

CONJUNCION Y OPOSICION EN J. GUILLEN: DE «CANTICO» A «CLAMOR»

La obra de Jorge Guillén, como la de todo creador, constituye un sistema que crece y se desarrolla con las distintas fases de la vida histórica del autor. Si bien es cierto que el concepto juanramoniano de *obra* está presente en la mayoría de los poetas contemporáneos, en Guillén tiene principal importancia, de ahí sus continuas incorporaciones y correcciones a su siempre más completo e inacabado *Cántico*.

La unidad poética que funda la obra del poeta castellano es la búsqueda de una adecuación entre el yo y el mundo, el ser y la verdad. Esta unitaria aspiración se nos revela en las inéditas relaciones positivas y negativas entre el hombre y su circunstancia que definen la materia poética del escritor. Del pleno equilibrio que el hombre alcanza en su entorno, es decir, de «El mundo está bien hecho», de *Cántico*, se pasa en dinamizador movimiento dialéctico a *Clamor*, poemario donde se problematiza concreta, históricamente, el conflicto del hombre y su tiempo. De los tres volúmenes que componen *Clamor* (1), *Maremágnum* es la colección que acusa una mayor dosis de historicismo (2). Los devastadores efectos de la guerra civil española, la segunda guerra mundial y la «guerra fría», así como el sistema de terror impuesto por los regímenes totalitarios de turno (3) proyectan al hablante lírico de *Clamor* a una confrontación más radi-

(1) *Maremágnum*, 1957; ...*Que van a dar a la mar* 1960; *A la altura de las circunstancias*, 1963. Las citas de *Cántico* corresponden a la *Selección de Poemas* con prólogo de J. Guillén. Madrid, Gredos, 1965. Para *Clamor*, *Maremágnum* manejamos la edición argentina de Editorial Sudamericana, 1957.

(2) «It is a deliberate and conscious attitude. It is not so much a change of style or poetic philosophy as the strong desire to establish inmutable evidence of an epoch in which it has been the poet's lot to live, a man among other men». Concha Zardoya: «Clamor I: Stylistic Peculiarities», en *Luminous Reality*. Norman, University of Oklahoma Press, 1969, p. 148.

(3) Robert Weber estudia que el proceso evolutivo que va de *Cántico* a *Clamor* ocurre en 1948. «De *Cántico* a *Clamor*», en *Revista Hispánica Moderna*, XXIX, 1963, pp. 109-119. Por estas fechas (1947) Juan Leceta (G. Celaya) publica *Tranquilamente hablando*, poemario impregnado de una cotidianeidad y un intimismo que van progresivamente siendo sustituidos por una incorporación plena del mundo. Como Guillén, Celaya opone frente al dislocado mundo una fuerza elemental de carácter liberador.

cal entre el hombre y su realidad histórica. Esta nueva forma de integración en el mundo supone una actitud diferente para reconocer y asumir esas enajenantes fuerzas que se oponen a la total realización del ser humano.

Al iluminar el caos, el maremágnum, se nos van descubriendo dialécticamente los obstáculos que impiden un orden esencial al que nunca renuncia el sujeto lírico. *Clamor* es denuncia, testificación, afán de solidarizarse con hombres y objetos, síntesis en que un sujeto poético y colectivo restauran a través del poema una esencialidad de signo eminentemente histórico. El mismo poeta nos ha esclarecido la génesis y el desarrollo de *Clamor*: «Y así como *Clamor* se abre camino en *Cántico*, la nota clara suena también entre las más graves de la segunda serie, no resultado de una evolución, sino complemento objetivo. *Clamor* lleva un subtítulo: «Tiempo de Historia», porque permanece inmerso en el fluir histórico de nuestra época, no como *Cántico*, más atento a la vida elemental y general» (4).

La armonía, que el hablante lírico nos descubre frecuentemente como algo ingénito a la Naturaleza, se funda en una afirmación de la vida basada en una concordancia del hombre y la colectividad, así como en una reconciliación del ser consigo mismo: «Experiencia del ser, afirmación de la vida, de esta vida terrestre valiosa por sí y por de pronto: cántico a pesar de clamor» (5). La conflictiva búsqueda de una unidad se dramatiza en *Clamor* por haberse modificado el carácter de la experiencia vital positiva y negativa, experiencia ya latente en *Cántico*. Sin embargo, una síntesis permanece inalterable: la subjetividad poética o energía creadora que une realidad y sentimiento. Esa subjetividad, a la que el lenguaje presta objetividad, se proyecta hacia el factor social. Esta entrega de la subjetividad personal a la objetividad de la palabra poética es afectada, no anulada, por la nueva dimensión que el poeta otorga a lo real.

La importancia de la concreta relación espacio-temporal entre hablante imaginario y su mundo se evidencia en «Cara a cara», último poema de *Cántico*. En este poema el poeta abandona su «narcisista individualismo» para situarse en esa historia, dimensión a la que parece haber sido forzado a salir. Esta poesía de Jorge Guillén gana en universalidad, humanismo, no por un desprendimiento de la subjetividad, renuncia imposible, sino por enriquecimiento de la experiencia vital que se transmuta en el objeto poético.

«Cara a cara» tiene una inicial apoyatura existencialista como modo de enfrentamiento del yo y las cosas, enfrentamiento que se inicia

(4) Prólogo de J. Guillén a *Selecciones...*, p. 9.

(5) *Idem*, p. 18.

con un ataque del exterior contra un yo que defiende su identidad desde un frágil encierro: *El círculo de agresión / General cierra su acoso*. Los elementos de la Naturaleza contribuyen a crear una atmósfera de inseguridad y desolación en un «Conflicto de tarde y lodo» y el hablante lírico, al tratar de contrarrestar esta hostilidad, sólo encuentra signos negativos: *El hervidero enemigo / De cuantos dioses invoco*. Pero identificado el enemigo con atributos humanos se afirma la decisiva resistencia: *El agresor general / Va rodeándolo todo. / —Pues... aquí estoy. Yo no cedo. / Nada cederé al demonio*. Estos ataques fuerzan, sin embargo, al hablante lírico a un aislamiento contra el que ha venido resistiéndose (*Tan amargo el soliloquio...*), pero la conciencia como intencionalidad retorna al final de la sección segunda: *No cedo, no me abandono*.

Del delicado refugio que le ha prestado esa isla de soledad sale fortalecido el hablante lírico para establecer una comunión con el dolor y luchar contra esa fragmentación del orden y la persona que caracterizan los versos del apartado tercero: *Si el combate, si el disturbio / Me desmenuzan en trozos / El planeta y se me clavan / Los añicos entre escombros, / Desde el centro del escándalo / Yo sufriré con los rotos*. La aceptación y rechazo de su propia soledad para así trascenderla se proyecta en el movimiento solidario con la colectividad. La solipsista solución de «La paz de un islote propio» (III) se supera en la parte IV, poema donde la reflexión sobre el dolor ajeno (*Si, cuando me duele el mundo*) le estimula a la búsqueda de esa esencialidad que las apariencias, los accidentes, ocultan: *¿Se sentiría vencido, / Apagado aquel rescoldo / De mi afán por las esencias / Y su resplandor en torno? / Heme ante la realidad / Cara a cara. No me escondo, / Sigo en mis trece. Ni cedo / Ni cederé, siempre atónito*.

Las dudas empiezan a desvanecerse en la sección V aunque, a veces, el «chirrido de la historia» fuerza al sujeto lírico nuevamente al intimismo (*De los silencios dispongo*). La admisión de esas fuerzas negativas no supone ahora una fatalista claudicación, sino fe humanista en la futura restauración de la armonía: *¡Que se quiebre en disonancias el azar! Creo en un coro / Más sutil, en esa música / Tácita bajo el embrollo*. Al acorde, el poeta responde con la palabra poética, es decir, la poesía como experiencia transformadora y ordenadora del hombre y el mundo, así como instrumento de revelación e iluminación de lo real distinguiendo ser y apariencia, ser y no ser: *Entre tantos accidentes / Las esencias reconozco*. El poema se cierra con la mirada del hablante lírico a través de una ventana que deja traspasar luz y tinieblas. Mundo fenoménico abierto a las posibilidades transformadoras del ser humano.

La última sección contiene una red de contradicciones dialécticas cuyo desvelamiento supone por parte del sujeto lírico un anhelo por superar los condicionamientos negativos que dificultan el camino de su unitaria búsqueda: *Circúndeme un oleaje / De veras contradictorio, / Y en el centro me sitúe / De la verdad. / ¿Alboroto? / El me procura mi bien. / Difícil, sí, lo ambiciono.* La solución a la discordia se encuentra, pues, en la experiencia más que en el pensamiento abstracto, aunque momentáneamente se prefiere no cuestionar esos silencios o negaciones históricas cuya superación parece necesaria para la intelección y aprehensión de una realidad total: *Continua tensión / Va acercándome a un emporio / De formas que yo diviso. / Con ellas avanzo, próspero. / ¿Lo demás? No importe.*

La realidad dialéctica, es decir, la que se va negando a sí misma, despojándose de su ser abstracto y rodeando al hablante poético *En el día / Realísimo que yo afronto* para conducir a una correspondencia en un punto concordante de relaciones (oposiciones y contradicciones) positivas y negativas. En un primer movimiento esa esencia, a la que aspira el hablante lírico y, por ende, la palabra poética, se define como lo que somos y son esos elementos (aire, luz, agua, etc.) los que contribuyen a la armonía: *Revuelto y dure mi pacto, / A través de los más broncos / Accidentes, con la esencia: / Virtud radiante, negocio / De afirmación, realidad / Inmortal y su alborozo / Para el hombre es la hermosura.* Finalmente, el conflicto se plantea entre un sujeto que entra en relación directa con el objeto (*Con mi avidez hacia el orbe / ¡Lo mucho para lo poco! / Es el orbe quien convoca*) imprimiendo al concepto de esencia un carácter de solidaria relación con aquellos que padecen la Historia: *No soy nadie, no soy nada, / Pero soy —con unos hombres / Que resisten y sostienen.* El yo lírico y los otros se disponen a enfrentarse, con la razón y la sensibilidad que fundan la realidad, a un mundo prístinamente abierto al esfuerzo humano y no pasivamente aceptado: *Mientras se agrandan los ojos / Admirando cómo el mundo / Se tiende fresco al asombro.*

El cerrado círculo con que se abre «Cara a cara» (*El círculo de agresión / General cierra su coso*) concluye, pues, con una proyección hacia hombres y objetos, apertura a una realidad no como algo exterior al hombre, sino como un producto empírico, fenoménico.

Ese «viento triste» del epígrafe lorquiano de «Cara a cara» (*Lo demás es lo otro: viento triste*) va a perder su carácter de marginación histórica para entrar en un nuevo tipo de combate que el sujeto lírico entabla con la Historia—silenciosa y chirriosa—en *Clamor, tiempo de Historia*, pensamiento al que nos remite el primer epígrafe que abre este último poemario: *No hay escape: / Negar la negación.*

Al asombro que cerraba «Cara a cara» se contraponen, pues, en «El acorde» (primer poema de *Clamor*) la elemental armonía de un vivir cotidiano y visceral (*Del equilibrio entre el pulmón y el viento*). La Historia empieza tenuemente a integrarse en un sujeto (*Historia bajo el sol ocurre apenas*) que contempla el mundo en su continuo hacerse con una participación más pasiva que activa. Este deseo de trascendencia implica un paso inicial para la superación del aislamiento del yo individual y su inmediata integración en esas cosas que no existen fuera de la conciencia de su ser (*Estar y proseguir entre los rayos / De tantas fuerzas de la amparadora / Conjunción, favorable a más ensayos / Hacia más vida, más allá de ahora*).

La segunda sección introduce una serie de dudas que van relativizando la fe de esa anhelada conjunción del sujeto plural con el mundo (*Acorde primordial. Y sin embargo, / Sucede, nos sucede... Lo sabemos. / El día fosco llega a ser amargo, / Al buen remero se le ven los remos*). La búsqueda de la totalidad se realiza por síntesis objetiva del bien y el mal en la libertad y por un sujeto que se responsabiliza comprometiéndose en cada acto: *Entre los males y los bienes, libre, / Sin cesar escogiendo nuestra senda / Nuestro vivir es nuestro, sol por lodo*.

En la sección II se se retorna al orden roto por el «cómitre» en virtud de una adecuación a las leyes intrínsecas de la Naturaleza, parcela del ser o realidad que se integra en un orden espacio-temporal causal que no elimina la posibilidad modificadora (histórica) del sujeto: *Pero el caos se cansa, torpe, flojo, / Las formas desenvuelven su dibujo, / ... Con el sol nuestro enlace se renueva. / Robustece el gentío a su mañana*. La muerte, sin embargo, es un mal exigido por el equilibrio de la Naturaleza (*Trazan por las arrugas del semblante / Caminos hacia el Fin, ay, necesario*), pero la vida, «plenitud de acorde», se impone como una realidad capaz de integrar dialécticamente bien y mal (6).

La última estrofa de «El acorde» supone una reiteración de la fe poética en el impulso de una armonía natural que se hace y deshace en contradictoria y enriquecedora actividad: *Hacia el silencio del as-*

(6) La alianza de las fuerzas tradicionalmente consideradas positivas (Dios) con las negativas (el terror organizado entre los mortales) provoca una obvia plenitud caótica:

*Va extendiéndose un magma.
Huelgas, disturbios, choques.
Turbas, heridos, muertos.
¿Adónde va ese caos?
Dirigido atropello.
La Providencia al quite.*

«Dios y una tiranía», *Guirnalda Civil*, Cambridge, Halty Ferguson, 1970, p. 11.

tral concierto / El músico dirige la concreta / Plenitud del acorde, nunca muerto, / Del todo realidad, principio y meta. La subjetividad del poeta (músico) parece subordinarse a la objetividad del principio poético de la palabra.

El epígrafe de *Maremágnum*, «Non es todo cantar cuando ruído suena» (Juan Ruiz), nos pone nuevamente en guardia contra esas fuerzas de la confusión y el terror que amenazan al ser y contra las que hay que oponer una firme resistencia. Al acorde sucede, pues, el maremágnum que no es simple acumulación de elementos heteróclitos, sino multiplicidad de la experiencia, desajuste entre distintos niveles de la realidad, es decir, de la historia o sociedad. La palabra poética se opone a la negación del mundo como unidad, a un nuevo contenido histórico de la sociedad convulsionada y pluralista. El lenguaje poético en este poemario se convierte en instrumento de síntesis de los múltiples y fragmentarios aspectos de una realidad histórica dominada por el signo de la destrucción. La reconciliación se realiza en diversos niveles a través de los que el yo lírico trata de superar la oposición entre el ser histórico y los obstáculos que se oponen a su total realización. Esa «otredad» no es estática y los planos en que el hablante la percibe son muy diversos.

Tres poemas de *Maremágnum* (los que Guillén incluye en el índice con mayúscula) tipifican otras tantas maneras en que el hablante lírico se enfrenta históricamente con distintas dimensiones de lo real. Las tres situaciones en que la realidad invade al sujeto corresponden al plano cotidiano (TREN CON SOL NACIENTE), alegórico (POTENCIA DE PEREZ) y mítico (EL ENCANTO DE LAS SIRENAS).

La poesía narrativa críticamente desmitificadora se ejemplifica en TREN CON SOL NACIENTE. El movimiento de la máquina parece fusionarse con un panorama en que la Naturaleza testifica la esencia (permanente y convulsiva) del ser. La heterogeneidad del vagón de pasajeros (*¡Cuánto vario pelaje!*) no contradice la fusión de la cambiante realidad de esas formas (*Más amigas cuanto más impuras*) ni la importancia del destino individual. Interpretación del hombre como cambio o historia, realidad como mudanza hacia un fin irreversiblemente fluido y abierto a la vez a un futuro lleno de posibilidades.

Ni el retorno momentáneo que la memoria, partiendo de la intuición involuntaria (*Con bastante inocencia, se recobra. / Sin querer un recuerdo le envuelve y tararea... / La nostalgia remueve los trances de más vida*) ni ese marchar hacia un fin inexorable desvía al hablante lírico de los problemas que le plantea el cambiante o histórico presente y que conduce, por ejemplo, a la reflexión sobre la realidad social de uno de los pasajeros: *Bulto que aún se ignora: /*

Negro inocentemente / Negro en su soledad. Todavía la hora / Blanca, civilizada. «Sol naciente», amanecer que paradójicamente significa el retorno a la vergüenza impuesta por el color de su piel: Tal vez, no le degrada. / Sin malicia este sol: no lo consiente.

La irreversibilidad del movimiento del tren no implica fatalismo, sino duración, hecho cambiante, experiencia en que la duración y, por ende, lo lírico, que es lo más temporal, aparece como el signo de la unidad del ser: ... *Y el tren, hacia su meta lanzándose, corriendo, / —Mirad, escuchad bien— / Acaba por fundirse en armonía, / Por sumarse, puntual, sutil, exacto, / Al ajuste de fuerzas imperiosas, / Al rigor de las cosas, / A su final, superviviente pacto.*

POTENCIA DE PEREZ es un poema donde claramente puede constatare la importante función que Guillén otorga a la impureza intrínseca de toda poesía. Versos bellamente impuros en que el poeta, moviéndose en un universo ajeno a todo partidismo, rescata su experiencia del flujo histórico para introducirla en la historia de la poesía. POTENCIA DE PEREZ constituye un asedio a la realidad mítico-histórica a través del humor, instrumento dialéctico para la denuncia de una situación crítica o conflictiva. El sujeto lírico con la ironía nos hace dudar de lo real, provocando la repulsa del caos organizado por los humanos: *Haya tanta patria reformada en tumba / Que puede proclamarse / La paz. / Culminó la Cruzada. ¡Viva el Jefe! Al acorde han contribuido en este caso la eficiente conjunción de las fuerzas represivas (Presos o bajo tierra: No votan, no perturban. ¡Patria unánime!), así como la despiadada actitud de los que necesitan de un superego que garantice su hegemonía material y mental: ¡Cuántos le necesitan y le inventan!*

Los versos que cierran el poema satirizan la adialecticidad, esos atributos negativos cuya exposición implica su condena, así como la fe en el hombre: *Contra el vacío mismo. No hay futuro. / Se adivina latente / Clamor con un furor / Que llenará de espanto / La escena de la farsa: / Muertos y muertos, muertos.*

El mito de la mujer-peze es el tipo de realidad que da existencia poética al poema EL ENCANTO DE LAS SIRENAS. Partiendo de una situación concreta—viaje en barco—, el hablante poético se enfrenta al misterioso canto de la sirena. Esta tentación de carácter femenino (*de la mar..., ¡Oleaje marino, femenino!, etc.*) tiene una base instintiva, erótica y fatalista: *A cadencias de aurora con empuje de sino: / Una fatalidad entonces mía / Que de mí requiriese mucho tino.* La necesidad de credibilidad de la historia (*¡Mi narración como una historia bien vivida!*) explica el carácter narrativo que le otorga el sujeto ficticio (*Narro lo que he vivido*), sujeto ficticio que es en última ins-

tancia responsable de esa trascendencia o unión entre el ser y la apariencia, el principio racional e irracional. De la enajenación provocada por esas fuerzas misteriosas retorna el sujeto libre de sus imaginarias ensoñaciones para aceptar lo fáctico de esa mujer real (*¡Rubia soberanía en ojo zarco!*). El rechazo del deseo de la sirena es igualmente doloroso, pues su cuerpo anormal no satisface los anhelos que su canto, belleza de rostro y busto despiertan. La libertad ha triunfado, pues, sobre el inconsciente y eliminados los últimos residuos de la imaginación (*Y por / La ventana a las ondas tiré mis sueños vanos*) la plenitud se recupera en su dimensión estrictamente humana: *¡Plenitud de hermosura en desnudez! Ved sin venda / La realidad en toda su leyenda.*

El sistema de concordancias y divergencias que caracterizan la materia poética de Jorge Guillén supone un enorme esfuerzo por parte del poeta por encontrar un equilibrio—que restaura la palabra poética—entre las disgregantes fuerzas que la Naturaleza y el hombre introducen en esa realidad o materia humanizada.

JOSE ORTEGA

The University of Wisconsin - Parkside
KENOSHA, Wisconsin 53140
USA