

JORGE GUILLEN: LA HISTORIA Y LA CIRCULARIDAD DE LA OBRA

Se ha reprochado a los poetas de la llamada «generación del 27» su aislamiento y su independencia de los condicionamientos históricos y sociales del momento en que vivieron. Su gran valor se cifraría en la creación de un lenguaje más rico que recoge las conquistas de la tradición literaria española. A este respecto la crítica ha señalado la influencia de San Juan de la Cruz, Góngora y Bécquer junto a la incorporación de los hallazgos de la producción poética moderna y en particular la presencia de Mallarmé, Valéry, y la vanguardia española.

Oponiéndose a este tipo de reproche, José Vila Selma, en un reciente trabajo postula la conciencia histórica de Jorge Guillén basada en la presencia en su obra de una reflexión sobre el acontecer histórico, predominantemente a partir de 1936 (1). Jorge Guillén mismo en unos conocidos versos de la edición de *Cántico* de 1928 revela su forzada y tardía atención a la historia:

*¡Bodas
Tardías con la historia
Que desamé a diario!*

Si bien la perspectiva crítica de José Vila Selma es acertada, el problema que plantea esta apertura de la obra a los acontecimientos históricos sólo puede resolverse desde el establecimiento de una estructura global que explique la contradicción de la obra como una aspiración hacia algo cerrado, autosuficiente, estático en el momento contemplativo, y producto a la vez de su momento histórico. Sólo así el discurso poético puede aspirar a permanecer como testigo de su tiempo. La visión de *Cántico* ciertamente corresponde a una contemplación inmóvil e idealista del instante que tiene como base la negación del tiempo destructor:

(1) «La conciencia histórica de Jorge Guillén», CUADERNOS HISPANOAMERICANOS 271 (enero 1973), pp. 116-122.

No pasa

Nada. Los ojos no ven,

Saben. El mundo está bien

Hecho. El instante lo exalta... (2).

De ahí la ausencia casi absoluta en *Cántico* de acontecimientos problemáticos o de eventos históricos y la reducción del mundo a la cotidianidad, al ritual de los objetos y gestos de la vida diaria que quedan exaltados en la «fe de vida» y constituyen la arquitectura de una obra cerrada. De ahí la gran abundancia de sustantivos y el uso de la metáfora predominante: círculo, esfera. La obra sería la aspiración del poeta y cuanto más perfecta, más posibilidad de sobrevivir tendría:

*¿El hombre es ya su nombre? Que la obra
—Ella— se ahínque y dure todavía
Creciendo entre virajes de zozobra.*

Sin embargo, ya en *Cántico* aparece una inquietud que si bien no se puede calificar de preocupación por la historia si será la condición de posibilidad de la apertura posterior de la obra a la historia como se verá en *Clamor* y más recientemente en *Otros poemas*. Esta inquietud se centra en las relaciones precarias del hombre que en definitiva es un ser histórico y en la relación problemática de la obra con respecto a su tiempo. En esta conexión el autor nos presenta dos imágenes dominantes: el círculo y el centro, o formas afines como esfera, protagonista, yo, etc.

En la dinámica de transformación de la obra guilleniana juega un papel fundamental la dialéctica del círculo y del centro, términos metafóricos espaciales que aluden al proceso de conciencialización del protagonista. El autor utiliza estas imágenes para determinar las relaciones entre el contemplador y el universo en el cual se sitúa. Ambas representaciones aparecen frecuentemente en la producción poética de Jorge Guillén con referencia al yo protagonista y al mundo de los objetos físicos. Pero el círculo se refiere además al espacio imaginativo donde las cosas aparecen integradas en el orden del poema. A través de éste, se percibe intensamente el universo porque, como dice el poeta: *Nada ve tu vista / Sin Imaginación. Con ella empieza / Ya a ser la forma...* Por eso es necesario definir el espacio imaginativo en el cual tiene lugar la relación entre poeta y universo. La teoría del espacio imaginativo ha sido desarrollada por la fenomenología y

(2) Nos basamos en *Aire nuestro: Cántico, Clamor, Homenaje* (Milán, All'Insegna de Pesce d'Oro, 1968).

en especial por Merleau-Ponty y más recientemente por Maurice Blanchot. Es abundante la evidencia de una concepción espacial del mundo en *Aire nuestro*. El énfasis de la obra guilleniana cae menos en la descripción realista de las cosas simplemente nombradas, que en su relación espacial mutua y en su vinculación a la persona contempladora. El espacio de *Aire nuestro* asume una serie de formas, desde las más externas hasta aquellas que intervienen en operaciones mentales. Se hace así referencia a una extensión física, ya sea natural (el jardín, el mar) o producto de la civilización (la habitación, la ciudad), donde el aire se asocia al espacio por ser un elemento que rodea a objetos y protagonista y por ser un principio vital (el aire que se respira) y refractario de la luz (otra de las imágenes dominantes en *Aire nuestro*). Pero las operaciones psicológicas también se describen en términos de metáforas espaciales. Así el protagonista observa lo externo desde el recinto reducido de una habitación. Su situación aislada, sus meditaciones, se describen a menudo en términos espaciales («desde esta orilla»). Balcones y ventanas comunican al contemplador con la extensión ilimitada donde también se encuentran formas y signos (estrellas, constelaciones).

Sin embargo, el aspecto más significativo de *Aire nuestro* es la espacialización de la palabra en la estructura del poema, no sólo por la intensa conciencia lingüística de Guillén, sino también por la constante tematización del hallazgo verbal dentro del mismo poema, como podemos observar en «Candelabro»:

*Pronuncio: «candelabro»,
Y se esboza, se afirma hacia su estable
Pesadumbre. Columbro: candelabro.*

Pero además, el autor usa una serie de representaciones del proceso creador: fábula, sueño, obras literarias del pasado, mito y la reiteración del símbolo de la esfera. Esta búsqueda del espacio verbal hace necesario someter a análisis el contexto en que se produce la sensibilización a una zona semántica, mecanismo del cual Guillén tiene clara conciencia: no hay vocablo poético sino palabra situada en el poema, insiste el autor. Dentro de este contexto, el término poema aparece repetidamente en sus composiciones en la meditación sobre la correspondencia entre realidad y texto, lo cual suscita la cuestión de hasta qué extremo es factible integrar una poética, un metalenguaje, dentro del espacio imaginativo del poema. Por eso Guillén, al concebir la composición literaria como lugar en que pensamiento, sentimiento, sensaciones, ritmo e imágenes encuentran el terreno mediador del

poema, incorpora expresiones referidas a objetos del mundo físico y lenguaje sobre el lenguaje.

Así se explica la articulación de los niveles mentales y sensibles que constituyen dos perspectivas fundamentales de la obra. La riqueza de *Aire nuestro* deriva de la conjugación de este doble plano en una experiencia total. Todos los sentidos intervienen en la captación del objeto. Si el sentido visual prepondera en este mundo dominado por la luz, las referencias auditivas y táctiles abundan. A su percepción sensorial superpone el poeta las representaciones mentales cuya función es captar las cosas en su esencialidad. Pero además, crea estructuras anteriores al conocimiento sensible (lo perfecto, el círculo, el plano, o una idea) dentro de las cuales la misma percepción se hace posible. Esta se apoya en un proceso, de origen síquico, eliminatorio de lo accidental, reductor de toda interferencia dramática o anecdótica y de negativización que sirve de fondo a la plenitud expresiva.

La presencia en *Aire nuestro*, sobre todo a partir de *Clamor*, de elementos históricos y cronológicos requiere el examen de la concepción temporal guilleniana, aspecto que ha figurado en el centro de atención de una gran parte de estudios críticos. Si el mundo de *Cántico* aparece ajeno a toda intervención circunstancial o anecdótica, si su modo de ser es predominantemente espacial en su planteamiento y general en su alcance, ¿cómo explicar las referencias a acontecimientos cercanos al poeta: la Guerra Civil, las condiciones sociales, los sucesos políticos? Algunos estudios de la obra guilleniana han propuesto la tesis de una interrupción de la continuidad entre sus tres libros diversos, *Cántico*, *Clamor* y *Homenaje*, y entre las cuatro ediciones de *Cántico*. Creemos que el mundo de *Aire nuestro*, sin embargo, ha de comprenderse como un todo unitario en profunda transformación, según puede deducirse de su lectura que confirman las manifestaciones del autor en este sentido. El movimiento de la producción de Guillén se dirige a la intensificación de los materiales que han permanecido constantes desde la primera edición, aunque enriquecidos temática y formalmente en ediciones sucesivas, más que a la evolución de una concepción del mundo. El tiempo es otra dimensión que favorece el proceso de concentración de sentido en la obra; por eso, el instante sigue siendo la noción favorita de Guillén. Extensión y concentración son las dos direcciones de su mundo. Esta característica se manifiesta en la amplitud de su léxico y en la tendencia a la substantivación, en la combinación de construcciones sintácticas simples («hay mucha luz») junto al encadenamiento de cláusulas subordinadas o en construcción paralela (por ejemplo, «Sierpe» y «Primavera delgada»).

El tiempo en *Aire nuestro* se refiere a las circunstancias caóticas que forman parte de la historia y por consiguiente se presenta con un carácter destructor al cual el poema sobrevive. En estos sentidos el tiempo posee una connotación negativa. En contraste, la conciencia que se produce en un momento de perfección estática («Las doce en el reloj») representa un principio de orden. Sin embargo, el tiempo se convierte en un principio de orden al quedar el acontecimiento integrado en la obra. De ahí la importancia concedida a fábula y mito en *Aire nuestro*:

*Aquellos días, hoy tan cristalinos,
Presentan ya una fábula
Donde todo se ajusta y justifica.*

La perspectiva fundamental de *Aire nuestro* es el presente: «quien entrega más tiempo intenso. ¡Ahora!». Es en este momento de concentración donde se percibe retrospectivamente el pasado desprovisto de nostalgia puesto que se ha convertido en el material que proporciona densidad al instante. De este modo la mirada al futuro surge de la plenitud del momento más que de una insatisfacción en la experiencia vivida. A través de la palabra organizada en poema, el tiempo sufre un proceso de mitificación al entrar a formar parte del sistema de la obra.

Todo ello hace de *Aire nuestro* un sistema cerrado, o círculo, según la imagen guilleniana. Sin embargo, se trata de una perfección abierta a su propio devenir que naturalmente se encuentra en relación con el devenir histórico desde el cual el lector asume la obra. Así, la producción de Guillén se abre a otras dimensiones. En el tema de amor, por ejemplo, el poeta trasciende su propio aislamiento. El poema se abre también a una irradiación significativa, no directamente controlada por la expresión: el silencio y el símbolo. Este, en contraste con el signo, acumula aspectos (sensuales, emotivos, conceptuales) difícilmente revelados en un discurso denotativo y que tienen que ver con la experiencia temporal del lector. La producción poética se abre de este modo al lector que la incorpora a su contexto personal y continúa su sentido: «El verso vive en ti, / Lector, y tú lo asumes», pues el hombre que despierta a la luz del alba en varias de las composiciones de *Aire nuestro*, dice Guillén, *no es el autor con su apellido. / Tú eres, es tu acción más cierta*. Finalmente, el libro se ofrece a la contemplación reflexiva del autor como expresión de una ausencia: *Ese mundo, que en mí se va perdiendo, / Frente a mí sigue intacto / Con su frescor de fábula*.

Estas consideraciones sugieren la noción de una conciencia perceptora que asume el universo de los objetos, pues si el mundo guilleniano toma la forma simbólica de la esfera o del círculo donde los objetos más cotidianos y dispares encuentran vínculos comunes, la esfera sólo puede ser pensada desde un centro:

*Y un día,
Un día de sosiego sin presagios
En círculo de tarde soleada,
Un día...*

*Estallando de pronto
Se impuso,
Abrupta crisis no deslumbradora,
Una luz convertida en pensamiento.*

El centro que se busca a sí mismo es la transcripción en el plano de la obra de una conciencia que asume en *Aire nuestro* diferentes formas: el protagonista que contempla el mundo, su propia situación, medita sobre su acto contemplativo, el devenir histórico, o el proceso verbal del poema; el autor que contempla su obra terminada y el lector que prolonga su sentido. La manera de organizar el lenguaje en la composición artística refleja la estructura del proceso mental. El centro, la conciencia, se revela precisamente en la búsqueda de la expresión y se halla sometido a estados de crisis manifestados particularmente en momentos reflexivos del protagonista de *Aire nuestro* cuando en la intimidad de su habitación, durante las horas nocturnas, los perfiles de los objetos se borran. Es entonces cuando la palabra desempeña un papel fundamental en la constitución del centro: *Y a oscuras y desde dentro / De mí mismo alumbro un centro: / Con mi palabra me guío*. De ahí la importancia que Guillén atribuye a la organización del material lingüístico en el poema.

Si cada lengua es un prisma que se manifiesta en una manera de acotar la realidad, cada obra es un punto de vista sobre el mundo. La producción de Guillén ilustra los esfuerzos del poeta por plasmar las relaciones entre los objetos y los acontecimientos que encuentran sus vínculos en la concepción de una obra cerrada. Por ello, el círculo, metáfora central de *Aire nuestro*, es una imagen de situación que determina la dialéctica entre exterioridad y centro. En este sentido la obra parece responder al ideal de perfección de un mundo inmutable en su ser. Guillén no estaría así lejos de la concepción unitaria e inamovible del ser de Parménides. Aunque la inclusión de la dimensión tem-

poral ha aportado una mayor riqueza de sentido a la obra de Guillén, la misma concepción armónica del espacio permanece. La obra se define así más por acumulación que por solución de continuidad. Sin embargo, es uno de los méritos de *Aire nuestro* el presentarnos sus contradicciones internas abiertas a la comprensión que el lector tiene de la existencia y de la historia. No faltan las referencias a los acontecimientos históricos, que desvirtúan la concepción geométrica fuera del tiempo, tampoco los eventos biográficos. La conciencia histórica se presenta de varios modos: en primer lugar, en la incorporación a la temática de la obra de una reflexión sobre los acontecimientos históricos que le ha tocado vivir al poeta. En un segundo nivel se crea una estructura significativa al formalizar o ritualizar el lenguaje, resultado de una conciencia colectiva. La afirmación simultánea—no en sucesión—del orden y del caos, que corresponde a una conciencia de crisis prefigurada por Baudelaire y Mallarmé entre otros, transpone la visión del mundo predominante de la burguesía en los siglos XIX y XX. En un tercer nivel al situar a la obra frente al sistema connotativo del lector, ésta por medio de la creación lingüística se localiza históricamente, activando el proceso de conciencialización del lector. La variedad temática y formal hace difícil la reducción de *Aire nuestro* a una unidad simplificada. Pero la oposición más significativa se manifiesta en la polaridad entre el horizonte físico y mental, por una parte, y entre lenguaje organizado en la obra y la conciencia, por otra. Las acusaciones que se han hecho a Guillén de intelectual puro son infundadas, pues ¿en qué obra se encuentra mayor riqueza de sensaciones y de referencia a la realidad de cada día? Por otra parte, aquellos críticos que sólo han visto en Guillén un poeta de la realidad empírica (imitación), no consideran la función de la conciencia dirigida intencionalmente a las cosas y a sí misma (reflexión) que impone una estructura de orden a los objetos, estructura que supone, claro está, una serie de respuestas a los problemas que plantea el vivir diario.

El núcleo problemático de *Aire nuestro* gira en torno a la relación entre forma y conciencia. A este respecto, la teoría literaria moderna se ha hecho las siguientes reflexiones: ¿Es posible llegar a través de la forma a la conciencia del poeta como miembro de una comunidad lingüística, cultural e histórica? ¿Cuál es la necesidad de una indagación en este sentido? ¿No se trata en definitiva de un diálogo entre texto y lector a través del protagonista? La obra se ubica tanto frente al autor cuanto al lector con un carácter de «otredad», como había escrito ya Wallace Stevens. Guillén nos muestra que una obra, si bien se origina en la experiencia, una vez escrita, problematiza a la realidad al hallar una estructura de sentido. Si el lector percibe el mundo a

través de la forma, las reverberaciones del poema trascienden el formalismo. *Aire nuestro* ofrece la visión de un universo en equilibrio donde el bien se complementa con el mal, las fuerzas del orden con el caos y el azar y la historia con el instante inmutable de un momento perfecto en la vida de un contemplador. Sin embargo, al abrirse la obra a la dinamicidad de su lectura, no puede quedar en una mera constatación de la realidad empírica. Por ello, la obra plantea las interrogantes: ¿Cómo dar dimensión concreta a lo ilimitado, a lo absoluto? ¿Cómo conjugar lo abstracto y lo concreto? ¿Cómo puede testimoniarse sobre la historia y al mismo tiempo aspirar a situarse fuera del transcurso del tiempo? ¿Cómo compaginar la necesidad de unidad que el autor ha impuesto como ideal para su creación poética, con la presencia de una colección de poemas escritos desde circunstancias diferentes? Guillén no resuelve las cuestiones; sin embargo, su planteamiento forma parte del sentido de la obra.

La descripción de la producción guilleniana entraña una discusión a nivel de código lingüístico (palabra, sintaxis, ritmo) y al del código simbólico (círculo, apertura). La producción guilleniana ofrece la ventaja, desde el punto de vista crítico, de plantear en sí misma la cuestión del lenguaje. Son numerosas las referencias que se hacen al proceso creador y a la función de la lengua en la estructuración del poema. Es en estas referencias donde se plantea de manera abierta la cuestión de una conciencia autorial. Ahora bien, Guillén ha descartado repetidas veces la noción de un yo confesional en el texto. Entre poeta y obra existe una mediación estética. Ello no supone concebir a la obra como producto de una persona imaginaria (entre autor y obra puede concebirse un vínculo existencial), sino el reconocimiento de que es en el espacio textual donde objeto y contemplador, biografía y ficción se encuentran. Por eso, la última realidad en Guillén es la lengua, lo cual le aproxima a la famosa fórmula de Heidegger, para quien el lenguaje es habitación del ser. El poema crea un espacio que se percibe desde el nivel más concreto de su distribución en la página y su organización sintáctica y fónica hasta el nivel de las referencias semánticas que cobran sentido en el contexto del poema y conjunto de la obra. Este espacio, simbolizado en el círculo, al quedar penetrado por la conciencia del contemplador, se modifica y se abre al devenir temporal, ya que ésta sólo puede ser comprendida en el tiempo.

La lengua participa del mundo de los objetos (la palabra se refiere al objeto) y del orden mental (al organizarse los vocablos en un discurso asumido por un sujeto). Por ello la lengua constituye el espacio ideal en que objetos y sujetos se encuentran. Sin embargo, el sujeto en el poema, a diferencia de la situación lingüística oral, ha de crear

su propio contexto donde puedan colocarse las palabras y organizarse sus significaciones. Este contexto es, en primer lugar, el poema, y luego, la ordenación de los poemas en la obra. Solamente en este sentido puede hablarse de unidad formal en una producción que incluye materiales de diverso origen, unidad que transcribe en la organización de sus campos semánticos la coherencia de una visión del mundo en que lo temporal y la aspiración a la permanencia coexisten simultáneamente. Por otra parte, el lenguaje, creación social, se abre al lector que asume la obra. El vaivén entre lo concreto y lo abstracto, lo físico y lo mental, desplegado en *Aire nuestro*, hace de éste una perfección abierta manifestada en la tensión hacia nuevas zonas de conciencia en las sucesivas ediciones. Estas zonas de conciencia son producidas en su raíz por un cambio en el contexto histórico al cual el poeta se sensibiliza, y se manifiestan en nuevas disposiciones de los signos lingüísticos y en una sensibilización del protagonista-centro hacia nuevas formas de la realidad. Así la historia entra en la obra como preocupación y como problema, no sólo como temática. La obra guilleniana está movida por la búsqueda de un sujeto o centro, en crisis siempre, al borde de ser sobrepasado, y por la problematización de éste. De ahí que el lenguaje, instrumento de comunicación social, sea el lugar de la reflexión sobre la estructura de la realidad, cuya naturaleza es esencialmente histórica.

Guillén participa así de las corrientes culturales modernas. En distintas épocas las tensiones culturales producidas se han traducido en tensiones lingüísticas. El Renacimiento, por ejemplo, produce una ampliación del léxico y mayor complejidad sintáctica que permite un nuevo discurso en consonancia con las necesidades de la clase social ascendente que asume el poder económico: la burguesía comerciante. Estas tensiones culturales se manifiestan en el instrumento lingüístico más sensitivo: el lenguaje poético. Quizás una de las características de nuestra época es la proliferación de la crítica y de la autocrítica (sicoanálisis, reflexión sobre la civilización, crítica sociológica, etc.) que ha venido a suceder a la época de la fe ingenua, no problemática, o si se quiere, no dialéctica, en el progreso. En la literatura se manifiesta en la reflexión incluida en la misma obra literaria. Esta tensión se revela asimismo en la creación poética: conciencia y autoconciencia han ocasionado una tensión del lenguaje en una nueva dirección, desmitificación, manifestada en el impulso hacia una ciencia del lenguaje y en la creación de nuevos mitos en la poesía. *Aire nuestro* sería de este modo una clave para comprender el clima cultural de su época. La preocupación guilleniana de «estar a la altura de las circunstancias» y, a la vez, de prevalecer sobre ellas ha sido una aspiración constante

del discurso poético desde su origen. Lo nuevo es su coexistencia problemática en el texto, o más bien, en la consideración de éste como problema de la historia; de ahí la gran riqueza y actualidad de la obra de Jorge Guillén.

JOSE MANUEL POLO DE BERNABE

Hispanic and Italian Studies
State University of New York
1400 Washington Avenue
ALBANY, New York 12222 USA