

## JORGE GUILLEN: SIMETRIA Y SISTEMA

Reúno aquí —como testimonio de homenaje al autor de *Cántico*— una serie de notas que, agrupadas en torno a dos rasgos distintivos de la poesía guilleniana, tal vez puedan servir para reconstruir algunos de los elementos sustentantes de una *OBRA*, que —huelga decirlo— se nos presenta hoy como ejemplo máximo de una de las formas más válidas en que la materia poética puede objetivarse.

Como *Ausgangspunkt*, como punto de partida, formularé el siguiente presupuesto que, espero, se convierta al final de este estudio en un sencillo axioma. El presupuesto es: la *OBRA* de Guillén constituye un *Sistema* (1). Es decir, una estructura cerrada (2), compacta, completa, circular, en la que, hasta los componentes morfológicos reproducen, de modo igualmente sistemático, esa unidad total de la que forman parte (3). 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 (4), sin dejar, por ello, de ser necesariamente idéntica. Esto, creo, es lo que quiere decir Emilio Alarcos Llorach (5), cuando escribe que «El lector joven que se enfrenta hoy con el bloque guilleniano no tiene más remedio que considerarlo unitariamente (...)».

---

(1) Cfr., sobre este aspecto, Giorgio Chiarini: «La crítica literaria de Jorge Guillén», *Paragone*, 172 (1964), recogido en *Jorge Guillén. El escritor y la crítica*, edición de Birutė Ciplijauskaitė, Taurus, Madrid, 1975, pp. 169-179; *vid.*, en especial, p. 171.

(2) Para el concepto *estructura*, cfr. las precisiones hechas por Manfred Faust: *Kratylos*, XX, pp. 182-184; y sobre la *estructura cerrada*, *vid.* María del Carmen Bobes Naves: *Gramática de «Cántico» (Análisis semiológico)*, Planeta-Universidad, Barcelona, 1975, p. 60: «La obra de arte del lenguaje no es una estructura abierta en el sentido de ser una suma de temas, de personajes o de motivos; por el contrario, es una estructura cerrada en la que las partes están como funciones de un conjunto.»

(3) Cfr. Pedro Salinas: «El *Cántico* de Jorge Guillén», *Índice Literario*, año IV, núm. 10 (diciembre 1935), pp. 217-222. Pedro Salinas: *La realidad y el poeta*, Ariel, Barcelona, 1976, páginas 203-210, sobre todo, p. 204: «Lo que hace Guillén nos da ya un indicio sobre una constante cualidad suya: rigor, exquisita vigilancia de su propia obra hasta en el menor detalle.»

(4) *Vid.* J. Mukarovsky: *Studie zestetiky*, 1966, p. 100. Cito por el volumen *Lingüística formal y crítica literaria*, Comunicación 3, Madrid, 1970, p. 129: «Unidad dinámica del sentido, la cual determina la función y el significado de cada uno de los individuales elementos y de cada mínima partícula de la obra.»

(5) Emilio Alarcos Llorach: «La lengua de Jorge Guillén: ¿Unidad, evolución?», *Ensayos y Estudios Literarios*, Júcar, Madrid, 1976, p. 161.

Ahora bien, esta unidad se apoya —al menos, en su praxis— en unas constantes de variabilidad, que realizan el principio mukarovskyano de que «la fuente de la tendencia a la conservación de la identidad es el propio objeto que evoluciona» (6). Principio éste que podría resumir muy bien —e, incluso, superar— la aparente oposición entre *unidad* y *variedad* planteada por Alarcos (7). Y digo que podría resumirla, porque —como vamos a ver— en Guillén se observa una primacía de lo sincrónico sobre lo diacrónico, hasta el punto de que lo segundo queda arquiteado como mero accidente, que, sin embargo, podrá ser *esencial* en tanto en cuanto extraiga de la presencia material del *SER* esas

### *maravillas concretas*

que informan el objeto de la fenomenología guilleniana. Porque Guillén es, ante todo, eso: *un fenomenólogo estructural* (8), que ha aunado en su *Sistema* de representación la aspiración de la fenomenología con los métodos del estructuralismo (9). Y esto es lo que hace que Guillén 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 (10).

En las líneas que siguen intentaremos determinar los pasos de este proceso. Y lo haremos partiendo siempre de la tradición. Es decir, de los elementos que Guillén 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 (11): 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.

---

(6) Cfr. *op. cit.* en nota 4, p. 105.

(7) Cfr. *op. cit.* en nota 5.

(8) Sobre el estructuralismo fenomenológico, cfr. los importantes libros de Elmar Holenstein: *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Suhrkamp, Frankfurt-Main, 1975, y *Lingulistik, Semiotik, Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt-Main, 1976.

(9) Esto es algo que ya vio, en su día, Amado Alonso; cfr. su «Jorge Guillén, poeta esencial», *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1969, p. 317: «Salvar lo perdurable y esencial del seguro naufragio que es el azaroso existir temporal ha sido una exigencia sentida con vario rigor y diferente claridad por otros poetas, desde Mallarmé, y prosistas, desde Proust, y por las artes plásticas; y definida e impuesta por la fenomenología a las disciplinas filosóficas, y a la historia, a la lingüística, a la sociología; a todo lo que sea ciencia del espíritu.»

(10) Sobre el modo discursivo en Guillén, cfr. Jaime Gil de Biedma: *Cántico. El mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Seix-Barral, Barcelona, 1960, pp. 135 y ss.

(11) Nos referimos, naturalmente, a esa triple relación que se establece entre el triángulo *obra-autor-lector* o *autor-obra-lector* y al modo en que las perspectivas de este último (el lector), las circunstancias de su entorno y su situación temporal e histórica transforman la obra misma, al imprimirle un movimiento, que no es otro que el mismo devenir histórico.

Lorca (12) tomará de don Luis el gusto por la imagen; Alberti (13), la metamorfosis del concepto; Aleixandre, la libertad de la palabra; Cernuda (14), el arquetipo de su actitud ético-estética. ¿Y Guillén? ¿Qué incorporará Guillén? Guillén descubrirá, en la unidad del texto gongorino, un verdadero *modus aedificandi*: la disposición del léxico en función de su apoyo arquitectónico (la estructura) (15). 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» (16). En esta apreciación explícita Guillén, 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* (17): la voluntad arquitectónica de ese

CONTIGO EDIFICADO PARA TI  
QUEDE ESTE BLOQUE YA TRANQUILO ASI

que constituye el centro de su procedimiento y que hemos querido simplificar bajo la denominación, general, de *Simetría*. «Palabra justa, imagen luminosa, estrofa dibujadora» la ha llamado Eugenio Frutos (18); «Suma», Jean Cassou (19); «Igualdad matemática», José María Valverde (20). Y todo eso es este universo poético, en el que las partículas más mínimas—caso del *yá* (21)—cobran valor numérico en la articulación precisa del sintagma:

---

[12] Cfr. F. García Lorca: «La imagen poética de don Luis de Góngora», *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1969, pp. 62-85.

[13] R. Alberti: «Homenaje a don Luis de Góngora y Argote», «Soledad Tercera», *Poesías Completas*, Losada, Buenos Aires, 1961, p. 222.

[14] L. Cernuda: «Góngora», *La realidad y el deseo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, p. 192.

[15] De la cuestión me he ocupado en mi libro *El Barroco en la Poesía española (Consciencia lingüística y tensión histórica)*, Doncel, Madrid, 1975, pp. 92 y ss.

[16] Cfr. Jorge Guillén: «El lenguaje poético: Góngora», *Lenguaje y poesía* Alianza Editorial, Madrid, 1969, p. 38.

[17] Cfr. Milan Janković: «La obra como realización de un sentido», *op. cit.* en nota 4, p. 129.

[18] Cfr. E. Frutos: «El existencialismo jubiloso de Jorge Guillén», *Cuadernos Hispanoamericanos* XI-XII (1950), pp. 411-426; *vid. apud* Ciplijauskaité, *op. cit.* en nota 1, p. 189.

[19] *Ibid.*, p. 236.

[20] Cfr. J. María Valverde: «Plenitud crítica de la poesía de Jorge Guillén», *Clavileño*, 4 (1951), pp. 44-50 [= *Estudios sobre la palabra poética*, Rialp, Madrid, 1952, pp. 161-186 = *apud* Ciplijauskaité, pp. 215 y ss.).

[21] Cfr. Valverde, *op. cit.* en nota 20, p. 218. La utilización de este monosílabo es interesante, porque recuerda, en parte, las partículas homéricas, que Hampe (*Die gleichnisse*

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

Para llevar a cabo esta articulación, Guillén tenía, ante sí y como claro precedente, un modo de realización típicamente barroco: la *Soledad* o *Soledades* de Góngora, Pedro de Espinosa, Polo de Medina, Príncipe de Esquilache, Cristóbal Lozano, Enrique Gómez, Luis Tejada y otros (22). Realización que, semánticamente, viene a ser sinónimo de obra concéntrica, circular, que crece hacia dentro de sí misma en estructura cerrada, en unicidad de perfección, sostenida en la sola realidad poética pensable: el LENGUAJE. Y, sin embargo, no lo seguirá. Quiero decir que se limitará —y aquí reside su originalidad— a tomarlo 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 (23). Porque el cubismo «descubre el *ser-en-el-mundo*» (24). Eso explica la ausencia, en Guillén, 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* (25), *rayas, esferas, vértice, centro, volumen, relieves, ángulos, curvas*, etc. (26)—, por el que el plano se resuelve en una Idea (27).

Con razón —observa Amado Alonso (28)— «la geometría tenía que dar a este poeta sediento de exactitudes sus más seguras referencias (...)». Y, en la misma dirección apunta Azorín (29), cuando, a propósito de *Cántico*, exclama: «¡La física de un gran poeta lírico» Pero no es esta física la que vamos aquí a analizar, sino lo que subyace bajo ella, lo que —por así decirlo— la constituye en su mismidad. Y

---

*Homers und die Bildkunst seiner Zeit*, Tübingen, 1952) descubría en los zigzags del fondo de un ánfora ática, conservada en Oxford. Cfr. sobre el particular, A. Blanco Freijeiro: «Temas homéricos en la cerámica griega», «Tres lecciones sobre Homero», *Cuadernos de la Fundación Pastor* 10 (1965), pp. 41-64.

(22) Cfr. Siles, *op. cit.* en nota 15, pp. 158-159, nota 196.

(23) Cfr. J. Casaldueño: *Cántico de Jorge Guillén*, Madrid-Nueva York, 1953, p. 27.

(24) *Ibid.*, p. 27.

(25) Cfr. José Manuel Blecua, Introducción a su edición de *Cántico*, Textos Hispánicos Modernos, Labor, Barcelona, 1970, p. 41; cfr., además, G. Poulet: *Les métamorphoses du cercle*, Plon, París, 1961, pp. 514-518.

(26) Cfr. Amado Alonso, *op. cit.*, p. 319.

(27) Cfr. M. Alvar: «Preliminar», *apud* María del Carmen Bobes Naves, *op. cit.* en nota 2, p. 25.

(28) *Op. cit.*, p. 319.

(29) «La lírica española: época», *ABC* del 17 de enero de 1929, recogido *apud* Ciplijauskaité, *op. cit.* en nota 1, pp. 107-109; cfr., especialmente, p. 109.

eso nos lleva a cuestionarnos sobre la materia de su esencia, sobre los imperativos categóricos de su contenido. Unos imperativos que en el primer Guillén, en el Guillén de *Cántico*, son absolutamente *cubistas*. Pero que, en el Guillén de hoy, en el Guillén 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 (30) (...); No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto*» (31).

Conviene destacar la insistencia obsesiva, apasionada, por la repetición del vocablo *conjunto*, en torno al cual se articularán —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 (32)— 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 de una *OBRA*, que se inicia —según narra su autor (33)— en el verano de 1919. Identidad de procedimiento, que explica cómo Jorge Guillén —que no es un *estructuralista* 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— su singularidad: en que Guillén es —en

---

(30) Cfr. Jorge Guillén: *Selección de poemas*, Gredos, Madrid, 1965, pp. 7, 8 y 12.

(31) Cfr. Jorge Guillén: *El argumento de la obra*, Ocnos, Barcelona, 1969, p. 38.

(32) «Memorias de medio siglo», *Revista de Occidente*, marzo-abril de 1976, Tercera Época, números 5-6, p. 86.

(33) *Op. cit.* en nota 30, p. 7.

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 Guillén, no. En Guillén, lo que encontramos, realizado ya, es un principio, que Heidegger (34) expondrá años más tarde: «La poesía crea su obra en el dominio y con la *materia* del lenguaje.»

Ahora bien, podemos preguntarnos, qué hay debajo de este —llamémosle así— *estructuralismo* guilleniano, de este cubismo poético, que consiste en el «unirse y desunirse» de esos elementos que Ferraté (35) 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 Guillén en lo que, en filosofía, se entiende por tal. Es decir, una adaptación particular —y particularizada— de la fenomenología husserliana. De manera que nos encontramos ante un hecho de síntesis, verdaderamente singular, en el que dos modos del 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 aceptación de *Sistema*. Ahora vamos a ver de qué modo dicho *Sistema* logra su adecuación en el cosmos de la *simetría*. Hugo Friedrich (36) 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, substancia, 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 —podemos añadir— 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 —si es posible—, un dibujamiento tipográfico y una armonía métrica. De ahí el poema de Guillén dedicado a

---

(34) Cfr. M. Heidegger: «Hölderlin y la esencia de la poesía», *Arte y Poesía*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 129.

(35) Cfr. J. Ferraté: «El altavoz de Jorge Guillén», *Dinámica de la poesía*, Seix-Barral, Barcelona, 1968, pp. 61 y ss.

(36) Cfr. H. Friedrich: *Estructura de la lírica moderna*, Seix-Barral, Barcelona, 1974, p. 246.

## AL AMIGO EDITOR

*En la página el 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 PAGINA.  
SE REPARTEN LOS BLANCOS ENTRE LINEAS  
Y POR CORTESES MARGENES CON JUSTA  
PROPORCION. EL ANIMO CONTEMPLA,  
RELEE BIEN, DOMINA EL MUNDO, GOZA.  
LA MENTE, LOS OIDOS Y LOS OJOS  
ASI CONSUMAN ACTO INDIVISIBLE  
COMPARTIENDO EN SU CENTRO DE SILENCIO  
TAL PLENITUD DE ACORDE MANTENIDO  
POR ESTA CONVERGENCIA DE LA PAGINA.*

Y, por eso, la necesidad de que «la estructura de cada poema» sea «abarcable de una sola mirada» (37). De ahí, también, esa simetría métrica, que, con exquisita precisión, ha analizado Navarro Tomás: «La versificación de *Cántico* —dice (38)— se hace notar por su equilibrio y armonía. Las cinco partes que componen la obra forman un ponderado conjunto al cual sirve de centro, en la tercera, la base clásica de 42 décimas y 22 sonetos. En los extremos, las series homogéneas de poesías en metros hexasílabos y heptasílabos de la primera parte se corresponden con los romances de la quinta. Las partes intermedias, segunda y cuarta, coinciden asimismo entre sí por la variedad miscelánea de sus formas métricas. El signo simbólico de esta organización pentagonal se refleja de varios modos a través de todo el libro. Cerca de un centenar de poemas quíntuples, de cinco estrofas, encuadrado cada uno en una página, repiten la evocación de ese simétrico signo.» Y hacia lo mismo tiende 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» (39), que es, en opinión de González Muela (40), «indicio de esa eternización de la realidad», hacia la que la *OBRA* guilléniana se dirige.

El procedimiento empleado por Guillén es, pictórica y lingüísticamente, correcto: trata de abstraer, de lo real, la estructura profunda.

(37) Cfr. A. Alonso, *op. cit.*, p. 318.

(38) Cfr. Tomás Navarro Tomás: *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Ariel, Barcelona, 1973, p. 347.

(39) Cfr. J. M. Blecua, ed. cit. en nota 25, p. 30.

(40) Cfr. J. González Muela: *La realidad y Jorge Guillén*, Insula, Madrid, 1962, p. 131.

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 este tratamiento— sometido a un análisis, orgánico, en el que el sustantivo será, ante todo, el *rhêma aneu chronou* («la palabra sin tiempo»), que indicaba Aristóteles (41). Con lo cual, esa aparente —y real— divergencia de la *cosa*, el *tiempo*, la *figura* y el *rhêma* se resuelve en una unidad formal —y real, asimismo— que supera la anterior relación y que reduce a *Todo* lo que antes era únicamente parte.

En esto, Guillén ha seguido —o mejor, transformado— dos procedimientos de la tradición culta (42): el de la desanimación de los objetos —para preservarlos así de su condición mortal (43)— y el de la mitología, que —como explica Cioranescu (44)— «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, Guillén, al integrar en un *Sistema* la recurrencia a la *Simetría*, ha aunado —en un bloque perfecto— dos modalidades del pensar, la estructural y la fenomenológica, siendo así uno de esos pocos que *sind erfahren genug im Unterschied zwischen einem gelehrten Gegenstand und einer gedachte Sache* (45).

JAIME SILES

Colegio Mayor «Arzobispo Fonseca»  
Fonseca, 4  
SALAMANCA

---

(41) *Poética*, cap. XX, 1457 a 10-14; cfr. H. Weinrich: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Gredos, Madrid, 1968, p. 15. La potenciación del sustantivo es, por otra parte, un fenómeno que aparece en la poesía barroca, sobre todo, en Góngora. El *Polifemo* tiene 941 sustantivos. La *Soledad Primera*, 1.685, y la *Segunda*, 1.428. Vid., para este punto, W. Pabst: *La creación gongorina en los poemas Polifemo y Soledades*, CSIC, Madrid, 1966, página 21.

(42) Sobre el concepto *culto*, vid. A. Collard: *Nueva Poesía; conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Castalia, Madrid, 1971, pp. 2-10.

(43) Cfr. Vittorio Bodini: «Góngora y los mitos clásicos», *Estudio estructural de la literatura hispánica*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1971, p. 215.

(44) Alejandro Cioranescu: *El barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de La Laguna, 1957, p. 189.

(45) Cfr. Martín Heidegger: *Aus der Erfahrung des Denkens*, Neske, Pfullingen, 1965, p. 9.