SOBRE LA GENESIS DE «CANTICO» DE JORGE GUILLEN
(Los primeros poemas, 1919-1922)*

POR

FRANCISCO JAVIER DIEZ DE REVENGA

De acuerdo con los datos de que disponemos, suministrados particularmente por José Manuel Blecua en su excelente edición de *Cántico* de 1933[1], podemos estudiar perfectamente la génesis de ese libro de Jorge Guillén. Puede decirse, sin temor a cometer ningún error, que *Cántico* se gesta en una primera fase que ocupa los años trascurridos entre 1919 —fecha del comienzo de la obra en Tregastel, la playa de Bretaña— y 1936, año de al publicación de la segunda edición del libro. Posteriormente, lo que Guillén lleva a cabo no es una gestación del libro ni una evolución de lo ya escrito, sino un complemento del *Cántico*[2] que en 1936 adquiere una primera gran madurez.

---

* Jorge Guillén era Académico Honorario de la Academia Alfonso X el Sabio. Su muerte, en febrero de este año, ha supuesto la desaparición de uno de los más significativos poetas españoles del siglo XX. A los numerosos homenajes realizados en estos meses, se une *Murgetana* con la publicación de este artículo.

[1] JOSE MANUEL BLECUA, ed., Jorge Guillén, *Cántico* [1936], Labor, Barcelona, 1970. Indispensable para el estudio de la génesis de *Cántico* ya que ofrece fechas, lugares, dobles versiones, etc., manejando datos muchas veces facilitados por el propio poeta.

[2] Las ediciones de *Cántico* son: 1.ª Revista de Occidente, Madrid, 1928 (75 poemas); 2.ª Cruz y Raya, Madrid, 1936 (125 poemas); 3.ª Litoral, México, 1945 (270 poemas); 4.ª 1.ª edición completa, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1950 (334 poemas).

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

El periodo de tiempo trascurrido entre 1919 y 1930 tiene a nuestro juicio, a su vez, dos etapas fundamentales, dos grandes periodos limitados por las fechas de las dos primeras ediciones: el primero de estos espacios transcurriría entre el año inicial —1919— y 1928, el año de la primera aparición de *Cántico*. La segunda de estas dos etapas se desarrollaría entre 1929 y 1936.

De la primera etapa tienen gran importancia las dos redacciones que se llevan a cabo en ese periodo de tiempo y que configuran dos sub-etapas en la génesis de *Cántico*. La primera redacción se efectúa entre 1919 y 1924. Después de un año de descanso, coincidente sin duda con la preparación de las oposiciones de la Cátedra de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad de Murcia, terminadas en diciembre de 1925, se desarrolla una segunda redacción durante la cual se escriben gran número de poemas, pero también en el trascurso de la misma se corrige otro importante sector de los escritos en la primera redacción.

El periodo que nos ocupa ofrece también una cierta conexión, en sus dos redacciones, con los lugares de residencia de Guillén. El periodo de tiempo trascurrido entre 1919 y 1924 se desarrolla principalmente en Francia y en concreto en París, aunque están presentes en las dataciones otros lugares como Tregastel, Biarritz, Auteil y Provious. París figura como lugar de redacción —sin duda, su residencia de la rue d'Alexandrie— de una gran parte de los poemas creados en 1920, 1922 y sobre todo 1923 y 1924, aunque comparte sobre todo en este último año con Valladolid la condición de lugar de redacción de otro buen número de poemas.

La segunda redacción, que hemos fijado como iniciada en 1926, comienza realmente en 1925 y precisamente en París, en la Navidad de aquel año, exactamente el primer día de invierno, y se desarrolla a lo largo de los años siguientes en Murcia, Valladolid y ocasionalmente en Alicante y en lugares de veraneo como Veules-les-Roses y Capheton (1927 y 1928, respectivamente), para finalizar algunas versiones en noviembre de 1928 en Madrid, poco, muy poco antes de que el libro viera la luz en 1928, a final de año.

La etapa de mayor interés para conocer la génesis de *Cántico* es, sin duda alguna, la que coincide con la primera redacción, la que hemos establecido como iniciada en 1919 y continuada hasta 1924. Conocemos versiones desechadas posteriormente o corregidas de muy sustancial forma de bastantes de los poemas de esta etapa, gracias a su aparición en revistas, de forma especial en *España* y *La Pluma*. Jorge Guillén fue uno de los últimos poetas de su generación en publicar un libro y, sin embargo, era uno de los más conocidos y estimados como poeta a lo largo de los

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

años veinte, sobre todo en las fechas en que se llega al auge de su generación, hacia 1927. Se debía tal admiración a que sus poemas, y de forma particular sus ya famosas décimas, eran publicadas por las revistas de más prestigio de la generación: la citada *La Pluma, Litoral, Suplemento de La Verdad, Verso y Prosa* y tantas otras. Precisamente es a través de esas versiones como mejor podemos conocer la formación de libros que, como *Cántico,* se han realizado reformando versiones de los poemas que los componen. En el caso concreto del primer libro de Guillén, se ofrecen a nuestros ojos diez años de la labor literaria de paciente construcción de un libro excepcional.

De los poemas escritos entre 1919 y 1924 más de la mitad tuvieron una segunda versión distinta en la segunda redacción, y otra buena parte sufrieron correcciones de puntuación que a algunos críticos, como a Darmangeat[3], le han parecido de interés. Los cuatro poemas escritos en 1919, seis de los diez poemas escritos en 1920, cuatro de los siete de 1922, nueve de los dieciséis de 1923 y cuatro de los veintidós escritos en 1924 conocen otra versión sustancialmente distinta en la segunda redacción del libro. De todos los poemas de esta primera etapa, solamente uno, «Noche encendida», cuya primera y única versión publica *España* en su número 395 de 1923, conoce en esta primera etapa su redacción definitiva, y así, con el mismo texto, se publica en *Cántico* en 1928. Por esta razón, podríamos decir que este poema de cinco versos es el más antiguo del libro en su redacción definitiva (p. 162, edic. Blecua):

> Tiempo, ¿prefieres la noche encendida?
> ¡Qué lentitud, soledad, en tu colmo!
> Bien, radiador, ruiseñor del invierno.
> ¿La claridad de la lámpara es breve?
> Cerré las puertas. El mundo me ciñe.

Pero lo normal es que todos los poemas de esta primera etapa sufran importantes variaciones en el periodo que hemos considerado de segunda redacción, es decir entre 1926 y 1928, que es cuando prácticamente se escribe en segunda o en primera versión todo el *Cántico* de 1928.

A la hora de profundizar en la génesis de *Cántico* puede resultar de interés la observación minuciosa de estos cambios, pero sobre todo los que se producen sobre los poemas de los primeros años, es decir 1919, 1920 y 1922, ya que las modificaciones, supresiones o adiciones sobre

[3] PIERRE DERMANGEAT, *Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén,* Insula, Madrid, 1969. Contiene una traducción, hecha por J. L. Guereña de su trabajo «Jorge Guillén ou le cantique émerveillé».

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

los poemas producidos en 1923 y 1924 dejan ver la proximidad de su redacción respecto a la fecha de corrección. Además, en menor proporción, como ya ha quedado señalado, se ven los de estos dos últimos años afectados por la doble versión, consecuencia lógica producida también por la cercanía cronológica de primera y segunda redacción.

Los años más reveladores en el aspecto que nos interesa, sin duda por estar más alejados de la segunda redacción, son los que trascurren entre 1919 y 1922. A los poemas producidos en estos años y a sus versiones posteriores vamos a dedicar las palabras que siguen, en un intento de comprender la génesis de *Cántico*, a través de sus primeros poemas. Y al mismo tiempo intentamos comprender el sentido de esas variaciones, el proceso de búsqueda de una palabra poética personal, peculiar, debida a la investigación de un poeta que en 1926 diría, en la conocida «Carta a Fernando Vela» que «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. Pero no terminaría nunca» (*Verso y Prosa*, 2, 1927)[4].

Los cuatro poemas más antiguos de *Cántico* poseen una versión realizada en 1919, el año inicial —según se dice en la edición definitiva— del libro de Guillén, y su lugar de redacción, que no se indica en las notas de Blecua, quizá sea Tregastel, ya que es donde siempre se ha señalado que comienza *Cántico* precisamente en ese año. Esos cuatro primeros poemas son «Cuna, rosas, balcón», «De noche», «Gran silencio» y «Galán temprano», de los que conocemos versiones tempranas como ya hemos señalado, distintas de las definitivas aparecidas en el libro. Por ejemplo, del bellísimo «Cuna, rosas, balcón», sabemos que en su origen fue un villancico navideño, especie totalmente rara en el autor de *Cántico*. Y por cierto que se trataba de un adecuadísimo romancillo en cuartetas de gran ligereza y neto aire popular, lo que acentúa la curiosidad del poema. La trasformación operada fue, como es de suponer, sustancial. Conocemos el poema por una versión de *La Pluma*, núm. 30, 1922 (p. 99):

[4] En GERARDO DIEGO, *Poesía española contemporánea. Antología*, Taurus, Madrid, 1959, pp. 342-43.

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

Carne rosa y alba
Del sagrado Niño,
Con risas calladas
En hoyuelos lindos.

Rosas, pero el alba,
Tan pura y alegre,
Albea la gracia
En cuerpo celeste.

Cual si iluminaran
Grosezuelas risas
A la luz del alba
Una rosa viva.

Es de gran interés el proceso de abstracción conseguido por Guillén en la reforma del poema llevada a cabo mucho más tarde, en octubre de 1928, cuando finalizaba los trabajos de redacción de su primera versión publicada en libro. Hay que destacar, en este proceso, la presentación en el primer verso del tema del poema (uno de ellos) obtenido de un verso intermedio, donde era objeto directo de un verbo. Nos referimos a *rosas*. Ahora queda presentado, sin acción, en un sólo verso que finaliza en una pausa (punto). Hay además unas interrogaciones y, desde luego, supone el paso más grande hacia ese proceso de purificación: «¿Rosas? Pero al alba», que al principio de la tercera cuarteta será «Rosas. Para el alba».

Nuevos elementos integran el poema que aparece en *Cántico* de 1928, mientras otros desaparecen. Hay un esperado proceso de secularización del mismo. El sustantivo *carne* se traslada al interior del poema. La variación depende de la adjetivación difusa: «muelle carne vaga», seguida de tres conceptos sin acción, sin movimiento: *sueño, calma, espera*. Los adjetivos en el villancico que califican, mejor, que colorean a *carne* (*rosa y alba*), experimentan metamorfosis notables, sufren cambios de situación y soportan el proceso más intenso: se sustantivan. De «carne rosa y alba» pasamos al comienzo antes reflejado: «¿Rosas? Pero el alba».

Desaparece, inevitablemente, la referencia concreta y religiosa: *Del Sagrado Niño*, mientras *risas* pasará al final del poema (convertida de *risas calladas* —¿es posible esta idea?— en *sonrisas*, y *hoyuelos* ocupará sin adjetivo («hoyuelos lindos», en el villancico) un lugar en la cuarta cuarteta. Allí, en esa estrofa, hay, sin embargo, un recuerdo del «Sagrado Niño», pero transformado igualmente, desacralizado: «La facción exacta/ relega lo eterno».

Hay un extraordinario proceso de corrección, casi de corrección dialogada en la cuarteta segunda —del villancico— y tercera —versión definitiva—, cuando el poeta, después de señalar que el alba es «tan pura y alegre», cambia por «pura sí, no alegre», en un claro intento de dismi-

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

nuir el carácter festivo del poema. Desaparecen por esta misma razón las «grosezuelas risas» y la «rosa viva» del último cuarteto, que, en la versión definitiva, gracias a las interrogaciones, adquiere un carácter dubitativo. Se destaca también la sustitución del «alba» por la «aurora». El resultado es, pues, completamente distinto (p. 98):

¿Rosas? Pero el alba.
...Y el recién nacido.
(¡Qué guardaba el alma!)
Follajes ya: píos.

Muelle carne vaga,
Sueño en su espesura,
Cerrazón de calma,
Espera difusa.

Rosas —para el alba.
Pura sí, no alegre,
Se esboza la gracia.
¡Oh trémulas fuentes!

Creaciones, masa,
Desnudez, hoyuelos.
La facción exacta
Relega lo eterno.

¿Ya apuntan, cerradas
Aún, sí, sonrisas?
...La aurora (¿Y el alba?)
¡Oh rosas henchidas!

De los otros tres poemas de 1919, «De noche», «Gran silencio» y «Galán temprano», conocemos versiones distintas de las que figuran en la edición del libro, aunque en el caso de «Galán temprano» las variantes son mínimas, como ocurre, en mayor grado con «Gran silencio». En el caso de «De noche», la versión que conocemos, ya de 1923 aunque comenzada el año inicial, tiene dos versos totalmente distintos al comenzar el poema (p. 164):

No, no rompas los sellos de la noche.
Y al través de la noche, deslizándote,
Te rendirás a sus potencias breves
Bajo un sigilo sin arcana cifra,
Hostil al Coco, dócil al Encanto.

Mientras que en la versión de *Cántico* se dice (p. 164):

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

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.

Como se puede apreciar, nuevamente se ha prescindido de conceptos concretos, aunque simbólicos —*los sellos de la noche*— y de la reiteración del motivo principal —*noche*—, para insistir en su apariencia o cualidad —hondo, oscuro—. Más adelante, la «arcana cifra» se tornará en «horror» y «enigma»[5].

En los poemas que llevan una fecha inicial de 1920 y que conocemos en versiones reformadas de 1927 y 1928, podemos advertir el proceso de génesis de la edición de 1928, porque, igualmente, los cambios y adiciones son muy significativos. Seis son, como hemos dicho, los poemas que sufren las más importantes variaciones de entre los concebidos en 1920: «El durmiente», «Ciudad de los estíos», «Noche de luna», «Bosque y bosque», «Nocturno» y «Amistad», luego titulado «Buque amigo». El más destacable de todos, a tenor de las innovaciones introducidas, es «Ciudad de los estíos», que primeramente recibió el título de «Playera». Entre las innovaciones introducidas en el poema, comenzado en Biarritz en agosto de 1920, se destaca un importante añadido, hecho en Murcia el 12 de marzo de 1928. Para el poeta, en la primera redacción, el tema de su poesía, es una ciudad *accidental* de veraneo (p. 134):

Ciudad accidental
De los estíos: damas.
Fustes de extremas sedas
Angulos insinúan.

Laten las alusiones
Con rigor geométrico.
La ciudad está loca,
Loca de geometría.

¡Oh, muy elemental!
Libro de bachiller:
Página tantas: vértice.
¡Sutil, sutil Euclides!

En la del primer *Cántico*, presidida en esa única ocasión por una cita de Valéry, luego olvidada («La belle devant nous/ se sent les jambes pures»), se eliminarán las circunstancias, y la concepción accidental de esa ciudad geométrica se verá completada por una concepción esencial de la urbe. Dos conceptos inéditos en la primera versión, aparecen explícitos en la de 1928, y son dos conceptos reiterados con frecuencia en

[5] Vid. un comentario más amplio de las variaciones efectuadas en ANDREW P. DEBICKI, *La poesía de Jorge Guillén*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 198-99.

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

los poemas hechos en Murcia: la luz (ahora representada por su fuente cósmica, el sol) y la tarde. La sensación es también notable y aparece ahora: el bienestar, la delicia. El impulso creador de Guillén torna en su nueva concepción del poema lo que era accidente, en esencia (p. 134):

Ciudad accidental
De los estíos: damas
Sobre luz, bajo azul.

Sedas, extremas sedas
Insinúan, esquivan
Angulos fugitivos.

Resbala en su riel
La recta. Corre, corre,
Corre a su conclusión.

¡Ay, la ciudad está
Loca de geometría.
Oh, muy elemental!

Libro de bachiller,
Página tantas. «Vértice»,
Fatalidad sutil.

Por una red de rumbos,
Clarísimos de tarde,
Van exactas delicias.

Y a los rayos del sol.
Evidentes, se ciñe
La ciudad esencial.

Otro poema de 1920 puede resultarnos revelador de la actitud creadora guilleniana si comparamos las dos versiones que de él conocemos. La inicial, del año citado (1920) y la que aparecerá en el libro, que queda ultimada inmediatamente después que la anterior (el 13 de marzo de 1928) y también en Murcia. La primera redacción del poema «Buque amigo» —así se titula en todos los *Cánticos* desde el segundo al cuarto— recibe en la edición de 1928 el título de «Amistad» y en la versión que conocemos del año veinte un título más largo y no exento de cierta complejidad simbólica: «La amistad firme entre los mares caóticos». Es muy curioso el proceso de contaminación alegórica que este poema sufre a lo largo de su génesis. Y para comprobarlo nada es más dilucidador que la lectura de la primera versión (p. 187):

La amistad, firme en los mares caóticos,
—Ola indecisa entre el ser y el no ser,
Impulsores de velas simultáneas,

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

Tropel de nubes en fluido tránsito—
Es un frágil esquife zozobrante
En las aguas precisas de los muertos.

Como vemos, se trata de una sextina de endecasílabos blancos, isosilábica por tanto, que intenta una precisión sobre la amistad en un contexto metafórico alusivo a los peligros que la acechan, basado en representaciones marinas. La amistad es un frágil esquife y el mar supone el caos, la indecisión, la zozobra.

En la segunda redacción todo ha cambiado. El barco ya no es un esquife frágil sino un «firme buque» y los peligros, aunque no desaparecen quedan reducidos a una pregunta final, con la presencia dentro de la alegoría, de una esperanza de salvación: «el puerto» (p. 186):

¡Oh firme buque en el informe golfo!
Ola, si al fin actual ya resbalada,
Entre ser y no ser tan indecisa,
Raptos de bruscas rachas, ¿qué designios?
Brisas, fértil azar, hervor de rumbos,
Impulsores de velas coincidentes,
Formas de cielos rápidos en tránsito...
¿Zozobrará, zozobrará ese buque
Frente al avance de los muelles últimos,
En las aguas precisas? !Ay, el puerto!

Se advierte que el poema ha crecido hasta los diez versos respetando la estructura inicial de los endecasílabos y, como hará en otras muchas ocasiones, ha aumentado la riqueza conceptual dotando al poema de una mayor intensidad expresiva.

Conocemos también dos versiones del poema «El durmiente», cuya primera redacción llevó el título de «Barcarola» y lo más llamativo a la hora de comparar las dos versiones es la introducción de nuevos conceptos, genuinamente guillenianos, que reflejan sentimientos, sensaciones como «¡Albor, albor, albor!». El *albor* en la versión que conocemos por *La Pluma*, 30 (1922) es una mera alusión, que apunta un descubrimiento de luz sobre las tinieblas, expresado casi con timidez (p. 137):

Al durmiente meciendo
Cabecea el esquife
En el espacio puro.

¡Venturoso vaivén
Sobre lisa altamar
Sin instantes de espuma!

Un índice de luz
Descubre las tinieblas.
Al albor de las cuatro.

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

A la costa conducen
El esquife los puños
De solares remeros.

¡Oh, cuán ceñudamente,
A medio abrir los ojos,
Atraca el navegante!

Vacilando aturdido
Piérdese por la villa,
Trémula de relojes.

Sin embargo, en 1927 tal voz se convierte en profusión exclamativa, admirativa, con toda su intensa aportación de luz de amanecer, de alba, de aurora, que lleva implícita la palabra. Se expresa ahora la vulnerabilidad de lo oscuro, roto por el «sonido» de un agudo grito (p. 136).

¿Cabecea el esquife?
Sí, ya la noche inmóvil
En el espacio puro.

¡Cabeceo feliz!
Es alta mar muy lisa.
¡Ni desnivel de horas!

Todos los esplendores,
Oscuros, sin ornato,
Corroboran lo escueto.

¡Pero qué vulnerable!
Basta un agudo grito.
¡Albor, albor, albor!

A la costa conducen
El esquife los puños
De solares remeros.

¡Y qué ceñudamente,
A medio abrir los ojos,
Atraca el navegante!

Vacilando aturdido,
Se pierde por la villa,
Trémula de relojes.

Lo cierto es que entre una y otra redacción parece no existir progreso alguno, como si nada hubiese cambiado. Pero la transformación operada en la forma de expresar la fuerza de la luz rompiendo con la tiniebla de la noche supone ya un esfuerzo notable. Similar actitud de moderada reforma encontramos al comparar los dos textos de otro poema comenzado en 1920, «Noche de luna (Sin desenlace)», aunque hay sugestivas

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

variantes. Pero reside en ellos un mismo espíritu y de hecho sólo hallamos cambios de palabras, tendentes hacia una expresión más pura o abstracta, como en «la fiebre veladora» por «altitud veladora».

Otros poemas cuyas primeras versiones pertenecen a 1920, son «Bosque y bosque» y «Nocturno». En ellas existía un mayor rotundidad afirmativa, una más intensa seguridad en las propias reflexiones. Así en «Bosque y bosque», que pasa de siete versos en 1920 a diez versos en la realizada entre 1926 y 1928. Se añaden dos completamente nuevos, que se incluyen entre guiones en la edición de 1936: «—Prolija claridad, uno más uno!—» y «—¡Oh frescura de frondas imposibles!—». Se suprime el primer verso de la primera redacción, quizá por su tono afirmativo demasiado rotundo y por el mismo motivo posiblemente se prescinde de la última afirmación contenida en un verso y un curioso pie quebrado de una sola palabra, que también desaparece prefiriéndose el isosilabismo de la décima endecasilábica blanca. Obsérvese la gran diferencia entre la versión aparecida en *La Pluma* en 1922 (p. 162):

El bosque es una vasta ausencia de árboles.
Los sumandos frondosos de la tarde
Son en la suma tenebrosa ceros;
Anillos para manos de poetas,
Que plantarán en sus versos un libre
Bosque, también revelación de un dios.
Todo taller divino es un paisaje
raso.

y la que leemos en *Cántico* a partir de 1928 (p. 162):

Los sumandos frondosos de la tarde
—¡Prolija claridad, uno más uno!—
Son en la suma de la noche ceros.
No los ceros solemnes de la nada:
Anillos para manos de poetas
Que alzarán un gran bosque sobre el bosque
—¡Oh frescura de frondas imposibles!—
Bajo un rumor de números ardientes,
Henchidas presidencias necesarias.
Ceros, ya anillos, fulgen con los astros.

En 1921 no se fecha, según los datos que nos suministra Blecua, ningún poema de *Cántico*, y en 1922 se sitúan sólo algunos, como ya hemos señalado. Cinco de estos poemas presentan una versión sustancialmente distinta de la que luego aparecería en el primer *Cántico*, realizada en la época de la segunda redacción: «Relieves», «El otoño: isla», «Presagio», «La noche, la calle, los astros» y «Hacia el sueño, hasta el sueño».

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

El caso más extraordinario lo representa un extenso poema que apareció en *La Pluma* en 1923 (núm. 34) y que se tituló entonces «La hermosura de octubre». De él habrán de surgir dos poemas diferentes que recogen, en definitiva, el espíritu del primero. Pero con importantes supresiones y alguna trasformación. Así, el primero, «Relieves», incluye al comenzar cuatro versos totalmente nuevos, donde el poeta se recrea en la forma del paisaje, en la visión de esos relieves, mientras que se suprimen de todo el sector central de la versión primera nada menos que tres cuartetas, aquellas precisamente en que se alude a cosas concretas y a determinadas acciones, existencias: vencejos volando, cazador cazando, lebrel tras la liebre y Castilla. Todo desaparece; queda la esencia, las cosas que son el paisaje, los relieves, el río, el puente, la soledad. El poema se cerrará con la imagen estática de la tarde caliza, que sustituye a la tierra caliza, de la altura envolvente y de los vencejos rondando. Se ha prescindido igualmente de la referencia al mes del año: octubre, presente en el título de la primera redacción, mientras que en el poema procedente de la segunda parte surge la palabra «otoño», con la que la composición comienza, repitiendo el verso que ha servido de título (p. 107 110 y 112-114):

Castillo en la cima,
Soto, raso, era,
Resol en la aldea,
Soledad, ermita.

En el río, niña,
Niña el agua verde,
Señorón el puente,
Y la aceña en ruinas.

¡Salve, ronda ínclita!
Vuelan los vencejos
Sin cesar, por miedo
Del ala abatida.

Un cazador mira,
Simple, hacia el confín,
Lebrel zahorí
La liebre adivina.

Octubre, Castilla.
Perfiles dorados
De otero y de árbol.
Claridad cernida.

La tierra caliza
Que fue polvareda
Es ahora tersa
Calma adamantina.

¡Diáfanas vistillas!
Asombra a la gema
Tanta transparencia
Los aires atildan.

Rendición: relieves.
¡Qué míos, qué puros
Todos! Uno a uno
Resaltan, ascienden.

Castillo en la cima,
Soto, raso, era,
Resol en la aldea,
Soledad, ermita.

En el río, niña,
Niña el agua verde,
Señorón el puente,
Y la aceña en ruinas.

La tarde caliza
Que fue polvareda
Se extrema, se entrega.
Diáfanas vistillas.

¡Oh altura envolvente!
Rondan los vencejos
Sin cesar. ¡Oh cercos!
Posesión: relieves.

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

¡Encumbrada ínsula
De contorno estricto
Que pone en olvido
La onda indecisa!

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

Y una canastilla
De alacres racimos
Traza un laberinto
De sueños en cinta.

Grávida de prisa
Cae en el futuro
—¡Ay cuán cejijunto!—
La buena semilla.

Duda la sibila
Cavilosa, y calla.
Sonríen las hadas
A un rey en mantillas.

¿Ya se ruboriza
El adolescente
Que, sin beber, cree
Su sed infinita?

¿Brillará a hurtadillas
En la mano blanca
De la desposada
La nueva sortija?

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

Tenue melodía
Recorre el follaje.
¿Por ventura un ave
Gorjea escondida?

Cúspide rojiza,
Gualda y verde coda,
El follaje, a solas,
En los chopos pía.

¡Invisible brisa
Entre chopo y astro!
Y todo el espacio
De consumo vibra.

Esta luz antigua
De tarde feliz
No puede morir.
¡Eterna luz íntima!

—¡Pronto, pronto, ensilla
Mi mejor caballo!
¡El camino es ancho
Para mi porfía!

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

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

Y una canastilla
De alegres racimos
Cela un equilibrio
De sueños en minas.

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

¿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.

Esta luz antigua
De tarde feliz
No puede morir.
¡Ya es mía, ya es mía!

—¡Pronto, pronto, ensilla
Mi mejor caballo!
¡El camino es ancho
Para mi porfía!

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

En el proceso de creación del segundo poema, podemos advertir igualmente reveladoras supresiones, incluso algunas que descubren criterios estéticos asimilados con posterioridad al primer texto. Ya no se trata solamente de una intención purificadora, que desde luego está presente, sino también de una notable intención de suprimir efectos colorísticos de raíz sinestésica demasiado visibles, incluso chillones, presentes en la primera versión. Se prescinde, del mismo modo, de las «escenas» de la vida que responden un poco a criterios realista-anecdóticos, que por supuesto se riñen con la estética definitiva de *Cántico* y con su forjado estilo inconfundible: la siembra, el adolescente que se ruboriza, la desposada de la nueva sortija. Es destacable, por último, la renuncia a determinadas expresiones que se concentraban inmediatamente después de la cuarteta «Estilo en la dicha/La rama sencilla», totalmente conservada. La tenue melodía que afirmativamente recorre el follaje, se convertirá en «¿Dulce algarabía?» y esta duda llevará consigo la desaparición de todos los efectos de color sinestésicos, ya que coloreaban el trinar de la algarabía pajarera: rojiza, gualda, verde, se convierten en un solo color luminoso: amarillo y es la claridad la que pasa a ser emisora de la canción que antes dejaban sentir los árboles, por efecto de una inversión de la sinestesia. Estamos, por todo ello, ante un decidido proceso de abstracción, de prescindencia de elementos anecdóticos y de promoción de efectos y de impresiones, muy habituales en *Cántico*, de luz y de claridad.

Los otros tres poemas de 1922 ofrecen también variantes de interés. El más breve de todos ellos es el que se publica en *Cántico* en 1928 en una versión de cinco versos, que esta vez procede de un poema más extenso: dos tercetos en la versión de 1922, aparecida en el número 36 de *La Pluma*, con rima consonante. Está claro que en esta oportunidad Guillén ha llevado a cabo un efecto de concentración conceptual, lo que, posiblemente, acentúa el sentido poético de la reflexión guilleniana. La lectura del poema de 1928, ya corregida, resulta en algún aspecto de profundidad extraordinaria (p. 165):

Noche fiel, pulsación bien estrellada,
Solicitud total: gobierna el cielo.
Y se ahonda en seguro laberinto
La calle tan sabida que refiere,
Profunda al fin, su límite a los astros.

Pero muchas de las alusiones, que en 1928 nos resultan enigmáticas, quedan desveladas al conocer la versión de 1922, al descubrir la formulación inicial de un mismo «nocturno»:

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

¡Noche, noche! Gobierna el cielo, tinto
Con la tinta en que moja Dios la pluma
Para tachar el «Fiat lux» de antaño.

Y truécase en primor de laberinto
La calle, antes sabida, que se esfuma.
Muy reticente, en el astral amaño.

Se descubre igualmente un deseo de eliminación de efectos poco estéticos. La desaparición de reiteraciones (*tinto/tinta*), de palabras de bronco sonido en frases imperfectas («moja Dios la pluma»), del bíblico latín («Fiat lux» de antaño»), revelan una clara intención de concentración expresiva, de depuración lingüística. Desde luego, Guillén, en este caso, no añade nada en la segunda versión; ahora lo que hace es trasformar una expresión. La noche, que con la calle y los astros, constituye el centro temático del poema, permanece con ellos en la segunda versión. Sigue siendo «gobernadora» del cielo mientras la calle se oscurece —«muy reticente» en la primera versión—, —«profunda al fin» en la segunda— y refiere su límite a los astros. Estamos ante otro de los nocturnos de Guillén evocado en original observación de la noche estrellada siguiendo una tradición antigua en nuestra poesía.

Caso muy especial lo constituyen los otros dos poemas de 1922 trasformados en 1927 y 1928, «Presagio» y «La rendición al sueño», si hemos de atender a los títulos que recibieron en su versión definitiva, porque ya desde la titulación se percibe el minucioso interés de Guillén por rehacer su obra. «Presagio» se tituló en su aparición en *La Pluma,* 24 (1922) «Nocturno de Chartres» y en su versión de *Litoral,* 4 (1927) «Poema», mientras que «La rendición al sueño» se titula «Vaho lento» en el texto de *La Pluma,* 30 (1922) y «Hacia el sueño, hasta el sueño» en *Verso y Prosa,* 11 (1928) y en el primer *Cántico.* En ambos casos son poemas que sufren una notable trasformación paulatina. Ambos tienen un primer texto de 1922 (el de *La Pluma*), otro en revistas del 27 (*Litoral* y *Verso y Prosa*) y, finalmente, el texto de *Cántico,* que aún sufriría modificaciones de una edición a otra. Las dos versiones primeras son, en consecuencia, muy distintas de las definitivas, por lo que ofrecen para el que quiere conocer la génesis de *Cántico* un interés especial.

He aquí el primer texto del «Nocturno de Chartres», tal y como lo leemos en *La Pluma* (p. 208-209):

Ensayo o simulacro de unidad,
Pareja estilizada en líneas mínimas,
De la memoria no solicitamos
Una perduración de los contrastes.

Sus ojos ahora irradian un oscuro
Fulgor, que los oculta y esclarece
Tras secretos postigos sin llavines,

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

Inútil la congoja inquisitiva
No farfulla balbuceos la noche,
De plenitud única paridora.

Dulce amiga, sospecha floreciente
En el recato del jardín nocturno:
¿No eres ya de tu sino la fragancia,
Fragancia de tus rosas hipotéticas?

¡Amargura de expresar en anécdotas
Esa historia ignorada por los otros,
Que aletea, esencial, en nuestro orgullo!
Mas ya tu vida no vivida late
Tan pura en mí como en tus esperanzas.

Y eres, si no más real, más verdadera
Adivinada en el jardín nocturno
Que mentida por la luz verosímil
En escorzos de azar y compromiso.

Y a continuación el texto de *Cántico* (p. 207-208):

Eres ya fragancia de tu sino.
Tu vida no vivida, pura, late
Dentro de mí, tictac de ningún tiempo.

¡Qué importa que el ajeno sol no alumbre
Jamás estas figuras, sí, creadas,
Soñadas no, por nuestros dos orgullos!

No importa. Son así más verdaderas
Que el semblante de luces verosímiles
En escorzos de azar y compromiso.

Toda tú convertida en tu presagio,
¡Oh, pero sin misterio! Te sostiene
La unidad invasora y absoluta.

¿Qué fue de aquella enorme, tan informe,
Pululación en negro de lo hondo,
Bajo las soledades estrelladas?

Las estrellas insignes, las estrellas,
No miran nuestra noche sin arcanos.
Muy tranquilo se está lo tan oscuro.

La oscura eternidad ¡oh, no es un monstruo
Celeste! Nuestras almas invisibles
Conquistan su presencia entre las cosas.

Como se puede advertir si nos detenemos en la comparación de ambas versiones, se podría decir que estamos ante dos variaciones sobre un mismo tema, sobre un mismo «nocturno». Como ha ocurrido en alguna

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

otra ocasión, Guillén contesta en la segunda versión interrogaciones hechas en la primera. Obsérvese que son muy pocas las palabras comunes a los dos poemas, pero entre ellas está la pregunta, situada en el interior del poema primero: «¿No eres ya de tu sino la fragancia, fragancia de tus rosas hipotéticas?», y su contestación con la que se abre la segunda versión: «Eres ya la fragancia de tu sino, tu vida no vivida, pura, late...».

Pero lo más destacable al comparar ambas versiones es la dependencia estructural que se produce de una a otra, ya que es a partir de los versos citados desde donde «Nocturno de Chartres» se rehace, prescindiendo de los doce versos precedentes, para, en la segunda versión, recrear otros doce versos que se sitúan a partir del común «En escorzos de azar y compromiso», que en la primera redacción figura en último lugar.

El desarrollo del otro poema, de «La rendición al sueño» es distinto, ya que entre las dos versiones se produce una ampliación interna con bastante conservación del primer poema, tal como se advierte en la siguiente comparación (p. 204-206 y 203-207):

Sienes soñolientas.
Hombros soñolientos.
Un vaho lento, más lento, lento.
El vaho se espesa:
Más niebla, más niebla.
Vaho,
Niebla,
Nube, caos.
Insólito término:
Cárcel. Muros férreos.

Sienes soñolientas.
Un vaho.
Cabecea
Torpemente la Suavidad.
Hombros soñolientos.
Un vaho lento, más lento, lento.

Intimidad visible
Va ciñéndose al cuerpo
El sillón se enternece todavía,
Se ahonda.
Brazos, manos se rinden.
O serán ya los brazos del sillón ¡ah, suavísimo!

¡Suavidad del mundo!

Se inclina un oleaje hacia una arena.
Dunas
Con luces de perezas,
Enternecidas dunas se derraman,
Numerosas, difusas,
Generales, suavísimas.

¡Cuántas rayas!
Paralelas acaso por la pared,
Se rinden,
Ceden ya, se relajan.
Una pululación amable de Invisibles

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

¿No ser? Estar, estar profundamente,
Más y más ignorante
De ser profundamente a oscuras
Raíz muy reservada a su paciencia
Más activa,
Raíz
Que va sumando
Su silencio creciente y su fortuna:
Tierra, tierra, ¡Perderse al fin!

¿Perderse?
Sólo en su más recnódito retiro.
Entre los pliegues
Del olvido
Ya sin roce,
Reinando sobre inmóviles
Tinieblas de conquitsa.
Desciende el ser hasta una paz
Por todo su universo amurallada.
Se olvida
Robustamente, el ser, descansa
Mientras a su universo
Consagrándose está,
En clausura, muy lejos.

En el vaho se espesa.
Sucesiones de suertes profundizan espacios.
Niebla.
¿Hay grises de altitudes?
Barajas, nubes,
Caos.

¿Caos de Dios?

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!

¿Perderse?

En clausura, muy lejos
Se infunde, se refunde, se posa al fin remoto,
Intacto rostro
Nuevo, nuevo.
Intimidad visible
—¡Oh pulsación, oh soplo!—
Resguarda todo el cuerpo.

¿Para quién, para quién tan lejos,
Pulsación confidente?
¿Hacia dónde,
Recatos veladores,
Hacia dónde se aleja
La mirada,
Tan retraída y plena?
¿Hacia la seña
Clara
De otra verdad?

Notamos el extraordinario desarrollo de la primera estrofa, desde la primera mención, genial y acertada, de las «sienes soñolientas» hasta la palabra central en ambos poemas: *caos*. Se ha prescindido de elementos externos vagamente simbólicos como cárcel y muros férreos y se ha

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

preferido desarrollar términos evanescentes, sugeridos por las palabras *vaho, niebla* y *nube,* que se mantienen en la segunda redacción. Se amplía notablemente el término *caos* que el poeta investiga para concluir con versos que ya están en la versión de *La Pluma* y que destacan por su carácter negativo e interrogativo: ¿no ser? estar, estar profundamente, que en *Cántico* adquiere un definitivo tono admirativo y positivo: no ser, estar, estar profundamente, para detenerse en un ¿perderse? más destacado en la versión del libro. En la primera redacción se explicaba qué es lo que ocurría con el que se perdía en el sueño y se terminaba diciendo que está «en clausura, muy lejos». Se suprimen en la segunda todas esas afirmaciones y partiendo del verso citado —último en la primera redacción: «En clausura, muy lejos»— se pasa a una serie de interrogaciones sobre el destino del durmiente, del que sueña, insistiendo en la preposición «hacia» (dónde), presente como recordamos en uno de los títulos primeros del poema «Hacia el sueño, hasta el sueño». Pero ahora no hay un «hasta», sino que todo queda en una interrogación final.

Una revisión de versiones primeras luego muy rehechas en el definitivo *Cántico* indudablemente arroja mucha luz sobre la forma de construir el libro, porque en definitiva nos informa del interés del poeta por rehacer su obra en una labor de artífice y de investigador de la palabra. Indudablemente, muchas de estas reformas se hacen para dar unidad a un libro y para evitar lo que *Cántico* desde luego nunca fue: una colección de poemas dispersos. Se advierte un trabajo de asimilación, de unificación y de depuración de formas poéticas y de expresiones. Los que han comparado distintas versiones de poemas —Darmangeat, Gil de Biedma, Dehennin, Bigongiari, Debicki y, últimamente, con la ocasión de un homenaje póstumo, Dámaso Alonso—[6] han explicado muchos secretos de este *Cántico* luminoso al conocer lo que había antes y, al mismo tiempo, han establecido el valor del trabajo del poeta al construir su libro, «donde Guillén —como ha advertido Debicki[7]— supera los deta-

[6] *Vid.* PIERRE DARMANGEAT, *op. cit;* JAIME GIL DE BIEDMA, *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén,* Seix Barral, Barcelona, 1960; ELSA DEHENNIN, *Cántico de Jorge Guillén, une poésie de la clarté,* Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles, 1969; PIERO BIGIONGIARI, «Time Passes» *Luminous Reality. The Poetry of Jorge Guillén,* ed. de Ivar Ivask, University of Oklahoma Press, Norman, 1969, trad. española, «El tiempo pasa» en *Jorge Guillén,* ed. de Biruté Ciplijauskaité, El Escritor y la Crítica, Taurus, Madrid, 1975; y ANDREW P. DEBICKI, *op. cit.* Merecen una especial mención las palabras pronunciadas por Dámaso Alonso en la Real Academia Española el 29 de abril de 1984, en las que compara las versiones de tres poemas (entre ellos «Presagio»). Vid. DAMASO ALONSO, «Tres ensayos de Jorge Guillén, y su encanto». *BRAE,* LXIV, 1984, pp. 81-99.

[7] ANDREW P. DEBICKI, *op. cit.,* p. 227.

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"

lles circunstanciales y el virtuosismo poético, para subrayar, en cambio, experiencias básicas y vitales».

La revisión diacrónica por nosotros efectuada en las páginas precedentes nos ilumina sobre un momento del trabajo de Guillén, de su obra poética, que luego confluye en *Cántico* con las reformas pertinentes. Un periodo de tiempo breve en la vida del poeta (1919-1922) nos ha servido para acercarnos a la génesis de *Cántico*, gracias a los datos que Blecua con tanto acierto supo coleccionar en su imprescindible edición. Conocemos, después de estas páginas, mejor *Cántico* en su origen, pero para completar la labor de Guillén en este tiempo habría que observar aquellos poemas de la misma época que los que hemos estudiado que quedaron fuera del libro, y que ya se han publicado en edición moderna (*Hacia «Cántico»*).[8] De su estudio conoceríamos razones para la condenación y marginación de unas determinadas poesías y comprenderíamos mejor lo que ya llevamos dicho: la concepción como «obra» unitaria del libro. Pero esa ya es otra cuestión.

[8] JORGE GUILLEN, *Hacia «Cántico»*, Recopilación y prólogo de K. M. Sibbald, Ariel, Barcelona, 1980.

"Prohibida la reproducción total o parcial sin consentimiento del autor"