

En el centenario de Jorge Guillen
Estructura y tradición de Cántico

JAIME SILES

El 15 de diciembre de 1921 aparecía, en el número 20 de la revista *Ultra*, un texto de Ortega que puede interpretarse como el primer cachete cariñoso a las vanguardias literarias de principios de siglo y, a la vez, como el primer retrato a vuelapluma de la imagen primera de otra generación: la del 27, cuyos rasgos distintivos se constituirán en la década de los años veinte. Según Ortega, esa generación estará integrada por «otros hombres más jóvenes aún» que los ultraístas y, aunque no especifica qué géneros cultivarán, sí afirma que serán «Amantes de las jerarquías, de las disciplinas, de las normas» y que «comenzarán a juntar las piedras nobles para exigir una nueva tradición y alzar una futura Bastilla». Este esbozo de Ortega sirve de introito al sentido de la obra poética de Jorge Guillen, porque ésta, más que ninguna otra de este siglo, constituye un *SISTEMA*, es decir, una estructura cerrada, compacta, completa, circular, en la que, hasta los componentes morfológicos reproducen, de modo igualmente sistemático, esa unidad total de la que forman parte. En este sentido, puede afirmarse que dicha OBRA representa y es una auténtica *unidad de significación*. Y que, precisamente por el hecho de serlo, habrá de ser una *unidad dinámica*, sin dejar, por ello, de ser necesariamente idéntica. Esta *unidad dinámica* determina la

«Guillen es el más europeo de los poetas españoles de este siglo. En el que aparecen, elevadas a categoría poética, las formas más sólidas del pensamiento occidental.»

primacía de lo sincrónico sobre lo diacrónico en la poesía de Jorge Guillen, hasta el punto de que lo segundo queda arquiteado como mero accidente que, sin embargo, podrá ser *esencial* mientras extraiga, de la presencia material del ser, esas *maravillas concretas* que informan el objeto de la fenomenología guilleniana. Porque Guillen es, ante todo, eso: un *fenomenólogo estructural*, que ha aunado en su *sistema* de representación la aspiración de la fenomenología con los métodos del estructuralismo. Y esto es lo que hace que Guillen sea el más europeo de los poetas españoles de este siglo: el que, en él, aparezcan, elevadas a categoría poética, las formas más sólidas del pensamiento occidental. En las líneas que siguen intentaré determinar los pasos de este proceso. Y lo haré partiendo siempre de la tradición: es decir, de los elementos que Guillen pudo encontrar como preexistentes y que él, mediante una exigente labor de selección y síntesis, utilizó para la creación de su *Sistema*. Para ello, nos detendremos brevemente en una consideración de índole semiótica: en la singular y significativa asunción que los poetas del 27 harán del fenómeno gongorino. Cada uno realizará, en su paráfrasis de Góngora, la realización de sí. Lorca tomará de don Luis el gusto por la imagen; Alberti, la metamorfosis del concep-

to; Aleixandre, la libertad de la palabra; Cernuda, el arquetipo de su actitud ético-estética. ¿Y Guillen? ¿Qué incorporará Guillen? Guillen descubrirá, en la unidad del texto gongorino, un verdadero modo de construir y edificar: la disposición del léxico en función de su apoyo arquitectónico, la estructura.

Oigámosle: *Poesía, por lo tanto, como lenguaje: lenguaje construido. Si toda inspiración se resuelve en una construcción, y eso es siempre el arte, lo típico de Góngora es la abundancia y la sutileza de conexiones que fijan su frase, su estrofa. Nunca poeta alguno ha sido más arquitecto. Nadie ha levantado con más implacable voluntad un edificio de palabras.* En esta apreciación explícita Guillen no sólo la sustancia del *genus dicendi* gongorino, sino, sobre todo, la realidad de algo que, en él, va a aparecer como un fenómeno recurrente, casi como un *gesto semántico*: la voluntad arquitectónica de ese

*Contigo edificado para ti
Quede este bloque ya tranquilo así*

que constituye el centro de su procedimiento y al que corresponde la denominación general de *Simetría*. «Palabra justa, imagen luminosa, estrofa dibujadora» la ha llamado Eugenio Frutos; «suma», lean Cassou; «igualdad matemática», José María Valverde. Y todo esto es este universo poético, en el que las partículas más mínimas —caso del *ya*— cobran valor numérico en la articulación precisa del sintagma:

*De pronto, cuatro son uno.
Victoria: bella unidad.*

Para llevar a cabo esta articulación, Guillen tenía, ante sí y como claro precedente, un modo de realización típica-

«Guillen descubrirá, en la unidad del texto gongorino, un verdadero modo de construir y edificar: la disposición del Léxico en función de su apoyo arquitectónico, la estructura.»

mente barroco: la *Soledad* o *Soledades* de Góngora, Pedro de Espinosa, Polo de Medina, Príncipe de Esquila-che, Cristóbal Lozano, Enrique Gómez, Luis Tejada y otros. Realización que, semánticamente, viene a ser sinónimo de obra concéntrica, circular, que crece hacia

adentro de sí misma en estructura cerrada, en unicidad de perfección, sostenida en la sola realidad poética pensable: el *LENGUAJE*. Y sin embargo, no la seguirá, sino que se limitará a tomarla como *Vorbild*, como modelo, y no como mimesis o imitación. Porque su modo de proceder será, conceptualmente, diferente: se apoyará en una serie de elementos que las vanguardias de principios de siglo habían establecido como logro. Y no las vanguardias poéticas, sino las pictóricas. Concretamente, el cubismo. Porque el cubismo «descubre el *ser-en-el-mundo*». Lo que explica la ausencia, en Guillen, de toda coquetería ultraísta, creacionista o surrealista, y la presencia, en cambio, de todo ese vocabulario geométrico —*exactitud, equilibrio, estilo, nivel, perfección, perfil, línea, recta, término, equilibrar, limitar, ceñir, rayas, esferas, vértice, centro, volumen, relieves, ángulos, curvas*, etc.— por el que el plano se resuelve en una idea. Con razón —observa Amado Alonso— «la geometría tiene que dar a este poeta sediento de exactitudes sus más seguras referencias [...]». Y, en la misma dirección apunta Azorín, cuando a propósito de *Cántico*, exclama: «¡La física de un gran poeta lírico!». Pero no es *esta física* la que vamos a analizar aquí, sino lo que subyace bajo ella, lo que la constituye y realiza a partir de unos imperativos, que en el primer Guillen, en el Guillen de *Cántico*, son absolutamente *cubistas*, pero que, en el Guillen de hoy, en el Guillen que, desde nuestra realidad actual ahora contemplamos, nos parecen de índole enteramente *estructural*. Porque, ¿cómo —si no es

con el término *estructural* o *estructuralista*— puede definirse una declaración como la que sigue?; *Pensaba ya en una obra como unidad orgánica* [...]; *Los poemas se relacionaban entre sí desde dentro* [...]; *encajado en su lugar, entre límites aceptados y siempre referidos a un conjunto* [...]; *No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto.* Se ha dicho que este rasgo procede de Juan Ramón Jiménez, y que es de herencia simbolista. Sí, pero sólo hasta cierto punto: conviene —creo— destacar la insistencia obsesiva, apasionada, por la repetición del vocablo *conjunto*, en torno al cual se articulan, en la pintura cubista, la tensión y el movimiento surgidos de la autonomía de los bloques. Y en torno al cual, la matemática desarrollará una de las innovaciones de este siglo; «En 1917 —escribe Valentín Andrés Álvarez— apareció el *Análisis algebraico* de Rey Pastor, el primer libro publicado en España, creo, donde se sistematizan los conceptos aritméticos y algebraicos sobre la base de los *conjuntos* a que pertenecen. Un gran amigo mío, que había sido compañero de carrera, el gran físico

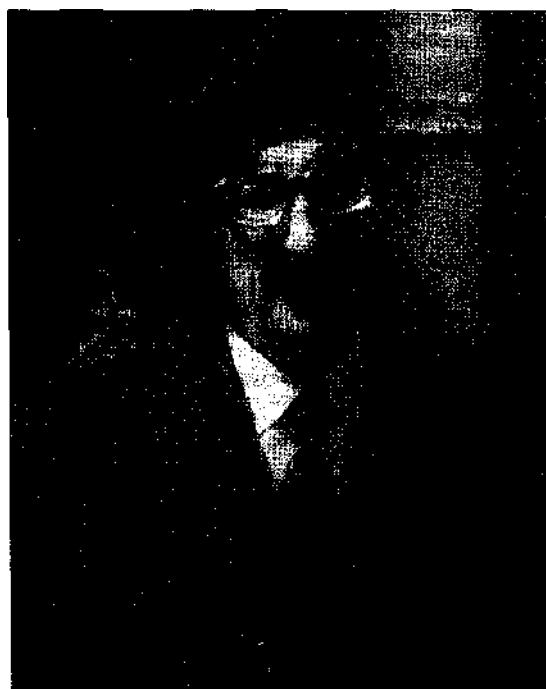
Arturo Duperier y yo leímos juntos aquella obra. Cuando la terminamos mi amigo hizo este comentario: "¡Cómo ha cambiado todo! Ahora resulta que los números de nuestra vieja aritmética ya no son nada; lo es todo el conjunto a que pertenecen [...]"». ¿Coincidencia? ¿*Zeitgeist*?, ¿Espíritu del tiempo? Tal vez. En cualquier caso, identidad de procedimiento entre unas constantes de la pintura de la época, la base de un libro de análisis algebraico —cuya fecha de aparición es 1917— y la inspiración y aspiración de una *OBRA* que se inicia —según narra su autor— en el verano de 1919. Identidad de procedimiento que explica cómo Jorge Guillen —que no es un estructuralista

«En Guillen lo que encontramos, realizado ya, es un principio que Heidegger expondrá años más tarde: "La poesía, dirá éste, crea su obra en el dominio y con la materia del lenguaje".»

inicial, sino un estructuralista resultante— llega a serlo desde los presupuestos y modos de realización del cubismo. En ello, creo, reside gran parte de la morfología guilleniana. Y, en ello, se basa —me parece— parte de su singularidad: en que Guillen es, en el orden lingüístico, un «estructuralista» y no un *idealista*, como sus compañeros de generación, sobre los que, consciente o inconscientemente, se proyectan las sombras del vosslerianismo y de las teorías crocianas acerca de la naturaleza del lenguaje. En Guillen, no. En Guillen, lo que encontramos, realizado ya, es un principio, que Heidegger expondrá años más tarde: «La poesía —dirá éste— crea su obra en el dominio y con la *materia* del lenguaje». En este sentido —en el del rechazo de Croce— puede verse un artículo, de don Jorge, publicado en *La Libertad* el 19 de mayo de 1922, sobre la incorporación del «cubismo al cinematógrafo», en el que, aceptando la unidad del arte defendida por el italiano, Guillen afirma su creencia *en esta realidad plural: las artes*, pueden fundirse, pero no confundirse, como hicieron los semipoetas y semipintores parnasianos. Frente a ellos Guillen cree en lo que crea: *el libro como género*, el libro como metáfora de la unidad del mundo —o de un mundo—. Y, por eso, admira a Proust y a Valéry, *dos rezagados* que, *en la época de la terrible prisa y, mientras los demás galopaban, iban a pie y despacio*. Valéry, además, es un ejemplo de otro rasgo que Guillen admira: la *brevedad*, y *debe su reputación a unas cuantas páginas, muy pocas* —escribe en mayo de 1923, en un artículo publicado el 1 de junio en *El Norte de Castilla*— que termina con una intencionada e intencional interrogación: *¿Verdad que en 1923 —pregunta— este caso de rigurosa conciencia literaria es un caso de escandaloso lujo?* Y el 29 de enero del año siguiente,

1924, se ocupa de las cartas de Mallarmé, deteniéndose, sobre todo, en una del 16 de julio de 1866, que medita y comenta, porque *Mallarmé* —dice— *ha echado [...] los cimientos de una obra total*. Y Guillen, al reseñar esta correspondencia, subraya uno de los párrafos (que, además, traduce), precisamente aquél en que el vecino de la rué de Rome confiesa a su destinatario, Aubanel, lo siguiente: «Trabajo en todo a la vez; es decir, que todo lo tengo tan bien ordenado en mí mismo, que ahora, a medida que le llega una sensación, se transfigura, y va de suyo a situarse en tal libro y tal poema», porque imita —dice Mallarmé— la ley de la naturaleza. Y esta comprobación le imanta, porque el mismo Guillen había escrito en París, y publicado en *La Libertad* (23 de enero de 1921), un artículo titulado *Una jugada emocionante*, en el que afirma textualmente: *Hay una poesía que es todo sapiencia y rigor consciente. Hay una disciplina de la imaginación. Hay una matemática de la imagen y el ritmo. Hay, en suma, la medida y el número que no entorpecen el fuego, antes lo avivan. Quien considere inconciliables la pasión con el orden ignora el meollo mismo del arte poética*. En marzo de 1929 comenta la poesía de Supervielle en los siguientes términos: *En ella* —se refiere a *Saisir*, publicado por la Nouvelle Revue Française el año anterior, 1928— *no se juega nunca con las palabras aunque ninguna, por supuesto, esté dejada al azar; todas, absolutamente todas, alcanzan esa solidez de masa transparente, ese acrecentamiento de significación y de sonido que remonta el lenguaje común hasta el poema*. Por eso ofrecen la inagotable posibilidad que, según él, ahonda a la gran poesía, y que es aplicable a la suya propia: *ser precisa en los términos literales, pero ilimitada por dentro*. También en esta observación hay que ver, como en aquélla, la impronta de un doble magisterio que Guillen sintetiza: el de Mallarmé en la carta a Cazalis, en la que leemos: «El sentido —suponiendo que el poema lo tenga— es conjurado por un reflejo interior de las palabras mis-

mas»; y el de Darío, para quien «en cada verso» hay, «además de la armonía verbal, una armonía ideal» de la que deriva su configuración arquitectónica. Porque la arquitectura será, para Guillen, lo mismo que fue para don Luis de Góngora: *un dibujar y un recortar contornos*.



Jorge Guillen

Ahora bien, podemos preguntarnos qué hay debajo de esta *estructural arquitectura guilleniana*, de este cubismo poético que consiste en el «unirse y desunirse» de esos elementos que Ferraté denomina «virtudes conmovedoras del conjunto». Lo que hay es *una fenomenología*. O, si se quiere —y enlazando con lo dicho acerca de ese *estructuralismo guilleniano*— la participación de Guillen en lo que, en filosofía, se entiende por tal. Es decir, una adaptación particular —y particularizada— de la eidética y la fenomenología husserlianas. De manera que nos encontramos ante un hecho de síntesis

verdaderamente singular, en el que dos modos de pensamiento contemporáneo se nos presentan unidos en una *Gleichung*, en una ecuación, en la que *el estructuralismo* corresponde al modo de la *Forma*, y la fenomenología al núcleo del *Fondo*. Lo sorprendente es que, en esta integración, la *Forma* ha sido articulada desde la *simetría*, y el *Fondo* ha sido incorporado desde los precedentes de la tradición. Esto es lo que hemos querido definir, antes, bajo la acepción de *Sistema*. Ahora vamos a ver de qué modo dicho *Sistema* logra su adecuación en el cosmos de la *simetría* y cómo y por qué se hace uno con él. Hugo Friedrich lo aclara: «De acuerdo con su temática, esta lírica tiene que trabajar con un rico vocabulario de abstracciones y conceptos geométricos: *curva, plenitud, actualidad, infinito, sustancia, nada, centro*. Entre estas palabras y las que sirven para designar objetos sencillos, el lenguaje apenas establece fronteras, como tampoco las hay objetivamente entre los contenidos conceptuales y los contenidos sensibles de este mundo lírico». Pero el problema de este tipo de lírica no es sólo el de una cuidada selección de los materiales léxicos sobre los que este *sistema* debe funcionar, sino también el de encontrar una adecuada disposición estrófica e, incluso, un dibujo amiento tipográfico y una armonía métrico-visual. De ahí el poema más tarde dedicado:

AL AMIGO EDITOR

*En la página en verso, de contorno
Resueltamente neto, Se confía a
la luz como un objeto Con aire
blanco en torno.*

Cántico, «Lectura»

Todo el poema llena entera página. Se reparten los blancos entre líneas y por corteses márgenes con justa proporción. El ánimo contempla, relee bien, domina el mundo, goza.

*La mente, los oídos y los ojos así
consuman acto indivisible
compartiendo en su centro de silencio
tal plenitud de acorde mantenido por
esta convergencia de la página.*

Y por eso, la necesidad de que «la estructura de cada poema» sea «abarcable de una sola mirada»: porque la mirada es quien ejerce el *poder esencial*. De ahí, también, esa simetría métrica que, con exquisita precisión, ha analizado Navarro Tomás y que sintetiza tanto su organización pentagonal como la geométrica —y casi matemática— regularidad que equilibra el número de las composiciones que integran cada una de sus cinco partes. Pero *Cántico* no se ordena sólo sobre un *número*: se ordena, también, sobre *uno o varios metros*, porque, como explica Igor Strawinsky en su *Poética musical*, «las leyes que ordenan el movimiento de los sonidos requieren la presencia de un valor mensurable y constante: el *metro*, elemento puramente material, por medio del cual se compone el ritmo, elemento puramente formal»; «el metro nos enseña en cuántas partes iguales se divide la unidad musical que denominamos *compás*, y el ritmo resuelve la cuestión de cómo se agruparán estas partes iguales en un compás dado. Un compás de cuatro tiempos —específica— podrá estar compuesto de dos grupos de dos tiempos, o de tres grupos: uno de un tiempo, otro de dos tiempos y otro de un tiempo, etc.». Algo de eso —creo— hay en *Cántico*, cuyas partes se ordenan según su *metricidad*; y es que el metro que «no nos ofrece, por su naturaleza, sino *elementos de simetría* y que presupone cantidades susceptibles de adicionarse, está utilizado necesariamente por el ritmo, cuya función consiste en ordenar el movimiento al dividir las cantidades proporcionadas por el compás». Pero si el metro rige el engranaje de las partes, el ritmo rige el mecanismo nominal. De ahí toda esa pluralidad de sustantivos, que sitúa la energía del lenguaje en el valor del *nombre* y que reduce el campo de la actividad verbal al tema

de presente: a un presente «ácrono», que es, en opinión de González Muela, «indicio de esa eternización de la realidad» hacia la que la OBRA guilleniana tiende. Porque, en efecto, en el primer Guillen hay una proliferación de *nombres*: nombres comunes, que expresan la Realidad. Coincide en esto con Gottfried Benn, el poeta alemán que, en 1926, afirmaba: «sobre todo, fuera los verbos. Volcarlo todo en el sustantivo. Construir torres de sustantivos». Pero no sólo coincide con Benn: también con el «arquitecto» cordobés don Luis de Góngora, que, como se sabe, vive encaramado sobre una multitud de sustantivos: porque el *Polifemo* tiene, en 504 versos, 941 sustantivos; y la *Soledad Primera*, en 1.135 versos, 1.685; y la *Soledad Segunda*, en 979 versos, 1.428. Guillen aprende la lección de nuestro Barroco; distribuye el volumen como Góngora, o lo engarza como Calderón, porque lo que él hace es, pictórica y lingüísticamente, correcto: trata de abstraer, de lo real, la estructura profunda. Y, para ello, la geometría le ofrece la posibilidad de dar, con y en sus figuras, la representación y el aislamiento más perfectos. De manera que la idea quede, más allá de su aspecto y a partir de su forma, convertida en concreción de sí. E, igualmente, el lenguaje se verá —en función de ese tratamiento— sometido a un análisis orgánico, en el que el sustantivo será, ante todo, el *rhéma aneu chronou* («la palabra sin tiempo») que indicaba Aristóteles. Con lo cual, esa aparente —y *real*— divergencia de la *cosa*, el *tiempo*, la *figura* y el *rhéma* se resuelve en una unidad formal —y *real*— que supera la anterior relación

y que reduce a *Todo* lo que, antes, era únicamente parte. En esto Guillen ha seguido —o, mejor transformado— dos procedimientos de la tradición culta: el de la desanimación de los objetos —para preservarlos así de su condi-

«Guillen aprende la lección de nuestro Barroco; distribuye el volumen como Góngora, o lo engarza como Calderón, porque lo que él hace es pictórica y lingüísticamente correcto.»

ción mortal—, y el de la mitología, que, como explica Cioranescu, «presentaba la ventaja de ofrecer, con pocos esfuerzos, la doble personalidad del objeto, la de su ser real y la de la ficción que lo representa». De este modo, Guillen, al integrar en un *Sistema* la recurrencia a (y de) la *Simetría*, ha aunado, en un bloque perfecto, dos modalidades del pensar, la estructural y la fenomenológica, siendo así uno de esos pocos que —por decirlo con palabras de Heidegger— «sind erfahren genug im Unterschied zwischen einem gelehrten Gegenstand und einer gedachten Sache».

La tradición seguida por Guillen combina lo moderno con lo barroco: conecta con Poe, para quien la función poética estaba emparentada con «la rigurosa lógica de un problema matemático»; con Baudelairre, para quien el estilo era consecuencia de los «milagros de la matemática»; con Apollinaire, para el que escribir poesía era «algo así como el trabajo de un mecánico de precisión», y con Valéry, para quien «el poema debe ser una fiesta del intelecto». Pero, al conectar con esos precedentes, no imita, sino que afirma y realiza la singularidad que él es y que, aunque suya, no deja de ser también la de su generación: la del 14, más que la del 27, porque Guillen —como Salinas— es, por la fecha de edición de sus libros, miembro del 27, pero, por su talante y formación, hombre de la del 14. Y la del 14, que crea las bases de nuestra modernidad, es una generación europeizante y europeizada, que hace suya la idea y *voluntad de sistema* que encontramos en la obra del primer Guillen. Ésta es la misma que lleva a Ortega a hacer, en junio de 1908, una afirmación como la siguiente: «Un ámbito mental que no he logrado dominar me impele a ver todos los asuntos sistemáticamente». «Creo —dice— que entre las

tres o cuatro cosas inconmoviblemente ciertas que poseen los hombres está aquella afirmación hegeliana de que la verdad sólo puede existir bajo la figura de un sistema». De modo que, para Ortega, la verdad sólo se muestra en la especie y figura del sistema, y no fuera de ella ni de allí.

Y ese sistema, o esa idea de sistema, es lo que preside el primer *Cántico* de Jorge Guillen, cuyo estructuralismo *avant la lettre* desarrolla algo que, en 1910, Ortega ya enunciaba: que «cada elemento del sistema necesita de todos los demás». Y esto es significativo como valor de época, porque a partir de ese momento, la vida y la obra se impondrán, como tarea suya, la de ser un *faciendum* y no un *factum*: la de ser aquello que, necesaria e ineludiblemente, hay que hacer. En esa decisión coincide la idea hegeliana de sistema con la del imperativo categórico de Kant, y una y otra surgen no tanto de una importación culta como de una angustia vital: la que esta generación del 14 siente y que le lleva a replantear como un conjunto de correlativas interrelaciones no sólo las obras y la vida, sino toda la estructura e historia de la realidad. Guillen es un poeta y no un filósofo y parte, no de una *angustia* —que es de donde, según María Zambrano, «salieron tan altivos y cerrados sistemas de pensamiento»— sino de una *afirmación vital*: la que *Cántico* encarna y representa, y que puede aplicarse a una totalidad: la misma que Ortega formula en Leipzig y consolida en Marburg; la misma que Eugenio d'Ors, desde su óptica catalana, *noucentista* y mediterránea, pretende convertir en una *Geometría Cosmológica*, entendida como el «estudio sistemático de las relaciones cuantitativo-figurativas existentes en el mundo sensible». Y la misma que, más tarde, en 1917, García Morente definirá como «una finalidad interna»: como

«Guillen es un poeta y no un filósofo y parte, no de una angustia sino de una afirmación vital: la que *Cántico* encarna y representa.»

«un sistema de formas en donde cada parte es determinada y a la vez determinante, en donde cada parte engendra el todo y a la vez es engendrada, según la idea del todo». *Cántico* encarna dicho sistema de formas en su construcción. Y lo encarna, tanto

por la herencia barroca y simbolista, que determina la estructura del libro y del poema, como por la tradición española en la que se inscribe y participa, y a la que su simetría y su sistema sirven de señas de identidad. Con la generación del 14, el pensamiento —nuestro pensamiento— deja de dar espantadas y alaridos, para decidirse, de una vez por todas, a pensar. Pues bien, con Guillen y con su *Cántico*, nuestra poesía deja de ser el lagri-moteo triste o modernista del 98, para decidirse a esto: a *cantar*. Su *Todo hacia el poema* es el acorde y círculo, que marca las doce en la esfera de un reloj real, que cierra, con la última de sus campanadas, el tono y el júbilo de una época. Tras ella, o dentro de ella, suena —y mérito de Guillen fue entonces no escucharla— otra llamada: la de la sinrazón, que dice que la poesía es una derrota del intelecto. Nada de eso: la poesía es vida y es inteligencia, y colores y sentidos, y oficia en ella la razón —la apasionada razón que, en *Cántico*, es alegría y confianza y fe y realidad, resueltas en el más perfecto y vital de los órdenes: el que el poema eleva como voluntad y el lenguaje erige como afirmación. Sistema es *similicadencia*. Por eso, no hay en él frialdad, sino exaltada precisión: Guillen hace funcionar una simétrica, ácrona, geométrica y europea relojería *libre* no sólo por propia voluntad sino, porque, como él dice, entre 1920 y 1936, «había tiempo libre: libre para que se cumpliera cada destino individual». Y eso, y no otra cosa, es lo que *Cántico*, visto hoy y desde hoy, expresa y significa: la concordancia del ser con el sí mismo en la arquitectura de una voluntad. Eso, ¿no es ya bastante?