motivado ese aumento. Todo el poema es una pura exclamación, un dejarse llevar en volandas por la emoción del tema, y Guillén no ha podido resistir en otras lecturas el imperioso deseo de escribir unas estrofas más. Tanto se ha dejado llevar por el acorde emocional y su ritmo, que repite la estrofa cuarta, tan significativa:

¡En el viento, por entre el viento
saltar, saltar,
porque sí, porque sí, porque
zas!

Además de estos dos ejemplos, tan decisivos, podemos hacer un tercer experimento: analizar un poema y ver de qué modo se manifiestan esos elementos emocionales e intelectuales desde la construcción hasta el léxico empleado. No es mi propósito hacer un análisis estilístico de lo que Spitzer ha bautizado

tan agudamente con la denominación de *palabra y obra,* por oposición a *palabras y cosas* de cierto grupo de filólogos. Mi intento es más elemental. Trato solamente de que el lector perciba sin esfuerzos ese intento de equilibrar dos fuerzas tan contrarias. Elijo el segundo poema, *Los nombres:*

Albor. El horizonte
entreabre sus pestañas,
y empieza a ver. ¿Qué? Nombres.
Están sobre la pátina

de las cosas. La rosa
se llama todavía
hoy rosa, y la memoria
de su tránsito, prisa,

prisa de vivir más.
¡A largo amor nos alce
esa pujanza agraz
del Instante, tan ágil

que en llegando a su meta
corre a imponer Después!
¡Alerta, alerta, alerta,
yo seré, yo seré!

¿Y las rosas? Pestañas
cerradas: horizonte
final. ¿Acaso nada?
Pero quedan los nombres.

El poemita es una pequeña elegía en veinte

versos, que pudiéramos dividir en varias partes: *a)* Descripción de un amanecer; *b)* Caducidad de la rosa; *c)* Exaltación del momento presente y afirmación de que el poeta pervivirá una vez pasado ese momento; *d)* Nostalgia final por el triunfo de la muerte o de la noche, atenuada por esa fórmula de sobrevivir en los nombres.

Comencemos ahora por ese *albor* inicial. *Albor,* sin ninguna clase de artículos, nos lleva al clima intelectual de la categoría. Es un recurso estilístico que veremos utilizar con frecuencia a nuestro poeta. No se trata de un albor determinado; es simplemente *albor.* La lógica tradicional diría que el nombre albor era la suma de las cualidades que caracterizan un objeto, esencializándolo con valor universal. Cassirer, en cambio, sostiene hoy que el nombre es un símbolo, un signo identificador, un eje alrededor del cual se van acumulando y organizando todas nuestras experiencias del objeto. Es también evidente que nos encontramos ante una expresión de tipo fenomenista, fantasista si se quiere, pero a la que Guillén dota de un predominio intelectual riguroso. No aparece, como en otros casos semejantes, encuadrada entre admiraciones o interrogaciones, es decir, elevada a un plano

emocional. *Albor* queda así aislado en su puro valor categórico, identificador. En cambio, percibimos ya un tono más apasionado en la vivificación del horizonte que entreabre sus pestañas y comienza a ver. El poeta traslada al horizonte *su* despertar. (Recuérdense las páginas anteriores.) El horizonte, como el poeta, ve. (En realidad, ese ver es *iluminar* en la poética guilleniana.) *¿Qué?* Ese qué interrogativo denuncia una elevación de tono, elevación que desaparece del todo con la palabra siguiente: *Nombres*. Pasamos, nada menos, de una vivificación de la realidad —ver el horizonte— a la exposición condensada de una teoría —poética, si se quiere, pero teoría—. Las cosas son porque se nombran, y el hombre, al despertar y entreabrir sus pestañas, se sitúa en medio de una realidad, de un mundo prodigioso, cuyos objetos tienen un nombre que *ondea* (así se lee en la versión primera publicada en la *Rev. de Occ.* núm. XV, 1924), en la pátina (en la frecuencia) de las cosas. En *Paso a la aurora*, escribe Guillén, de un modo más explícito: "Todo, por fin, se nombra". Es decir: "Todo, por fin, vuelve a ser realidad cotidiana y mágica con la luz del amanecer; todo se ve y se conoce o reconoce". La existencia de las cosas condiciona la de sus

nombres. Los nombres quedan sobre la pátina de las cosas y aunque los objetos existan milenariamente o desaparezcan todos los días para volver a nacer al siguiente, su nombre sigue significando una categoría de lo real, una esencialidad permanente en la teoría poética guilleniana ("Todas las rosas son la rosa, / plenaria esencia universal") y por eso la rosa se llama hoy todavía, como ayer, rosa, y la memoria de su tránsito, prisa, prisa de vivir más. (Guillén escribió primero "¡Prisa de jugar más!" Es evidente que la lección editada en *Cántico* es muy superior, por lo que señalaremos más abajo.)

Para comprender íntegramente esta última idea, casi definición, deberemos partir de la tradición literaria que ha hecho un tópico de la comparación vida de la rosa y vida humana. La brevedad de la vida humana es pareja a la brevedad de la vida de una rosa. Ahora comprenderemos mejor los primeros versos, sobre todo ese *Albor.* Trátase del mismo albor que aparece en el mundo desde el primer día. Del tiempo, que con su tremendo empuje, borra la existencia de todas las cosas, que vuelven a aparecer de nuevo con sus nombres. ¿Cuántas rosas mueren diariamente y cuántas abren sus pestañas a la luz?

Por esta razón el poeta quiere vivir jubilosamente en ese Instante —¿su vida?— que corre a imponer Después. Quiere que la pujanza agraz del Instante eleve su amor a una eternidad (*eterno amor* se lee en la versión de la *Rev. de Occ.*, corregido sin duda por lo que tiene de tópico). Por eso grita su *alerta* y esa afirmación rotunda de que *será, pervivirá.* No nos dice cómo será, si ese ser se realizará por el amor o por sus obras. (Nótese, dentro de ese rigor de abstracciones, de esas vivificaciones del Instante y del Después, individualizados, la presencia de la más pura emoción, que termina con esas repeticiones exclamativas, y cómo responden esos versos a toda aquella ideología sobre la temporalidad y el ser, estudiada en páginas anteriores.)

Los cuatro versos finales son también una mezcla de notas emocionales e intelectuales. El poeta pregunta lleno de angustia por las rosas, como Manrique pregunta por tantas cosas. Las rosas han muerto, han cerrado sus pestañas, lo mismo que el horizonte. El día ha terminado. ¿La vida también? ¿Acaso nada quedará (*Nadie ni nada* se lee, en vez de *¿Acaso nada?*, en la versión primera) cuando el poeta desaparezca, lo mismo que una rosa o una gota de rocío? Sí, quedará su nombre. (Desconozco

si Guillén se refiere al nombre = fama, de Manrique o Pérez de Guzmán, de los renacentistas, o se refiere a algo menos complicado, a que las cosas vuelvan a aparecer al día siguiente con sus nombres, o a que perdure su apellido en los hijos.)

El lector habrá podido observar la profunda emoción latente en todo el poema, emoción cuya fórmula estilística más visible son las admiraciones, interrogaciones y repeticiones. Pero habrá notado también cómo Guillén vigila esa fuerza y la encuadra con todo rigor. Habrá observado la presencia de las abstracciones, como esa *pujanza agraz del Instante,* que llevan un sello tan característico y hasta su vivificación por el poder de la fantasía y de la inteligencia.

Y si en vez de un análisis como el anterior hubiésemos recurrido al vocabulario de *Cántico,* los resultados obtenidos aun serían más claros. Brindo al lector el experimento, bien sencillo de hacer, de anotar los substantivos, adjetivos y verbos que aparezcan en los primeros diez poemas, agrupándolos en dos columnas bajo el signo de la emoción y de la inteligencia. Hallará por un lado voces como *asombro, ansia, avidez, ímpetu, eternidad, brío, afluencias, dicha, frenesí, gozos,* y por el otro,

perfección, perfil, equilibrio, línea, nivel, recta, estilo, término. Hallará verbos como *presentir, soñar, depender, vibrar,* frente a *equilibrar, sumar, limitar, ceñir.* Imágenes como las del tablero de la mesa, para ojos mentales, frente a las que aparecen en el poema *Más allá.* Encontrará siempre la admiración más encendida y el rigor poético más agudo que conoce nuestra poesía contemporánea. Dámaso Alonso anotaba, con su acostumbrada penetración, la existencia de esos dos planos o puntos de perspectiva, para descomponer la poesía de *Cántico:* "de un lado, como apasionada fuerza; del otro, como armónico cauce que un hondo pensamiento y una técnica meticulosa labraron; impulso actuante y obra".

Por esta razón podré señalar rasgos estilísticos debidos a esas dos fuerzas, rasgos que me parecen los más característicos y decisivos. Enlazo así el estilo de Guillén a su visión del mundo, a su emoción ante la realidad y a su inteligencia.

ASOMBRO Y JÚBILO

Al afirmar una vez Jorge Guillén que "sin maravilla mínima no apunta nada", se sitúa en una posición de asombro ante la realidad.

Esta emoción pasa íntegra a *Cántico* y se traduce en esa fórmula exclamativa tan fácil de encontrar en todos los poemas. Guillén no reprime ese impulso elemental y lo deja escapar libremente, aunque cuidando con todo rigor el no dejarse arrastrar por el ímpetu. *¡Luz!, ¡Asombro!, ¡Día!, ¡Salve!* son cuatro exclamaciones que aparecen en el primer poema, *Más allá,* que valen por sí solas mucho más que numerosos versos explicativos. No será difícil encontrar esas exclamaciones al principio de un poema, elevando de un golpe su clima poético a la zona más alta: *¡Nubes!, ¡Cima de la delicia!, ¡Arboles!, ¡Agil curva de invierno!,* etc. Tanto abunda la exclamación, que será muy difícil no fijarse en ella. Puede estar ocasionada por el asombro, pero también por el júbilo:

¡Balcones abiertos!
Por el aire viene
dicha aparecida.
¡Hay tierra presente! 72

¡Embeleso tarareado!
¡Cómo sueña la voz que se tumba en el canto perdido,
tan perdido y flúido hacia ensanches de días
sin lindes, resbalados! 158

La violencia emocional se traduce algunas veces en tiradas de versos exclamativos, sin ningún nexo, como la parte final de *Salvación de la primavera,* donde en veinte versos no aparece un solo verbo, para terminar la explosión con unas repeticiones insistentes:

> ¡Tú más aún: tú como
> tú, sin palabras toda
> singular, desnudez
> única, tú, tú sola!

O bien en esa admiración jubilosa de *Viento saltado,* donde todas las estrofas, como habrá notado ya el lector, van encerradas entre signos de admiración. Por esta causa no puede detener tampoco el impulso que le lleva a la repetición exclamativa —distinta de la repetición narrativa o descriptiva—, como en los siguientes paradigmas:

Y arraigarse en el ser y ser. ¡Ser, ser! 223

¡Arrebol, arrebol
entre el cielo y las auras! 27

ser más, ser más aún! 92
¡Amar, amar, amar!

¡Júbilo, júbilo, júbilo! 361

La admiración puede elevarse por un *Cuánto* o *Tanto* inicial, fórmula muy frecuente también:

¡Cuántos valles detrás y cuántos aires
en torno de tu cuerpo! 277

¡Cuánto mundo nos confía
la süave
profusión de esos ardores! 314

¡Con la esencia en silencio
tanto se identifica! 17

¡Tanto día astral me acota
de la huerta más remota
con su hueco la ventana! 147

Otras veces, *tan* y *tanto*, aunque no vayan entre signos de admiración, suponen, como es lógico, una elevación del acorde poético, y en *Cántico* abundan bastante, iniciando la entrada de verso:

Tanto sol va en la brisa que ella orea
toda mi espera. 122

Tanto presente, de verdad, no pasa. 139

Tanto ardor se impacienta. 149

Y hasta será posible hallar su insistente repetición, como en

tan firme,
tan entrañable, tan viril lo siento,
que se confunde con mi propia esencia. 117

Lo mismo ocurre con el adverbio *Más,* cuya frecuencia observará el lector. Nótese la profunda emoción que despiertan esas repeticiones:

más, más, más: arrebata. 196

¡Más sol!
Venga ese mundo soleado,
superior al deseo
del fuerte,
venga más sol feroz.
¡Más, más verdad! 272

La luz quiere más luz,
más cristal, más nivel,
formas de prontitud. 306

La nota emocional puede también estar acentuada por un *Sí,* en cuya afirmación hallamos enclavada la postura jubilosa del poeta. El *No* será casi un símbolo de la negación de la realidad, como ese *No* sin demonio, espíritu de la niebla, que impide la visión nítida de los objetos. En el riguroso *sí* encierra su posición más afirmativa:

Sí, tu primavera es tuya.
¡Resurrección, Aleluya! 108

Sí, más verdad:
objeto de mi gana. 272

¡Óperas, sí, divinas 307

Incluso llegará a la substantivación de ese adverbio en estos versos tan significativos:

La tierra me arrebata sin cesar este sí
del pulso, que hacia el sol me inclina, zahorí. 202

También creo que podríamos relacionar con esta actitud de afirmativo júbilo ante el mundo esos comienzos de versos, tan frecuentes, en que *Todo* es sujeto de una oración repleta de encendido fervor, como en estos casos:

Todo es potencia de atónito grito. 136

Todo me obliga a ser centro del equilibrio. 245

Todo apunta hacia un ápice perfecto. 116

Todo es prodigio por añadidura. 117

Al ser este mundo un todo prodigioso, el poeta siente cordialmente la necesidad de establecer una fusión más entrañable y llega a entablar un diálogo con la realidad. De aquí

procede la frecuencia de la interrogación, casi tan abundante como la fórmula exclamativa.

La interrogación puede no llevar seguidamente una respuesta, como en los siguientes casos:

En un chopo un ave negra
casi azul
gemía. ¿No era un doliente
bululú?

Los corderos esparcían
candidez.
¿El cielo azul era blanco
para él?

Casi azul, aunque tan negra
de tensión,
¿el ave no se adornaba
su dolor? 54

Otras veces, en cambio, la interrogación va seguida de una respuesta:

¿Cabecea el esquife?
Sí, ya la noche inmóvil
en el espacio puro. 105

¿Este suelo? Meseta en que me pasmo
de tanta realidad inmerecida. 117

¿Catástrofe?
No hay catástrofe. 252

Y como en los casos admirativos, tampoco es difícil el hallazgo de un poema construído con toda la emoción interrogativa, como el siguiente:

HASTA LA SOMBRA

¿Y quién así varía tan umbrío?
¿Es de veras la sombra
quien me regala en variación su obscuridad,
a punto ya de ser azul
de un ondear marino
—sin duda verde allí, por esa cala?
¿Es tal vez una siesta con un pájaro
que se tornasola, recóndito?
¿Quién, quién,
tan múltiple ocurrente y más umbrío? 251

VIVIFICACIÓN DE LA REALIDAD

Hemos visto repetidas veces que *Cántico* supone la mejor exaltación de la realidad que conoce la poesía española de todos los tiempos. Guillén no busca la evasión del mundo real, sino todo lo contrario: la inmersión en ese acorde. Si toda la poesía —como quieren algunos— es un intento de evasión, una liberación, en Guillén esta evasión se vuelca en un encendido amor por las cosas. Tanto ama esa prodigiosa realidad, que todo en *Cántico*

se personifica, se vivifica. Guillén es el poeta español que utiliza más veces aquella figura retórica que los antiguos llamaron *prosopopeya*. Todo va a tener la posibilidad de animarse con vida humana, desde una peña coronada de ardillas, que "sonríe de improviso al caminante", hasta las soledades humanas "que palpitan y se responden". Este recurso será utilizado con toda sabiduría, y, al mismo tiempo, con una libertad extraordinaria. Nada detendrá el impulso de Guillén a vivificar la realidad:

Azoteas, torres, cúpulas
aproximan los deseos
de las calles y las plazas
a su cielo. 56

Las más claras distancias
sueñan lo verdadero. 85

La luz piensa
colores con un afán
fino y cruel. 179

Más de una vez obtiene con este recurso estilístico imágenes de tan sorprendente belleza como las siguientes:

Un frescor de trasparencia
se desliza como un témpano
de luz que fuese cristal
adelgazándose en céfiro. 378

Una violencia difusa
no esperaba más que un silbido
para abrir la mayor esclusa
de aquel tumulto contenido. 309

Otras veces llega a la personificación de las abstracciones:

Amarillea,
inmóvil, la expectación
yacente sobre la arena. 346

Ante la clara jornada
tan vivo está lo vivido
que al futuro se abalanza. 327

En una poesía en la que se llega a vivificar hasta a los mismos muertos en un verso como "muriendo siguen los muertos", nada tiene de particular que esa humanización conduzca a mitificar la realidad, como en ese *Manantial* convertido en una muchacha, procedimiento inverso al clásico o renacentista:

Mirad bien. ¡Ahora!
Blancuras en curva
triunfalmente una
—frescor hacia forma—

guían su equilibrio
por entre el tumulto
—pródigo, futuro—
de un caos ya vivo.

El agua, desnuda,
se desnuda más.
¡Más, más, más! Carnal,
se ahonda, se apura.

¡Más, más! Por fin... ¡Viva!
Manantial, doncella:
escorzo de piernas,
tornasol de guijas.

Y emerge —compacta
del río que pudo
ser, esbelto y curvo—
toda la muchacha. 65

Guillén resulta así el mejor representante español de lo que se ha llamado "lírica del objeto". Elise Richter señala que en esa lírica "el poeta se introduce efectivamente en el objeto y extrae de éste enlaces de representaciones y de sentimientos que están lejos de hallarse en él. El objeto es tratado como si tuviera vida propia y, por cierto, en la dirección de sentimiento y pensamiento del poeta". La poesía de Guillén confirma esas afirmaciones de E. Richter de un modo ejemplar. Si al poeta le guía más de una vez "el más dulce tesón inquisitivo", una ansiedad que pugna por estallar en las venas, las cosas, hasta las puras abstracciones, poseen también un ahinco y una

ansiedad parejos a los suyos. Todo en *Cántico* responde a un mismo latido fervoroso. El albor, convertido en promesa, se siente enamorado "y de querer no cesa / con ímpetu de aurora". La corriente del río, "late y delira". Sí, como dice el mismo poeta, "¡todo en un mismo ardor / se iguala!" El lector encontrará abundantes ejemplos perfectos, pero yo le brindo desde aquí unos cuantos:

Irrumpe entre carmines un ímpetu animal. 198

Se extenúan
delirios amarillos en riberas de angustia. 235

(Ahinco de las piedras
correctas entre nervios
que las mantienen tersas.) 306

Todavía en el silencio
perduran nuestras palabras
de mayor fe. ¿Las adviertes
bajo el ímpetu del ansia
por amar, cantar, saltar? 327

El ejemplo más decisivo, con serlo suficientemente los anteriores, lo proporciona Guillén en su poema *Las máquinas,* paradigma de esa lírica del objeto, donde llega a excitarse hasta

la misma exactitud y donde los émbolos se obstinan con una ansiedad biológica:

> Tanta armonía a punto de vibrar
> tiembla. ¡Qué encrucijada de crujidos!
> Fragor. Y se derrumba en un escándalo
> de máquinas, sin transición monótonas.
> Se deslizan los émbolos. Son suaves
> y resbalan. Exactos, casi estúpidos,
> los émbolos se obstinan. Quieren, quieren
> con ansia tal que llega a ser aliento.
> Hay un latido de animal. Se excita
> la exactitud. ¡Exactitud ya tierna! 245

El mismo Guillén llega muchas veces a desear ese latido, esa ansiedad o inquietud que significa vida:

> Desde su azul el fuego amarillea
> con tal palpitación que no podría
> descansar sin morir. — ¡Si fuese mía
> tanta inquietud! 219

Esta exaltación de la realidad que lleva a personificar abstracciones es también el origen de ese elevar a nombres propios los substantivos comunes, como en los casos siguientes:

> El amor está ahí, fiel Infinito. 134

> Y el café. ¿La tarde, alerta,
> me aguarda? Redondo Ahora. 19

Persistiendo está el gran Aparte
con su atmósfera de aventura. 284

¡Manso curso! Tan sólo consigue en el descanso de unas presas Espuma. 201

CUALIDAD Y ABSTRACCIÓN

Al lado de esa vivificación de la realidad total, podríamos colocar uno de los recursos estilísticos preferidos por Jorge Guillén: su devoción por los comienzos oracionales —y de versos— con adjetivos calificativos o con substantivos abstractos. Si los recursos anteriores entraban en el campo de lo emocional o sentimental, éstos nos hablan de la impresión y de la inteligencia unidas, o de la imaginación y la abstracción, fuerzas de poderoso empuje en la poesía de *Cántico*.

Es evidente que la ordenación de las palabras en la frase muestra con toda claridad una serie de *centros de interés* que apasionan al escritor. Cuando vemos con qué insistencia un poeta coloca al principio de numerosas oraciones determinadas categorías gramaticales, podemos llegar, sin mucho peligro de equivocarnos, a ver los motivos que le han obligado a adoptar esa ordenación de palabras. Y en la

poesía de Jorge Guillén encontramos un orden en la colocación de las palabras cuyas raíces hay que buscar en distintas causas. Me referiré sólo a dos o tres fórmulas, tan frecuentes como las estudiadas en las páginas anteriores.

Una de ellas consiste en el uso del adjetivo antepuesto al substantivo al principio de la oración, lo que indica un deseo de mostrar su interés por la cualidad y no por el objeto mismo. Guillén, que, como hemos visto tantas veces, se vuelca con tanta pasión hacia las cosas, demuestra también su amor por las cualidades —esenciales o no— de las mismas. Muchas veces no se trata de las esencias de los objetos, de lo que constituye su ser fuera del poeta, sino de algo más simple: su cualidad en un momento determinado, como en:

> *Atestada* cabeza
> pesa. 130
>
> ¿*Dulce* algarabía?
> *Agudo* el ramaje
> niega ya a las aves
> música escondida. 28

El primer momento se refiere a la cabeza, momentos antes de caer en el sueño. No es la cabeza en sí lo que al poeta interesa, sino la cualidad de *atestada*, lo mismo que *agudo*

es una visión del ramaje en otoño, sin hojas.

Otras veces, en cambio, la cualidad no va referida a un nombre concreto, sino a un abstracto. Tampoco el poeta centra su interés en el substantivo:

> *Incorruptibles* dichas,
> del sol indisolubles,
> a través de un cristal
> la evidencia difunde
> con todo el esplendor
> seguro en astro cierto. 87

> *Honda* acumulación está por dentro
> levantando el nivel de una meseta. 133

> *Irresistible* creación redonda
> se esparce universal como una gana. 138

También la realidad abstracta reclama su presencia en el cosmos de *Cántico*. Frecuentemente encontrará el lector el recurso de colocar un nombre abstracto, seguido de un adjetivo o sin él, al principio del verso, iniciando la oración, y obligando al lector a cambiar el punto de vista. Precisamente ese vaivén que va de la realidad concreta, perceptible por los sentidos, a la abstracta, es una de las notas más características de la aparente dificultad de *Cántico*. Ya veremos dentro de unos momentos con qué habilidad conduce Guillén las abstraccio-

nes. Ahora sólo me interesa destacar ese amor con unos ejemplos en que se vea con claridad el gusto por una fórmula estilística no frecuente en la poesía contemporánea española:

Júbilo al sol. ¿De quién? ¿De todos? Júbilo.
Un *sonreír* ya general apenas
de relumbre y penumbra se distingue.
Facilidad de acera matutina,
deslizamiento de los carrüajes
sin premura hacia un fondo de gran Mayo,
supremo en la avenida tersamente
dócil al resbalar de la mañana. 116

Monotonía justa, prodigioso
colmo de la presencia.
Plenitud inmediata, sin ambiente,
del cuerpo femenino. 128

Incluso quiere hacer visibles las notas más tenues:

Intimidad visible
va ciñéndose al cuerpo. 129

Insistencia visible de una mano
que acaricia, que ama. 144

Más de una vez también estos dos recursos se mezclan, como en los siguientes ejemplos:

Locuaces, los anuncios
atajan al gentío.
Escándalos benévolos
cercan al distraído. 32

El mundo muy terso,
rauda la tersura,
olvidado el miedo,
la *inminencia* astuta. 79

Con mucha frecuencia observará el lector de *Cántico* la presencia de los elementos abstractos elevados al tono más cordial y arrebatador:

¡Diáfana alianza!
Frío con cristal. 66

¡Qué *alacridad de mozo*
en el espacio airoso,
henchido de presencia!

¡Fragancia de siglos
frescos! 74

Ni le será difícil tampoco hallar un poema íntegro construído con todos esos recursos. El profundo amor de Guillén por la realidad —¿Dios? ¿El poema? ¿El cielo?— se expresa de este modo tan elusivo, apoyándose por completo en fórmulas abstractas. El título es profundamente significativo: *Perfección del círculo:*

Con misterio acaban
en filos de cima,
eta a una línea
a la mirada,

los claros, amables
muros de un misterio
invisible dentro
del bloque del aire.

Su luz es divina:
misterio sin sombra.
La sombra desdobla
viles mascarillas.

Misterio perfecto,
perfección del círculo,
círculo del circo
secreto del cielo.

Misteriosamente
refulge y se cela.
—¿Quién? ¿Dios? ¿El poema?
—Misteriosamente... 41

IMÁGENES PARA OJOS MENTALES

En evidente relación con ese mágico poder de abstracción que tanto caracteriza la actividad poética de Jorge Guillén, encontramos un tipo de imágenes que pudiéramos llamar para ojos mentales —aprovechando un término usado por nuestro poeta—, en contraposición a la imagen puramente óptica, procedente de un choque sensorial. Si Guillén afirma una vez que el poder esencial lo ejerce la mirada y en

Salvación de la primavera las manos llegan a contemplar un desnudo, otra vez dirá que "inteligencia es ya felicidad". Esta inteligencia en vilo también tiene sus ojos y son precisamente esos ojos mentales los que logran captar un grupo de imágenes inusitadas que sumen en el mejor desconcierto al lector acostumbrado a un mundo poético donde la imagen es normal. Guillén ve con los ojos de la cara y los de la mente. Casi lo llega a decir en su poema *Naturaleza viva,* ya citado otras veces:

> ¡Tablero de la mesa
> que, tan exactamente
> raso nivel, mantiene
> resuelto en una idea
>
> su plano: puro, sabio,
> mental para los ojos
> mentales! 68

O en este otro ejemplo:

> Me maravilla el aire.
> ¡Hermosura tan límpida ya de tan entendida,
> entre el sol y la mente! 276

El aire es tan claro y límpido que sólo con los ojos de la cara ayudados por los ojos mentales logramos captar esa realidad, que es su

misma Idea, como dice otra vez nuestro poeta.

En algunos casos el proceso de creación de la imagen ha quedado a mitad de camino en una comparación, tan deliciosa como la siguiente:

> ¿Quién pues entre nosotros
> niveló este sosiego
> como una superficie que se palpa? 299

Si cambiamos *sosiego* por *espera* y *superficie* por *planicie*, lograríamos reducir esa comparación a una imagen tan ceñida y escueta, que resulta difícil su explicación:

> Y, planicie, la espera.

Es decir, la lenta espera es tan angustiosa como una inmensa y desolada planicie. (Nótese la colocación de las palabras con esa inversión, que nos obliga a pensar antes *planicie* que *espera*.)

Este otro ejemplo, en cambio, participa de una imagen óptica y de otra mental. Guillén abstrae del camino su longitud y la lanza sobre el mismo camino:

> Sola silba y se desliza
> la longitud del camino
> por el camino. 184

Más difícil y completo es este otro ejemplo, donde el rigor mental es extraordinario:

> El balcón, los cristales,
> unos libros, la mesa...
> ¿Nada más esto? Sí,
> maravillas concretas.
>
> Material jubiloso
> convierte en superficie
> manifiesta a sus átomos
> tristes, siempre invisibles.
>
> *Y por un filo escueto,*
> *o al amor de una curva*
> *de asa, la energía*
> *de plenitud activa.* 21

(La imagen de la energía actuando con toda plenitud a través de una curva de asa, parece derivar del ensayo de Jorge Simmel sobre *El asa,* publicado en la *Rev. de Occidente* (núm. XII, 1924). Escribía Simmel: "La incorporación del asa a la unidad estética se acentúa otras veces de manera más orgánica; por ejemplo, cuando las asas parecen surgir del cuerpo del vaso en tránsito ininterrumpido, formadas por las energías mismas que formaron el vaso".)

Otras veces las imágenes mentales tienen un apoyo en las construcciones metafóricas coti-

dianas, como el siguiente ejemplo, donde el poeta, ya maduro, se siente de nuevo inmerso en una atmósfera juvenil:

> Tostada cima de una madurez
> esplendiendo la tarde con su espíritu
> visible nos envuelve en mocedad. 294

Este recurso estilístico da origen a imágenes bellísimas, infrecuentes en la poesía española, como estas dos tan ejemplares:

> Por de pronto, bajo
> mis manos vacías
> un *presentimiento*
> *de azul se desliza,*
>
> azul de otra infancia
> que tendrá unas nubes
> para perseguir
> a muchos azules,
>
> posibles a veces
> dentro de una quinta
> de amigos, muy cerca... 38
>
> Brisa de sombra sensible
> va estremeciéndose al roce
> de un alma en toda su espera. 61

Y nótese cómo la aparente dificultad y la levedad de esas imágenes no destruyen la pro-

funda emoción que desprenden. Lo sentimental no está ahogado por lo intelectual, como tantas veces se ha obstinado en ver la crítica de *Cántico.*

IMÁGENES CON TÉRMINOS MATEMÁTICOS

Como veremos, Jorge Guillén proclama su teoría en el amor a lo escueto, a la línea: "¡Amor a la línea!", escribe una vez. Une este amor a lo escueto con el gusto por lo riguroso y esquemático, y en ninguna parte encuentra Guillén tanto rigor como en la Geometría. Su afición por lo exacto se traduce en la abundancia de veces que utiliza ese término. Pondré sólo dos bellísimos ejemplos:

> Presa en tu *exactitud,*
> inmóvil regalándote,
> a un poder te sometes
> férvido, que me invade. 89

> Un material muy límpido y muy leve
> se aislaba *exacto* y mucho más hermoso.
> La *exactitud* rendía otro relieve. 209
>
> *(El espejo.)*

(Y recuérdese que en el poema *Las máqui-*

nas, transcrito anteriormente, se excita la exactitud. "¡Exactitud ya tierna!".)

Guillén, cuyo rigor mental es tan evidente, recurre con mucha frecuencia a la imagen de contenido geométrico, y las palabras *recta, curva, esfera, línea, plano,* etc., no son difíciles de encontrar en su vocabulario. (De nuevo observamos la lucha entre la emoción, lo sentimental, y la inteligencia):

Recta blancura refrigeradora. 247

Incorruptibles curvas
sobre el azul perfecto. 71

Véanse tres ejemplos de este tipo de imágenes, tan intelectuales y al mismo tiempo tan cargadas de notas afectivas:

Por una red de rumbos,
clarísimos de la tarde,
van exactas delicias. 124

Queda curvo el firmamento,
compacto azul, sobre el día.
Es el redondeamiento
del esplendor: mediodía.
Todo es cúpula. 189

Riguroso horizonte.
Cielo y campo, ya idénticos,
son puros ya: su línea. 189

NOMINACIÓN Y COMPLICACIÓN

Jorge Guillén, que se embriaga "con limpidez en creación", como dice una vez, que ama las líneas rectas, lo desnudo ("te quiero así, desnudez / rendidamente remota"), lanza su credo estético en dos versos del poema *La Florida,* al decir que

> El ángel más desnudo poda
> sin cesar la frondosidad. 275

Sin cesar, con un ahinco ejemplar, ha ido Jorge Guillén podando la frondosidad hasta llegar a la pura nominación. Y si la frase *estilo impresionista* no se prestase a términos tan equívocos (como señalaron ya sabiamente Amado Alonso y Raimundo Lida en un notable estudio), quizá parte de los recursos estilísticos que aparecen en *Cántico* se pudiera colocar bajo ese denominador, sobre todo la tendencia a la *nominación,* recurso que Guillén prodiga abundantes veces, sobre todo al principio de poemas:

> Tallos. Soledades
> ligeras. ¿Balcones
> en volandas? Montes,
> bosques, aves, aires. 40

> Calles, un jardín,
> césped y sus muertos. 82

Muchas descripciones no son otra cosa que un puro nominar, conseguido precisamente por la eliminación de elementos accesorios:

Castillo en la cima,
soto, raso, era,
resol en la aldea,
soledad, ermita. 37

Blancos, rosas. Azules casi en veta,
retraídos, mentales. 128

Otras veces se mezcla la nominación con oraciones predicativas muy breves, como en estos casos:

Hierbas, juncos, aguas.
Cede el equilibrio
bajo el pie. Crujidos
velados de trampa. 30

Azoteas, torres, cúpulas
aproximan los deseos
de las calles y las plazas
a su cielo. 50

Sol. Activa persiana.
Laten sombras.—¿Quién entra?
...Huyen. Soy yo: pisadas. 282

La nominación puede acentuar su interés por la repetición con valor descriptivo, repetición distinta a la emocional:

Sienes soñolientas.
Un vaho.
Cabecea
torpemente la suavidad.
Hombros soñolientos.
Un vaho lento, más lento, lento. 129

Es evidente que no se pueden conseguir con menos elementos descripciones tan bellas como las anteriores. Es evidente también que en ese recurso hay una voluntad de estilo impresionista, lo que no quiere decir, ni mucho menos, ausencia del más riguroso intelectualismo, ya que la desnudez de esas descripciones no es precisamente la desnudez del estilo llamado de notas o diario. Es una desnudez elaborada con todo el rigor de una inteligencia dispuesta a podar lo frondoso, dejando sólo las notas esenciales, categorizantes.

La misma raíz habría que buscar para el uso de la oración nominal, tan frecuente en *Cántico*. No me refiero a la oración nominal de tipo afectivo, que hemos visto ya en las páginas anteriores, y cuyo origen se encuentra en el asombro o júbilo del poeta, sino a la oración nominal descriptiva, que acentúa lo escueto y desnudo del arte guilleniano. Frente a lo emocional de las otras oraciones, éstas agudizan el carácter intelectualista, sobre todo cuando la

oración nominal aparece como una explicación o resumen de algo anterior, separada por dos puntos, técnica que abunda sobremanera en *Cántico:*

Paraíso:
Jardín, una paz sin dueño,
y algún hombre
con su minuto sereno. 52

¡Oh prodigio! ¡Virtud
de lo blanco en el aire!
Todo el aire en realce:
desnudez de su luz. 69

Aire: nada, casi nada,
o con un ser muy secreto,
o sin materia tal vez,
nada, casi nada: cielo. 378

El poema que mejor puede servirnos para ver el amor de Guillén por este recurso de la oración nominal y del resumen con dos puntos es el titulado *Niño,* ya copiado en páginas anteriores, donde en veinte versos no aparece un solo verbo:

Claridad de corriente,
círculos de la rosa,
enigmas de la nieve:
aurora y playa en conchas...

Por el contrario, en numerosos poemas es el verbo el iniciador de la oración, indicando así la importancia que concede a la acción:

> Se ofrece, se extiende,
> cunde en torno el día
> tangible. ¡De nuevo
> me regala sillas! 38

> Va la luna
> ganando noche a la noche,
> y rendida
> luce una verdad muy joven. 58

Incluso puede encontrarse la insistente repetición de un verbo, como en el poema titulado *Otoño, caída,* donde la acción de caer se acentúa por la repetición:

> Caen, caen los días, cae el año
> desde el verano
> sobre el suelo mullido por las hojas,
> cae el aroma
> que errando solicita la atención
> del soñador. 150

Pero no siempre la poesía de Jorge Guillén se mantiene en esa línea de lo escueto y desnudo, sino que, al revés, complica la expresión con oraciones incidentales, incluídas muchas veces entre guiones. El guión puede separar

una oración incidental de su antecedente, como en

> Aun sin el sol que desde aquí presiento,
> la almohada —tan tierna bajo el alba
> no vista— con la calle colabora. 206

No todas las veces esa intercalación entre los miembros de una oración principal es tan simple. Puede suceder que sea tan compleja como en este caso siguiente, donde el poeta se ve obligado a repetir el sujeto de la oración principal, que había quedado ya tan lejos, que no se recordaba:

> Y este ser implacable,
> que se me impone ahora
> de nuevo —vaguedad
> resolviéndose en forma
>
> de variación de almohada,
> en blancura de lienzo,
> en mano sobre embozo,
> en el tendido cuerpo
> que aun recuerda los astros
> y gravita bien— este
> ser, avasallador
> universal, mantiene
>
> también su plenitud
> en lo desconocido:
> un más allá de veras
> misterioso, realísimo. 19

En más de un caso la oración se rompe para intercalar una descripción, como estas creaciones de Primer Jardín, aclaradas del siguiente modo:

Brotan, se alzan
—bucles hacia su espiral
y melenas sobre cuellos
erguidos con un afán
de tallo aún— creaciones
de Primer Jardín. 342

Casalduero observó que "al llegar a un inciso, a un verdadero paréntesis, Guillén no se sirve de una curva rítmica que dé a la entonación su carácter parentético, sino que inserta una segunda melodía que interrumpe la principal". Pone como ejemplo la siguiente décima:

EN PLENITUD

Después de aquella ventura
gozada, y no por suerte
ni error —mi sino es quererte,
ventura, como madura
realidad que me satura
si de veras soy—, después
de la ráfaga en la mies
que ondeó, que se rindió,
nunca el alma dice: no.
¿Qué es ventura? Lo que es.

"La función de la segunda melodía del pa-

réntesis, aclara Casalduero, que suspende la melodía de la décima, y su acierto, aparecen con toda evidencia en el último verso: la graciosa voluta de la interrogación —ya precedida por una pausa— destaca la firmeza y solidez de la afirmación, pero dando a su rasgo definitivo una gran soltura."

Este procedimiento de interrumpir con una melodía la marcha de otra se extrema en el poema *Los labios,* donde los acordes van alternados, por decirlo así, cerrándose las dos melodías con un mismo verso. Como ya hice observar en páginas anteriores, se trata de describir un primer plano con dos amantes y un fondo con el paisaje radiante. Las dos melodías permiten su lectura separada y el lector puede ensayar esa lectura saltándose primero los versos pares y volviendo sobre ellos al final de la lectura de los impares:

Te besaré, total Amor, te besaré
—en torno a su retiro tan continua la fronda—
hasta rendir por ímpetu los labios
—sin una nube el cielo sueña con una flor—
a su más fervorosa crisis favorecida,
—frenesí de clavel bajo el sol y el azul—
al más irresistible paraíso evidente
—a plomo el mediodía sobre nuestras dos sombras—
que nos embriagará de inmortal realidad.
¡Tesón en la ternura, éxtasis conquistado! 248

Otras veces la complicación se debe a la marcha zigzagueante del poema, lleno de meandros, debido a la brevedad del metro empleado y a que —como en el caso de Góngora— las palabras proliferan en minúsculas oraciones nominales, como en el siguiente ejemplo, quizá el más complejo. (Subrayo las oraciones accesorias):

TORNASOL

Tras de las persianas
verdes, el verdor
de aquella enramada
total tornasol

multiplica en pintas
rubias del vaivén
de lumbre del día,
una vaga red

varia que, *al trasluz*
trémulo de estío,
hacia el sol azul
ondea los visos

informes de un mar
con ansia de lago
quieto, *claridad*
en un solo plano,

donde esté presente
—como un firme sí
que responda siempre
total— el confín. 86

FINAL

Si hubiéramos querido contraponer a *Cántico* un perfecto antagonista, la elección hubiese recaído sin ninguna duda en *Residencia en la tierra,* de Pablo Neruda. Mejor aún, hubiéramos elegido un solo verso de cada libro, pero tan hondamente significativos los dos, que con ellos tendríamos suficiente. No resisto, sin embargo, la tentación de copiarlos. Dice el de Neruda: *El río que pasando se destruye.* Reza, en cambio, el de Guillén: *Feliz el río que pasando queda.*

No es difícil, ni mucho menos, encontrar las raíces ideológicas y estéticas que han motivado estos dos opuestos resultados ante una misma imagen. Neruda ve el mundo cómo algo en descomposición, y de esta actitud proceden su poesía y su estilo, según ha observado sagazmente Amado Alonso. Guillén, en cambio,

como hemos visto, sostiene que el mundo *está bien hecho,* que todo al amanecer vuelve a estar intacto y todo aparece como maravilla concreta. De ahí que el río no se destruya al pasar. De ahí también que el estilo de Guillén responda a su ideal visión del universo, o algo digno de perpetua admiración, admiración que la inteligencia reprime sabiamente. La imagen del río en Guillén no es tan tradicional —por decirlo así— como en Neruda, pero en cambio está más cargada de elementos emocionales. La de Neruda está más en la línea de los ríos manriqueños que la de Guillén, cuyas raíces habría que buscar en su ansia por quedar en su Instante; esa ansiedad que le obliga a detener el tiempo entre dientes y labios para que la belleza del momento no se escape.

Todo responde, pues, en Guillén a un mismo latido fervoroso. Su resultado será ese *Cántico* tan lleno de poesía, poesía que nosotros hemos asediado impunemente, torpemente, pero que, por fortuna, como el río, permanece y queda a pesar de todo.

INDICE

RICARDO GULLÓN

LA POESÍA DE JORGE GUILLÉN

Págs.

Una poesía de la inteligencia 15
Paréntesis. Sobre la poesía pura 23
Plenitud de expresión 36
Guillén, poeta difícil 48

El contenido de su poesía:

1. — Conocer y nombrar 57
2. — Serenidad. La muerte y la vida 62
3. — Serenidad. Humanización 68
4. — Primavera y amor 74
5. — Mundo en albor 83
6. — Nocturnos 92

Caminos de perfección 98
Primores 107
Imágenes 124
Situación del poeta 135

JOSÉ MANUEL BLECUA

EN TORNO A *CÁNTICO*

Introducción 145
Estructura de los tres *Cánticos* 149
Ejemplos de recreación poética 155
Las estrofas 164
La realidad y el poeta 184

Págs.

Todo lo inventa el rayo de la aurora 203
Más amor que tiempo 227
Algo de lo que inventa el rayo de la aurora ... 239
El estilo 267
Asombro y júbilo 280
Vivificación de la realidad 287
Cualidad y abstracción 293
Imágenes para ojos mentales 298
Imágenes con términos matemáticos 303
Nominación y complicación 305
Final 314

ESTE LIBRO, VOLUMEN II DE LA COLECCIÓN DE «ESTUDIOS LITERARIOS», ILUSTRADO CON VIÑETAS DE LAGUNAS, AGUAYO Y LAGUARDIA, SE ACABÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES EDITORIALES DE «HERALDO DE ARAGÓN», S. A., EL DÍA 10 DE FEBRERO DE 1949, SIENDO REGENTE DE LOS MISMOS D. DOMINGO GARCÍA IBÁÑEZ.

UCIÓN:
LIBRERIA ÍNSULA
CARMEN, 7 - MADRID

25 Pesetas