

«CANTICO», 1928. OBJETIVAMENTE: SINGULARIDAD DE SU INVENCION POETICA

No trataremos aquí de la génesis de la obra: se sitúa antes y fuera del texto, en la persona, la cultura, el arte poético de Jorge Guillén. Tampoco hablaremos de los significados que se le pueden atribuir: son posteriores al texto, y tantos hay como lecturas, todos legítimos. Limitaremos este estudio a algunos análisis formales del poemario al nivel de su lengua y en busca de sus singularidades.

La obra poética es como el mapa de una «Florida» incógnita (poema de la serie 6). Al crítico le toca formular en un rótulo la leyenda, es decir, el modo de leerla, con la equivalencia de los símbolos usados. También le incumbe poner una brújula en manos de los lectores. Luego, cada uno búsquese y piérdase en la selva «increíble»; allá se encontrará a sí mismo. Nadie le puede sustituir en su exploración. Acompañar sería estorbar; guiar sería extraviar. Allá él, solo.

El método seguido deriva de la lingüística moderna. No hace falta referirnos a tratados especiales; son del dominio común. Pero reducimos la nueva jerga a la jerga heredada de la gramática de Port-Royal, a la cual estamos acostumbrados. Con la adición de unos pocos conceptos instrumentales nuevos bastará para nuestro estrecho propósito.

FICHA

En 1928 publica Jorge Guillén parte de sus poemas. Todos son nuevos, ya que los altera, o bien porque cobran una nueva función en el conjunto original creado por el libro. El autor escoge un título general, *Cántico*, a posteriori y para darle una coherencia. Nombre colectivo en singular, cántico vale por «libro de cantos o canciones con calidad espiritual», por «himnario profano». Ese sentido está comprobado por la dedicatoria a la madre del autor, que está «en su cielo». Hay otra dedicatoria liminar, al final del libro: «Para mi amigo Pedro Salinas.» Las dos forman el marco muy obvio de la obra poética. Esa disposición recuerda los marcos originales de ciertas pinturas del Re-

nacimiento: estaban incrustadas con piedras preciosas y con perlas, cuyos colores y orientes puros servían de referencias a los colores al óleo del lienzo.

DESCRIPCION

La colección está dividida en siete partes o series, con extensión irregular, que vienen indicadas por números, sin títulos. Cada serie se compone de poemas aparentados *por la forma* (igual, análoga o contrastada), no *por el tema*. Una excepción hay: la cuarta, con sus poemas de formas dispares, es en el conjunto como una «cima y planicie juntas», una «meseta» (véase el poema «Meseta», serie 7). Las series siguen, pues, un esquema 3-1-3, parecido a una pirámide truncada; al más alto nivel, figurado aquí por 1, se puede subir por uno o por otro lado, figurados aquí por 3.

Los poemas llevan todos un título relacionado con su significación, y escogido sea a priori sea a posteriori. O bien el autor partió de un sentir suyo para inventar su poema, y dice cuál fue. O bien subraya en el título un aspecto del poema ya escrito. Desde luego sus sugerencias no tienen fuerza de obligación para el lector, pues limita abusivamente su normal polivalencia. Muchas veces los títulos son nombres o frases nominales, que recuerdan un verso nuclear constitutivo, del principio o del fin.

Un segundo marco recalca la unidad del poemario. Pues empieza éste con un poema intitulado «Advenimiento» seguido de «El prólogo», y acaba con un poema intitulado «Festividad». Parte del «oriente» de la palabra poética de su primera y tímida formulación, y termina con un clamor de «aleluya», el júbilo con que se cumple el día... o la obra.

En cada una de las siete series haremos sondeos de tipo diferente. Comprobaremos nuestras conclusiones provisionales en poemas de otras series. Intentaremos formular los postulados subyacentes de la *invención poética propia de Cántico 1928*. Insistimos: no buscamos el arte poético de Jorge Guillén, autor perfectamente consciente de los imperativos de la técnica y de los recursos ofrecidos por la tradición. Tampoco nos interesa aquí su intención. Sólo nos importa lo que está hecho, tal como se le escapó de las manos. El *métier* es una cosa. La poética es otra cosa.

LA PRIMERA SERIE Y LA ESTRUCTURA n-1-n

Los 18 poemas de la primera serie están trazados sobre el mismo patrón: cinco cuartetas (de versos de siete u ocho sílabas, asonan-

tados). Es el mismo módulo estructural del poemario total n-1-n: tres series-una serie-tres series; y aquí, dos estrofas, una estrofa, dos estrofas. La estrofa de en medio es «meseta», el nivel más alto de la pirámide, el lugar en que el poema que acaba de nacer empieza a cumplirse.

Ese mismo esquema se halla en todas las series, la 2 con sus tercetos (1-1-1), la 3 con sus quintillas (2-1-2), etc. Hay también en *Cántico* sextillas que son dobles tercetos y décimas que son dobles quintillas: Es la misma pauta n-1-n. El hecho es tan regular que se podría sospechar una voluntad deliberada del escritor. Pero no: ni es procedimiento ni es ley de su arte poético. Pues en *Cántico* hay también dísticos, romances, romancillos, versos cortos, alejandrinos y estrofas o combinaciones de estrofas de ritmo binario o con equilibrio fuera de su centro, y sílvas totalmente desordenadas:

... *Sí, se enarca,*
Extremo estío, la orografía de la brasa.
(«Rama del otoño», serie 4)

Buena ilustración del postulado n-1-n nos ofrece el poema «La rosa» (dedicado a Juan Ramón Jiménez) en la serie 5:

Yo vi la rosa: clausura
Primera de la armonía
Tranquillamente futura.
Su perfección sin porfía
Serenaba al ruiseñor,
Cruel en el esplendor
Espiral del gorgorito.
Y al aire ciñó el espacio
Con plenitud de palacio.
Y fue imposible el grito.

Es décima de estructura piramidal abab—cc—dede. La figura se inscribe en una como esfera que va del primer verso al penúltimo: clausura, armonía, perfección—*esplendor*—ciñó, espacio, plenitud. El último verso desemboca en el final silencio.

En *Cántico* los versos más frecuentes son, como es de esperar, el heptasílabo y el endecasílabo. Pero éste, contra toda la tradición lírica española, ni es *a minori* (4-7) ni *a majori* (7-4). Con pocas excepciones está equilibrado en torno a la sílaba acentuada de en medio: 5-1-5. Otra vez surge el mismo esquema: n-1-n.

Primavera delgada entre los remos

(«Primavera delgada», serie 4)

Conquistan su presencia entre las cosas

(«Presagio», serie 2)

En resumen, partiendo de una observación sobre la forma en la primera serie de *Cántico*, hemos comprobado la presencia implícita en todo el poemario de un módulo estructural: n-1-n, que afecta varios niveles suyos: el verso acentual, la estrofa, la organización de las estrofas en un poema, la distribución de las siete series. Es como postulado, que funciona espontáneamente en la elaboración poética, una de las manifestaciones de lo que antes se llamaba inspiración, y corresponde más bien en este caso a cierto ritmo o modo del aliento, de la respiración.

LA SEGUNDA SERIE Y EL «DIALOGO» ENTRE EL VERBO Y EL SILENCIO

La segunda serie consta de seis poemas: cinco de siete (3-1-3) tercetos (1-1-1) precedidos por una sílva dialogada. Isosilabismo riguroso de los hepta y endecasílabos y organización estrófica dan a la serie un carácter profundamente lírico, una armazón del arte poético tan rígida que bien pueden ser blancos los versos. La singularidad está en la poeticidad, en la invención poética y no en esa técnica.

Un rasgo muy peculiar salta a la vista; abundan los signos agramaticales de la grafía y las exclamaciones articuladas; abundan los puntos de admiración, de interrogación, suspensivos, las mayúsculas insólitas (por ejemplo, el Horizonte), los espacios en blanco, los puntos, puntos y comas, comas. Ese aparato disyuntivo rompe la cadena sintagmática del discurso. Sufrir la sintaxis elipsis constantes:

¡Ah! ¿Por fin?... Desde el fondo

(«Noche de luna»)

¡Oh, pero sin misterio!: te sostiene

(«Presagio»)

Es como si el poeta entablara un diálogo con un *alter ego* oculto en su intimidad o bien con otro ser no personal, presente para siempre en el flujo de su vivir, *del vivir*:

Eres la fragancia de tu sino.

Tu vida no vivida, pura, late

Dentro de mí, ¡tictac de ningún tiempo.

(«Presagio»)

Las figuras del poema nacen de ese diálogo. No son sueños confusos, preverbales. Son creaciones concretas, escritas:

*Estas figuras, sí, creadas,
Soñadas no, por nuestros dos orgullos.
(Ibidem)*

Dato importante: ese diálogo íntimo ignora y quiere ignorar la presencia posible de un público. Al escribirlo con su pluma, no piensa el poeta en las prensas que acaso lo saquen a la luz del mundo:

¡Qué importa que ajeno sol no alumbre (estas figuras)!

No: *Cántico* no busca los aplausos de las plateas de la *élite* o los vivos del paraíso popular en el teatro del mundo:

*No sé si en los ponientes se arrebolan
Gradas de paraísos populosos,
Plateas arcangélicas.
Pero... ¡Sé, sé la viva
Plenitud de mi copa!*

(«Pino»)

Ese poema, «Pino», con que abre la serie, da cuenta de esa práctica poética (tan imitada después por los epígonos de Jorge Guillén). Es un diálogo entre «el Poeta» y «el Pino». La parte del poeta consiste en tres frases interrogativas, la parte del árbol consiste en sentencias o asertos entrecortados por muchas exclamaciones. El pino se presenta como anhelo erigido hacia su propia copa (física y espiritual), hacia su obra:

*¡Copa mía, obra mía,
Aun no ajena a la sed que en mí la erige!*

El núcleo inicial, que (como tantas veces) engendra el poema en su totalidad, menciona esa elevación mística y/o común:

*¿Alzas, pino, tu copa como cállz
O como simple copa,
Sin empaque canónico?*

Responde el árbol que el poeta es uno entre tantos en el bosque sacro de la poesía lírica:

*A la común divinidad imploran
Otros también artifices.*

Otro poema, «Hacia el sueño, hasta el sueño», de la serie 4, también llena de interrogaciones y de puntos suspensivos, alude a la inspiración como interlocutora del poeta:

*Intimidación visible,
¡Oh pulsación, oh soplo!
(...)
Pulsación confidente:
¿Para quién, para quién, tan lejos?
¿Hacia dónde, /...?*

[Nuestra crítica no quiere ser interpretativa. Si lo fuera, ¡con qué facilidad evocaría las hamadriades en el bosque del Parnaso, la importancia del sueño, el coloquio entre el alma vegetativa y el alma anímica, según la mitología griega! O bien, si se interesara por el laberinto mental, anterior al verbo poético, de la persona de Jorge Guillén, ¡cuántos esbozos, o vestigios (totalmente integrados) de filosofías antiguas o modernas, hallaríamos en *Cántico*! ¡Dios sabe cuántos dioses descubriría en ese encubierto politeísta!]

Otras imágenes, paralelas, vienen a corroborar esa práctica natural, espontánea del poeta. Los «músculos súbitos del instinto» oponen su «tino gozoso» a las «ondas» de aquel flujo preverbal; «voces enamoradas» flotan «errantes» sobre «el río», sobre el «pulso de la corriente». (Véanse «La salida» y «Río», poemas de la última serie.)

Se desprende, pues, otro postulado del poemario, especialmente en esa segunda serie: El poema resulta de un diálogo entre lo preverbal y lo verbal, y también entre el artífice, con su arte poético, por una parte, y el genio de la lengua, su poeticidad virtual y por explorar, por otra parte.

*¡Dulces silencios!: a veces se habla
Sólo en voz alta.*

(«Interior», serie 4)

LA TERCERA SERIE Y EL NOMBRE COMO «PRIMUM» Y «ULTIMUM MOBILE»

La tercera serie comprende doce poemas, todos hechos con quintillas (patrón n-1-n). El verso es el endecasilábico equilibrado en su centro (n-1-n) con muy pocas excepciones. Y hay también un diálogo callado entre lo preverbal y lo verbal.

Casi todos los poemas empiezan por una frase nominal o bien por un vocativo: Tiempo en profundidad, He ahí lo más hondo, Gran silencio, Notorio garbom, Noche fiel, Madrugad, profecías, Tiempo ¿preferies..., Recta blanca, ¡Oh firme buque. Casi todos acaban con un

nombre: astros, fuentes, encanto, círculo, algazaras, astros, podrigios, firmamento, puerto. Las frases intermediarias, con o sin verbo, derivan de la primera (como en la teoría de Valéry) o bien de la última, que es su meta predeterminada. El esquema es semejante al de una espiral con su último anillo que envolviera en su totalidad las volutas anteriores acumuladas. «Festividad», que es el último poema de *Cántico*, habla de la «acumulación triunfal». Los tres primeros versos de «Bosque y Bosque», son aún más precisos: a la manera de los logaritmos, la adición es signo de la multiplicación.

*Los sumandos frondosos de la tarde
¡Prolíja claridad: uno más uno!
Son en la suma de la noche ceros.*

Entre la nada y el todo intervienen los cuantitativos: nada (o torpe caos)... tan, cuántas, qué... sima (minas), profunda, lo más hondo, círculo, el mundo me ciñe.

La enumeración lleva consigo la yuxtaposición, con el mínimo de conjunciones. De ese modo surgen connotaciones más numerosas que si hubiera predicados, los cuales subrayarían un aspecto particular y limitarían la significancia:

*¡Amables folios! ¡Cuántas, las almohadas!
(«La gloria»)*

Las pocas frases con verbos (sean en indicativo, sean en optativo) hacen constar o invocan para que conste:

*¿La claridad de la lámpara es breve?
(«Noche encendida»)*

En toda la serie tan sólo hay dos proposiciones relativas (que más bien son adjetivas); no hay ninguna subordinada. La escasez de la sintaxis deja al lector que supla la carencia de enlaces según su fantasía o su propia necesidad.

Esa jerarquía entre las dicciones, que da tal preeminencia a los nombres, es un rasgo singular del poemario, y el tercer postulado, que da una coherencia a toda la obra:

*¿Y las rosas?...
(...) ¿Acaso nada?
Pero quedan los nombres.
(«Los nombres», serie 1)*

LA CUARTA SERIE Y LA GEOMETRIA

Sus diez poemas son disímiles por la forma. Llegado a su cumbre parece que el poemario vacila y busca su equilibrio entre el movimiento binario y el movimiento trinario: tercetos, dísticos, versos extremadamente *a minori* o bien *a majori*, cuartetas de heptasílabos, décimas de trisílabos, y en medio de ellos una silva de versos libres y blancos («Hacia el sueño, hasta el sueño»).

Un hecho obvio de la serie es la abundancia del léxico *gráfico*: líneas, volúmenes, y colores, todos inscritos en una esfera (o más bien media esfera). La significancia corrobora la forma. Las líneas rectas, en general verticales, a veces de sesgo, añaden altura y rigor, jugando con las líneas horizontales del poema; las líneas curvas, integrándose en globos o esferas ayudan a definir la estructura tantas veces en espiral inscrita en la pirámide truncada del objeto poético. Son tan abundantes los casos que nos limitaremos a algunas muestras:

¡Amor a la línea!

(«El otoño: *Isla*»)

*Mientras el río con el rumbo en curva
Se perpetúa
Buscando sesgo a sesgo, dibujante,
Su desenlace.*

(«Primavera delgada»)

*Perfilan
Sus líneas
De mozos
Los chopos*

(«Otoño, pericia»)

También: orografía de la brasa (en «Rama del otoño»), La chimenea... El árbol sin nidos (en «Interior»); y en otras series: los ceros de la suma, el celeste círculo, el mundo me ciñe (serie 3). Perfecta esfera («El ruiñeñor», serie 5), en el volumen / resplandeciente de un Bloque («Presencia de la luz», serie 5), Horizontes en círculo («Meseta», 7), ¡Oh altura envolvente... oh cercos! («Relieves», serie 1).

*¡Oh recta feliz!
Conduce hasta el quid
Del propio Equilibrio.*

(«El Prólogo»)