

## LA ESENCIAL CONTINUIDAD DEL “CANTICO”

PERSPECTIVA ACTUAL DE LA OBRA DE JORGE GUILLEN

El presente trabajo pretende subrayar la esencial continuidad de la obra de Jorge Guillén, a través de las sucesivas versiones de *Cántico* y de los dos volúmenes hasta hoy publicados de *Clamor*; *Maremagnum* y *Que van a dar en la mar...* (1).

En efecto, de la lectura de la edición definitiva de *Cántico* y de los volúmenes mencionados, surge con entera claridad que Guillén continúa siendo el poeta de un único libro, con un tema central: la recuperación de la realidad. Y, por ende, resulta la biografía espiritual del poeta del siglo XX, el supremo sabio de que hablaba Rimbaud, quien después de haber descendido hasta la nada, a través de las experiencias de disolución y de ruptura, canta el goce del descubrimiento del mundo. Frente a la fragmentación de la realidad, ni la entrega al caos, ni la negación absoluta, sino la salvación de la realidad, porque el hombre “debe testimoniar su pertenencia la tierra” (2).

Por eso el canto de este poeta lúcido puede ser optimis-

---

(1) Citaremos de la siguiente manera: *Cántico*, *Can* (Buenos Aires, Sudamericana, 1950); *Maremagnum*, *Mar*. (Buenos Aires, Sudamericana, 1957); *Que van a dar en la mar...*, *Que* (Buenos Aires, Sudamericana, 1960).

(2) HEIDEGGER, Martín, *Hoelderling o la esencia de la poesía*. México, Séneca, 1944. p. 24.

ta, pero es el de un optimista que sabe. Sabe que existe la nada con todos sus acólitos: la vida monstruosa de las grandes ciudades, del hombre masa; la guerra atómica con sus posibilidades de total exterminio. Sabe a través de la fenomenología, del surrealismo, de la psicología profunda. Y, sin embargo, canta la realidad nuevamente restaurada, no en actitud ingenua, sino de suprema conciencia.

Esta actitud se mantiene a través de toda la obra. Desde el primer Guillén de 1928, advertimos que el poeta está frente a la realidad en una perfecta adecuación con ella. Su poesía pura —“con poesía y con otras cosas humanas” (3)—, en su rigor no logra ocultarnos al hombre de carne y hueso, que ha hecho el descubrimiento del ser y se embriaga en la tentación de agotar sus esencias. Y de esa tentación brota el *Cántico*.

De esa intención inicial nace la profunda originalidad de Guillén quien, sin embargo, está encuadrado perfectamente dentro de las determinaciones fundamentales de su época y de su grupo generacional, en particular. La generación a la cual suele adscribirse a Guillén, llamada de 1925 o del 20 al 35, se atiene con singular firmeza a dos determinaciones fundamentales: una de renovación y otra de tradición. Es indudable que ambos impulsos pueden descubrirse en cualquier generación literaria, pero en este caso, ya se ha dicho repetidamente, la nueva literatura mantiene tanta fidelidad a su propia revolución como al orden tradicional.

Si tratáramos de caracterizar la índole de esa revolución, tendríamos que enumerar una serie de rasgos variados y aún contradictorios; pero hay una nota común que conviene a sus más opuestas tendencias: el espíritu de verificación, de reconstrucción y de creación.

Si tratáramos de caracterizar la influencia de la tradición literaria española, tropezaríamos con una dificultad similar,

---

(3) En la Antología de G. DIEGO, *Poesía Española*. Madrid, Signo, 1944. pp. 343-4.

pues tendríamos que reconocer presencias tan diversas como las del Romancero, Lope o Góngora. Sin embargo, la impronta de la tradición puede ser reducida a dos aspectos específicos: 1) la adhesión a formas y motivos del pasado literario español, aún en las más furiosas aventuras; 2) la vuelta a la integración con la realidad total, que es una de las constantes histórico-literarias más acentuadas de ese pasado.

Guillén, poeta puro —“ma non troppo”, dice él mismo—, está traspasado, como el hombre español por una sola corriente que estremece médula, sangre, carne, hueso y espíritu, desde la tierra hacia la trascendencia, en una sola realidad total. De ahí que, a ese ser entero que es el poeta cantando, después de descubrir el ser esencial, se le impone el ser existente y el ser contingente, en el paso del primer *Cántico* a las obras sucesivas.

Pero perdura la vocación inicial, movimiento hacia el ser, no la embriaguez de lo fenoménico. Precisamente aquella vocación mantenida, asegura la esencial continuidad de que hablábamos. En consecuencia, la incorporación paulatina de la realidad a la obra del poeta se cumple depurándola de la confusión que introduce lo meramente fenoménico. Esta es la historia de los cuatro *Cánticos* y, ya lo veremos, de toda su poesía.

Pocas veces se ha visto, dentro de la poesía española, tan al desnudo lo que Bachelard llama la acción sintética del alma lírica, que acoge la inmensidad del mundo y la transforma en intensidad del ser íntimo (\*). El poeta, inmerso en la realidad cambiante, se mueve con comodidad. Desde el centro de su orbe “bien hecho”, tiende sus hilos de un extremo a otro, traza las coordenadas mayores y con pinzas asépticas o con dedos delicados, va depositando sus cristales. Algunos puros, fríos; otros ligeramente coloreados, netos, delineados, pero con al-

---

(\*) BACHELARD, Gastón, *La poétique de l'espace*. París, Presses Universitaires, 1958. p. 176.

guna luz vacilante, que se traduce en matices verbales, en interrogaciones. Sólo un Dios podría evitarlas, pues para la mente humana es imposible vencer la dualidad, la ambivalencia, la confusión. Nuestro poeta, en la ambición universal de su mirada abarcadora, tiene que valerse de la abstracción, pero de una abstracción que conserva presente la materia viva desde donde parte.

Su poesía cumple con aquel precepto de Machado de que todo poeta tiene su metafísica, diríamos más aún: su poesía es filosófica, en cuanto supone una gnoseología, una metafísica y una ética. Se trata, en síntesis, de una obra con tres vertientes fundamentales: 1) el conocimiento de la realidad subjetiva y objetiva; 2) el ser, en el hombre y en el mundo; 3) la presencia del bien y del mal, encarnados en el mundo, o en su realidad trascendente.

#### LA INCORPORACION DE LA REALIDAD

Para el poeta contemporáneo, la incorporación de la realidad significa cada vez más, desbordamiento, sucesión, cambio; hasta que se produce la ruptura de límites y la invasión del caos. La actitud clásica, el poeta en el centro del orbe, aceptando o rechazando, sobrevive en muy pocos poetas contemporáneos. Guillen —que la tuvo desde el primer *Cántico*—, *comprende* que se requieren formas de acoso cada vez más indirectas, frente a las multiplicadas perspectivas. De ahí que recurra a las interrogaciones, a la marcha o al diálogo. Cada vez más, también acude a la memoria, pero vacila entre la exaltación y la desconfianza: puede el poeta bucear en ella, pero corre el riesgo de ser corrompido por el ensueño.

Aún así la memoria no basta. Urge la búsqueda de un patrón que domine sobre la variedad, sobre la confusión, sobre lo cambiante.

Es así que la música cobra creciente importancia en la obra de Guillén. La música estaba presente, por cierto, en

el primer *Cántico*, por sus efectos sobre el alma del hombre, como vehículo que transporta al ser hacia su plenitud y lo sacia de más allá. Es ésta una influencia platonizante de los simbolistas, a los cuales ya se había adelantado Poe en 1849: "It is in Music, perhaps, that the soul most nearly attains the great end for which, when inspired by the Poetic Sentiment, it struggles the creation of Supernal Beauty" (5).

Pero, en una etapa más avanzada de su obra, la música se presenta a los ojos de Guillén, estrechamente ligada a la poesía, ahora no por sus efectos sobre el espíritu, ni como posible imitación de sus elementos formales más exteriores, sino como la ha visto la poesía del siglo XX: como modo peculiar de creación, absolutamente autónoma, capaz de crear un orbe cerrado y completo. La idea de la poesía que aspira a ser pura o simple, en el sentido químico, es decir, despojados sus integrantes de toda resonancia anecdótica o sentimental al igual que el sonido, ha cedido su puesto a una aproximación mucha más fecunda entre poesía y música. La música y la poesía, como toda creación estética, tienen un ritmo básico que es su embrión formal, premisa que parece ser generalmente compartida por todo el arte contemporáneo.

Para Guillén, también el poeta puede crear, no más allá sobre la realidad o debajo de ella, sino *desde* la realidad misma, descubriendo el *acorde* esencial de todo lo creado y haciendo patente su organización armoniosa.

Ese acorde es la garantía de la continuidad de la obra, a pesar de todo. Ya el poeta no teme proseguir con su designio, con su vocación temprana, que él mismo presenta como un imperativo del destino. En un poema de su último libro, nos cuenta, en un romance escrito a la manera del de Abenámar, que él nació en un día sin señales, cuando la tierra desnuda sólo le brindaba fábulas que dependían de su destino. Ten-

---

(5) POE, Edgar Allan, *The poetic principle* (En su *Tales, Poems, Essays*). London, Collins, 1952. p. 491.

drá, pues, que vivir y recordar mucha vida, para que su ser se realice por completo (6).

Y aunque la culminación de este designio del poeta, la incorporación de toda la realidad, con su complejidad y sus factores hostiles, coincide con peripecias personales e históricas cada vez más angustiosas y desgarradoras, el proceso se va haciendo en armonía con el orbe inicial. El creador, por lo demás, tiene clara conciencia de ello, según vimos en el poema citado, y no pierde oportunidad de proclamar que su obra debe ser considerada como conjunto coherente, como un todo poético (7).

En la última poesía de Guillén hay, en verdad, una irrupción de elementos negativos, pero éstos no ensombrecen de modo definitivo su mundo: sólo acentúan relieves. El *Cántico* se convierte en *Clamor* sin que nada destruya el acorde que da sentido a la creación y a sus frutos: sólo Luzbel puede proclamar la hermosura resplandeciente de la nada, sólo él, que ha roto las amarras que lo ligan al ser. El poeta no se abandona a la embriaguez de lo fluyente, de lo cambiante—neorromanticismo, expresionismo, surrealismo—, ni tampoco a la nada como único absoluto. Por eso, cuando llega la hora de que el *Cántico* se vuelva *Clamor*, el creador no pierde el dominio clásico de su mundo y de su telar de cristales. Así como en la estrella de mar confluyen concéntricamente hilos de creaciones, en torno a un punto, también es hora de que el maremagnum, el dolor, lo contingente, advengan a la obra, pero, como siempre, convocados por la palabra fundante del poeta, que deja la flaqueza del cuerpo, el desmayo del espíritu sólo como sombras marginales.

---

(6) *Que*, "Cumpleaños", p. 142.

(7) En la entrevista concedida a Claude Couffon: *Una hora con Jorge Guillén* (Cuadernos, París, Nº 40, en feb. 1960. p. 65).

¿Qué es el acorde? El acorde no aparecía en el primer *Cántico*. En la edición definitiva, salvo alguna referencia indirecta, aparece en el poema que cierra el libro. En efecto, allí —en ‘Cara a cara’—, habla Guillén de una “música tácita”, por debajo del embrollo y del desorden. Pareciera que la armonía del mundo no surge ya por obra de la mirada desnudadora del poeta, sino que, por un proceso de interiorización, se impusiera desde las cosas mismas, en un coro más sutil que sobrevive a todas las asechanzas del azar.

*Maremagnum* se abre con “El acorde”<sup>(8)</sup>. Aquí se lo define más extensamente: 1) El acorde ajusta al hombre a su contorno, aunque no hay gozo especial en él, ni se lo siente distinto de lo que se va viviendo. 2) Sin embargo, a pesar de todo, el dolor nos asalta de improviso, “nos sucede”, y el hombre se realiza más humano que nunca en el sufrimiento y en el miedo. 3) Pero el caos se cansa y las formas van precisando sus contornos, porque la vida es “más feroz que toda muerte” y, aun en la depresión más intensa, se mantiene el gran acorde. El poema termina triunfalmente: como el gran maestro de la oda de Fray Luis de León, “el músico dirige la concreta / plenitud del acorde, nunca muerto, / del todo realidad, principio y meta”.

Luzbel —“desconcertado”, por cuanto no integra este gran concierto—, se define por la rebelión contra esta armonía que está sujeta a un Dueño. El acorde, “correspondencias de sonido esperado”, le resultan “intolerables simetrías”<sup>(9)</sup>.

En *Que van a dar en la mar...*, el tema del acorde se reitera y se desarrolla: la creación es acorde hacia un Dios. El mundo exterior, por entero, es un ensayo de armonía que el poeta va descubriendo en la disposición de jardines y de

(8) *Mar.*, pp. 15-19.

(9) “Luzbel desconcertado”, *Mar.*, p. 81.

fuentes, en la maravilla de la estrella de mar, donde se entrelazan hilos de creaciones; en el ritmo de unas nadadoras. El acorde es continuidad, objetivamente captable en el universo, según hemos visto, pero, sobre todo, continuidad incorporada a la mente del hombre, que toma así conciencia de su propio ser y puede mantener su diálogo con el mundo.

Ahora bien, según veremos más adelante, para Guillén sólo en la continuidad hay perfección. Todo lo que rompe la continuidad —sueño, muerte, dolor—, altera la perfección. Concluiremos, pues, que al descubrir el acorde, el poeta ha afirmado definitivamente la perfección del mundo y, a la vez, la de su propio canto.

#### LA CREACION POETICA. EL POEMA. LA PALABRA

“No hay más poesía que la realizada en el “poema”; “Poesía bastante pura, ma non troppo”, afirmaba Guillén en la palabras preliminares —en forma de carta a Fernando Vela, fechada en 1926—, a sus poesías recogidas para la célebre Antología de Diego. Estas dos afirmaciones parece que bastan para encerrar la idea que Guillén tenía, por aquellos años, acerca de la creación poética, del poeta creador y del poema.

“No hay más poesía que la realizada en el poema”. Agregaríamos que no hay más realidad que la fundada o salvada en el poema.

Por ti me esfuerzo, forma de ese mundo  
posible en la palabra que lo alumbra,  
rica de caos sin cesar fecundo<sup>(10)</sup>.

Es decir, que la recuperación de la realidad sólo se logrará cuando se conforme, a través de la palabra, en el poe-

---

(10) “Ariadana, Ariadna”, *Can.*, p. 264.



ma. La forma busca necesariamente la palabra y ésta, a su vez, va inventando sus verdades.

Es decir que Guillén, en la mejor tradición de la poesía contemporánea, exalta el valor extremado de la palabra poética como tal. "Le langage poétique doit se conserver soi-même, par so-même, et demeurer identique, inaltérable par l'acte de l'intelligence qui lui trouve ou lui donne un sens", dirá Valery <sup>(11)</sup>.

Y si en el primer Guillén hay conciencia de los poderes de la palabra poética, luego, en los años de la emigración, la nostalgia es, con frecuencia, nostalgia de la palabra que le impuso el nacimiento.

Sin embargo, jamás en el proceso de la creación deja nuestro poeta la palabra librada a su propio arbitrio, con un poder determinante y absoluto. El poeta está siempre presente, sostenido por signos celestiales, pero con voluntad atenta, junto a la ventana en el *Cántico*, o a la armonía del acorde, que la reemplaza totalmente, en los últimos libros.

La ventana, en *Cántico*, aparece revestida de todos los mágicos poderes que la acompañan habitualmente en la poesía contemporánea. Ni la torre de marfil, ni el palacio de cristal, sólo una ventana le basta para descubrir las esencias. "Mi defensa es el cristal / de una ventana que adoro" <sup>(12)</sup>. Su contorno da entrada a una realidad suspendida, iluminada, en relieve. La mente del poeta, a su vez, igual que la ventana, recibe el mundo exterior, diáfano y sereno. Frente a la confusión, frente al tumulto, exclama el poeta: "Sálveme la ventana: mi retiro" <sup>(13)</sup>. Por la ventana entra todos los días la tranquilizadora luz de la mañana, después de las angustias de la noche; tal vez por eso, sólo a través de ella el poeta se decide a aceptar la invasión, moderada y paulatina de la nueva realidad perturbadora.

---

<sup>(11)</sup> VALERY Paul, *Pieces sur l'art*. París, Gallimard, 1934. p. 48.

<sup>(12)</sup> "Cara a cara", *Can.*, p. 521.

<sup>(13)</sup> "A vista de hombre", *Can.*, p. 214.

Así, de la lucidez, de la voluntad del poeta, nace el poema, fruto del ser y de su afirmación contra el tedio. "Porque de veras soy, de veras hablo / el aire se armoniza en mi garganta" (14). Es decir, que hay una total identificación entre sujeto y sujeto parlante. Por eso, así como el poema es realidad fundada o rescatada por el poeta, también éste, a su vez, se salva en la poesía, "gracia de vida extrema". Muy bien podría servir de síntesis de esta seguridad de perduración por la palabra y por el canto, el poema citado en último término:

Y si a nadie la muerte le perdona,  
mis términos me valgan de conjuro.  
No morirá del todo la persona.  
En la palpitación, en el acento  
de esa cadencia para siempre dicha  
quedará sin morir mi terco intento  
de siempre ser. Allí estará mi dicha (15).

En los dos volúmenes de *Clamor* se insiste en el valor del proceso de creación, como camino consciente hacia el poema. Ningún poema es fácil, aunque acaso haya poetas fáciles, dice Guillén (16).

La importancia de la palabra, la evocación y el goce del idioma español, aparecen con más frecuencia que en *Cántico*. De nuevo, la poesía vence al tiempo, y así como la Venus de Itálica perdura sobre todo en las palabras del verso, el poeta fabrica su eternidad con palabras. Luzbel, por el contrario, sólo tiene honor y elogio para la obra no escrita, y exalta al puro, al estéril, al que guarda silencio.

## II. LA CONTINUIDAD ESENCIAL DEL CANTICO

A los efectos del presente trabajo, hemos considerado la obra de Guillén como un todo, en el cual *Cántico* y los dos

---

(14) "Vida extrema", *Can.*, p. 392.

(15) *idem*, p. 394.

(16) "Tréboles", *Mar.*, p. 110.

volúmenes aparecidos de *Clamor* —*Maremagnum* y *Que van a dar en la mar...*—, no son sino momentos sucesivos del gran desarrollo inicial que se estructuraba en el libro de 1928. Nos hemos propuesto, pues, sistematizar la trayectoria temática en una obra que nuestra intuición primera nos presentaba como dotada de una esencial continuidad.

En el examen de temas hemos distinguido la existencia de tres grandes grupos. El primero de ellos corresponde al ser, al tiempo y al amor, y mantiene una estructura orgánica y un desarrollo continuado a través de toda la obra.

El segundo grupo se refiere al azar, al caos, al dolor, a la muerte y a la memoria, con idéntica continuidad, aunque la evolución de los temas es más acentuada que en el caso del primer grupo.

Un tercer grupo corresponde a la inminencia, al goce, al júbilo y a la plenitud, y a Dios y al demonio. Hallamos aquí una doble modalidad: algunos temas, presentes en el primer *Cántico*, menguan comparativamente en las versiones siguientes y llegan a desaparecer en *Clamor*; otros, a la inversa, no aparecían en el primer *Cántico* y surgen y van cobrando importancia en los libros sucesivos, siempre en relación integradora con el núcleo primitivo.

#### PRIMER GRUPO DE TEMAS

##### *El ser*

El ser, se proclama en *Cántico*, “es la absoluta dicha”. “Ser, nada más. Y basta” (17). Eterno por encima del cambio, en él se columbra la perfección. La perfección es lo que es; y el sumo bien se define por su contacto con el ser.

Esta reiterada afirmación da al primer *Cántico* su tónica y a la poesía de Guillén su extremada originalidad en

---

(17) “Más allá”, *Can.*, p. 17.

el cuadro de la literatura contemporánea. Única y singular, dice Curtius (18). Para Claude Vigée, este tipo de poesía celebra valores silenciados, tal vez desde el tiempo de Parménides: el ser, el conocimiento del ser, la forma viviente encarnada (19).

Ocioso sería reiterar un análisis de este aspecto, exhaustivamente hecho, sobre todo después del descubrimiento inicial de Amado Alonso, que a pesar de los años transcurridos conserva toda su vigencia; o después de los excelentes estudios de Dámaso Alonso y de Casaldüero. Sin embargo, con *Cántico* completo a la vista y con los dos nuevos libros, convendría recordar algunos otros aspectos que completan y matizan aquella rotunda afirmación del ser.

En efecto, observaremos que los momentos de plenitud y de exaltación del ser son, proporcionalmente, menos numerosos en este *Cántico* de lo que lo fueran en el de 1923. En segundo término, descubrimos que, sobre todo en los poemas agregados, más que la expresión del ser en sí, hay un movimiento hacia el ser, como dice Hugo Friedrich (20). Ansia de ser, "o júbilo / de ser en la cadena de los seres" (21).

El tema se integra además mediante otros enfoques. En primer término, para Guillén, y sin que esto contradiga su posición fundamental, *estar* es más que *ser*, como lo dice reiteradamente (22). En segundo término, el ser, en su luminosa existencia, se le aparece rodeado de amenazas: "Hermosura delicada / junto al filo de la nada" (23).

La nada es, evidentemente, su enemigo principal; el caos, la noche y las sombras, sus acólitos. Pero el ser tiene

---

(18) CURTIUS E. R., *Ensayos críticos acerca de literatura europea*, Barcelona, Seix Barral, 1959. t. II, p. 287.

(19) VIGÉE, Claude. *Metamorphoses of modern poetry*. (Comparative literature, año VII, nº 2, 1955.

(20) FRIEDRICH, Hugo, *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1959. p. 287.

(21) "La verdad", *Can.*, p. 355.

(22) "Más allá", *Can.*, p. 18. *La rendición al sueño*, id. p. 143.

(23) "Amor a una mañana", *Can.* p. 134.

sus cruzados, que dominan todavía en esta lucha: el primero de ellos, el poeta, que vence por el canto y rescata al ser; don Quijote, que vela en la noche y lucha contra sus enemigos; el gallo victorioso, que afirma todas las mañanas su triunfo frente a las sombras.

Vence pues, el ser a lo largo de *Cántico*: con los objetos que surgen al despertar del hombre; con el triunfo del día sobre la noche, con la derrota del dolor físico, con la nieve que alumbra y arde frente a las sombras.

La vida lucha contra la nada y vencerá sobre ella, parecería ser la gran afirmación de *Cántico*. El ser, arraigado en la vida, en la tierra, en la hierba naciente que brota de ella, afirma así su vocación; pero, sobre todo, lo hace en el amor, que es suprema manifestación de esta lucha del ser por realizarse. Los amantes *son*, contra la muerte: no basta el ser, sólo la presencia de la amada afirma la existencia.

Si de *Cántico* pasamos a *Clamor*, la amenaza y el acoso, que antes servían para dar más relieve a su presencia triunfadora, se han precisado más en torno al ser y acaso lo han vulnerado y aun anulado transitoriamente. El temor de no ser es un sentimiento frecuente en *Maremagnum*, mucho más concreto y reiterado que en *Cántico*.

El fulgor vibrante, el júbilo sostenido, se atenúa ahora perceptiblemente. No en vano la experiencia central del libro es la del dolor, que repetidamente humilla al ser y lo obliga a aceptar la mezcla de vida y muerte, antes escándalo intolerable. El despertar ya no representa aquel triunfo neto y límpido del ser, mientras las sombras retroceden en torno de él: ahora el hombre despierta a la historia, al bien y al mal para siempre unidos.

La lucha del ser contra la nada culmina en el poema más extenso del libro, "Luzbel desconcertado". Dice Luzbel: "Para qué pervertir / la Nada, maravilla perfectísima" (24).

---

(24) *Mar.*, p. 78.

En su lucha contra el ser, Luzbel no está solo: la ciudad, las masas, el clamor creciente de los fracasados, de los vencidos del mundo moderno, fortalecen hoy su rebelión y se proclaman solidarios en un coro de desazón y de derrota.

Sin embargo, el ángel lúcido —“Cánticos no me engañan”—, resplandeciente desde su propio rayo, confiesa finalmente que lo corroe también el dolor. El universo gira sin él: Dios, las estrellas, las cosas existen, y por encima del caos de la ciudad, el firmamento proclama con sus luces la gloria del Creador. Esta gloria crece y se le impone, y ya no puede negarla, mientras se debate por desbordar los límites de su propio ser.

“Lugar de Lázaro” es el poema inicial de *Que van a dar en la mar...* La primera parte describe —desolación suprema en la poesía guilleniana—, la máxima derrota del ser, vencido por la muerte. Sin embargo, a partir de la segunda crece la onda de resurrección y de victoria, la mayor alcanzada jamás por ningún hombre.

Vacilante al principio, convaleciente de su tremenda aventura, Lázaro se va integrando en su contorno: “Vivir es siempre cotidiano, / y volver a vivir se aprende pronto”. Vuelve a ser, con todas sus raíces, y se ahinea ahí, en su lugar preciso: “Soy porque estoy”. Más que nunca, la vida es aquí “concordancia venturosa del ser con todo el ser”. Lo que Lázaro ha alcanzado, no sólo es un triunfo del presente, sino del futuro, de la esperanza, ya que ahora sabe que habrá de resucitar (25).

En el resto del libro el tono es semejante: el insomnio, la enfermedad, el tiempo, le hacen sentir al hombre, no ya inciertas amenazas, sino cotidianas mordeduras. Pero, al fin es posible reencontrar la norma, recuperar el cuerpo para el alma en un ser, ya por la salud, ya por el amor.

En cuanto al ser, el horizonte de la poesía de Guillén

---

(25) “Lugar de Lázaro”, *Que*, p. 12-29.

se ha hecho más abierto, y a la vez, se ha adensado con tintes más sombríos, como consecuencia de la admisión de otras realidades de signo negativo. Pero, en definitiva, y tras los aparentes eclipses, la luz del ser se intensifica y vuelve a brillar con su gracia transfiguradora.

### *El tiempo*

Desde el primer *Cántico*, predominantemente cántico al ser, aparecía sin embargo, el tiempo, el cual en las sucesivas versiones, se ha ido convirtiendo en insoslayable determinación del ser. Pero, a pesar de la creciente importancia del tiempo, la tónica de *Cántico* se mantenía y lo temporal quedaba sometido por la aspiración del poeta a detener su fluir constante. No en vano se ha señalado a "Las doce en el reloj" (26), como la objetivación más lograda del triunfo sobre la condición dinámica del tiempo, y de la exaltación del presente.

El tiempo en *Cántico* es presente o es eternidad contemplada a través de múltiples motivos: la perfección de la rosa, la plenitud de mayo, la evidencia de lo esperado, el triunfo de la música, la vejez de los árboles, el aire que condensa lo pasado, el olor antiguo de la tierra. Para usar una imagen de Bachelard, parece que el poeta buscara en los mil alveolos del espacio el tiempo comprimido.

En definitiva, para Guillén, la eternidad persiste sobre todos los paréntesis. El tiempo detenido, que es la aspiración constante de *Cántico*, se vive en la tensión de la música, del amor, o en la contemplación del azul.

Sin embargo, por momentos, el fluir se impone, a través de la sangre, del espíritu, del mundo exterior. Pero, ni aun entonces el poeta se somete:

---

(26) *Can.*, p. 475.

Tanto presente, de verdad, no pasa.  
Feliz el río, que pasando queda (27).

O también: "El agua corre al mar y queda el río" (28).

En el amor, se intuye el vértigo temporal, con desgarradora concreción pero, para Guillén, es precisamente la experiencia amorosa una de las formas más netas de dominio sobre el tiempo. La amistad también sabrá buscar su recodo sobre el río, y allí demorará su fluir.

Y a lo largo de *Cántico*, cuando el poeta se ve obligado a aceptar el tránsito, despliega pacientemente sus defensas: cargar de contenido la vida, gozar con lentitud los instantes, vagar sin rumbo.

En síntesis, *Cántico* se ajusta, frente a lo temporal, a la sentencia de Hoelderling, comentada por Heidegger: "Mas lo permanente es fundación de los poetas" (29).

Pero si en el primer libro la eternidad y el presente se imponen de manera rotunda, la intuición de que el tiempo corroe esa exaltación triunfadora se hace más insistente en *Maremagnum*. En efecto, aquí se acendra cada vez más la conciencia de que el tiempo fluye, y fluye velozmente. El hombre se defiende siempre: *Maremagnum* se abría —recoremos—, con la revelación del acorde esencial, en el cual el tiempo no transcurre.

Pero la seguridad de que el tiempo corre, de que la vida sigue su rumbo, breve, mortal; la vivencia de su paso veloz, irrumpe a través de los diversos motivos. El "Carpe diem" da base a uno de los sonetos —"Vida entera" (30)—, donde el tránsito breve del día resume la existencia completa.

La presencia de la Historia, orillas ilustres, antes apenas intuía como tal, acentúa una y otra vez en el libro, el

---

(27) "Anillo", *Can.*, p. 175.

(28) "Nivel del río", *Can.*, p. 292.

(29) HEIDEGGER, Martín, *Hoelderling o la esencia de la poesía*. México, Séneca, 1944. p. 33.

(30) *Mar.*, p. 158.



tono melancólico. Los márgenes del Tajo —o de la historia—, ven pasar el río de reyes muertos o de futuros reyes. Europa es historia; América, enfrente, es la orilla intacta que acoge al desterrado. El se entrega, ansía la metamorfosis: confundirse con el bosque, sin pasado ya <sup>(31)</sup>. Sin embargo, la historia —ser en el tiempo, ser contingente, fluyente—, ha labrado también el rostro de América, a través de los inditos de Oaxaca que ven pasar los siglos, o en el “Jardín que fue de Carlota” <sup>(32)</sup>.

Resulta interesante comparar cómo el poeta vive el tiempo en dos jardines históricos. En *Cántico*, el “Jardín que fue de don Pedro” <sup>(33)</sup>, inmovilizado un poco abstracto, vibraba de plenitud y de mediodía, y trascendía soterradamente la eternidad, a través del naranjo, del jazmín, del agua y del muro. En *Maremagnum*, “El jardín que fue de Carlota”, tiene un trazado más preciso, conclusivo, sombrío, abandonado. Allí mismo deviene el tiempo, está cumpliendo su obra ante nuestros ojos, y en el presente las sombras de reyes fijan el pasado y el futuro.

*Que van a dar en la mar...* —puesto bajo la advocación de Manrique, poeta máximo del tiempo—, acentúa el carácter temporal de *Clamor*. Ya el tiempo se ha enseñoreado por completo del poeta. El río corre al mar inexorablemente. El mundo exterior da testimonios reiterados de la brevedad y de la fugacidad a través de la flor del manzano, en el instantáneo fulgor de la luciérnaga. La vida se le escapa, cada vez más veloz: contra la incitación del mundo siente que rige la ley de la edad.

Pero, una vez más, persiste la voz del poeta, y la continuidad de la obra se asegura. El tiempo fluye y el libro está transido de ese fluir, pero, como antes, el poeta vive el tiempo detenido; en una fotografía, en los ciervos pintados

---

<sup>(31)</sup> “Dafne a medias”, *Mar.*, p. 60.

<sup>(32)</sup> *Mar.*, 107.

<sup>(33)</sup> *Can.*, p. 229.

sobre el muro, en el vuelo de la gaviota o en la perfección de la Venus de Itálica. Su Lázaro, que ha traspasado la corriente y ha vuelto a entrar en ella, se siente por fin acomodado a su ser fugaz: resucitará por segunda vez, pero ya no se concibe fuera del tiempo.

Y cuando la conciencia de temporalidad se impone, ineludiblemente, esa misma fugacidad dará más vigencia a lo presente y el poeta sentirá que el tiempo afirma y enriquece a su ser.

De transcurrir no cesan los minutos,  
Y el tiempo —que en el alma se acumula—  
Acrece nuestro ser, así formado  
—Mientras viva— por tiempo sustantivo.  
Nada soy si no soy de esa corriente (34).

### *El amor*

En *Cántico* el amor confluye en la corriente de exaltación jubilosa del ser, que define el libro. El amor acrecienta el ser, participa de todas las calidades del ser enaltecido, o bien aguza la mirada descubridora del poeta y coopera para que esas calidades se perfilen. Más tarde, cuando llega la hora de la conciencia melancólica de las limitaciones, el amor, estrechamente ligado al ser, también se adensa con las mismas sombras.

El amor es, por principio, sazón de vida, y sólo por él se logrará el paraíso de la realidad total. “Salvación de la primavera” —señalado, con justicia, como el gran poema de amor de *Cántico*—, bastaría como síntesis de esta tónica extendida a otros poemas. Pero, por sobre el canto al amor mismo, en su entera realidad, el poeta exalta sus poderes de transformación del mundo. Por el amor “el mundo vuelve a ser / fábula irresistible” (35). Manifestación extrema del ser, de la gracia, de la perfección, todo él tiende a la claridad.

---

(34) *Que*, p. 71.

(35) “Salvación de la primavera”, *Can.*, p. 93.

Ahora bien, la unión del amor y del ser, conlleva necesariamente la relación del ser y del tiempo. Dentro del propio *Cántico*, esta implicación se advierte. Aunque el amor es perfección, a través de la experiencia amorosa se intensifica el fluir del tiempo. Pero, según ya hemos visto, también en ella se ejercita en grado máximo la restauración del presente, la perduración del instante vivido, la vivencia de eternidad frente a lo perecedero.

A lo largo de poemas completos, como el mencionado, o como "Anillo", el poeta parece depender íntegramente del amor con su capacidad de creación y de absoluto, para seguir sosteniendo el aliento de *Cántico*.

En *Maremagnum*, el tema del amor desaparece casi totalmente y habrá que llegar al segundo volumen de *Clamor, Que van a dar en la mar...*, para reencontrarlo, evidentemente enriquecido. Su perfección incluye, ahora, gozos vividos y maravillas soñadas, mientras sigue siendo fuente de tensión y plenitud; evidencia y triunfo del espíritu que todo lo transforma. El poeta, por él salvado, dentro del orbe, lo aprehende como conciencia del ser, como vida en absoluto.

Hay, ciertamente, una renovación en el enfoque. El poeta atiende ahora, más al amor en sí mismo, a la figura o al recuerdo de la amada; a los goces menudos y cotidianos de los enamorados. En síntesis, el amor está presente por sí mismo, no ya como medio, sino en su palpable concreción.

Los dos momentos capitales del libro, en cuanto al amor se refiere, los constituyen una serie titulada *In Memoriam* (pp. 84-121), de gran variedad, y un extenso poema, con unidad temática y formal: "Huerta de Melibea" (pp. 176-195).

*In Memoriam*, biografía nostálgica del amor perdido, abarca veintinueve poemas de distinta extensión y concepción. Marcha desde el presente hacia el pasado, desde donde rescata recuerdos completos y de amplio desarrollo; también breves retazos descriptivos, variaciones sobre un mismo tema y fugaces acotaciones sentenciosas.

El punto de partida es el azar, que unió a los amantes en el primer encuentro. Luego, la invasión dominadora, y ambos van surgiendo juntos, como una realidad entera. Porque para Guillén el amor no es felicidad, sino algo más: realidad. Difícil, siempre en obra, es “aventura ya sin aventuras”, triunfo diario de la verdad (36).

El movimiento aludido, desde el presente hacia el pasado, es lucha por recuperar a la amada, solamente para él. El pasado es su único porvenir. Aunque los demás lo ignoran, él la conserva todavía, pues todo lo que fue verdad, vive aún y hace imposible el olvido.

“Huerto de Melibea”, se conserva fiel, en lo esencial, a la Tragicomedia, desde el acto 14 al 20. Adopta también la forma dialogada entre los personajes —Calisto, Melibea y Lucrecia—, e introduce un testigo, la Noche, que con cuatro intervenciones, al margen de la trama, crea el escenario y subraya los cuatro momentos en el amor que corre arrebatado hacia su fin.

Guillén sigue de cerca los actos mencionados y rescata, casi intactos, los elementos líricos de la obra originaria, especialmente en el canto de Melibea y Lucrecia mientras aguardan a Calisto, y en otros diálogos de las dos mujeres. La lamentación de Melibea, tras la muerte de Calisto, respecta casi totalmente la confesión a su padre, del acto 20 de la obra de Rojas. Pero el acierto mayor de Guillén consiste en haber reproducido, con otra materia, el prodigioso dinamismo de la Tragicomedia, su plasticidad para crear situaciones y ambientes, sin elementos discursivos, y el ritmo avasallador de la pasión que se precipita.

Por medio de interrogaciones y de exclamaciones, casi balbuceos, se trasunta la ansiedad, la gloria y el pasmo ante el prodigio. Melibea, aún más que en la Tragicomedia, es dentro de la pareja de amantes, la figura protagónica, tier-

---

(36) “En obra”, *Que*, 98-99.

na y trágica, sujeta a su destino desde el primer momento. El descubrimiento del amor significa para ella, tanto afirmación de su individualidad como embriaguez y entrega.

Contigo.

Sin ti no hay nada Melibea.

Contigo, nazco, me conozco, siento

Mi sangre como un río que es un don <sup>(37)</sup>.

#### SEGUNDO GRUPO DE TEMAS

##### *El azar y el caos*

El análisis del primer grupo de temas nos ha ido revelando la esencial continuidad de la obra, en función de su peculiar idea de la creación poética. La estructuración de un orbe cierto, seguro de sus lindes, sometido a leyes, es el designio que se mantiene, a través de crecientes amenazas y a despecho de los elementos que debe asimilar el poeta a esta altura de su experiencia histórica y personal. En efecto, según hemos visto, el mundo guilleniano se organiza como realidad firme y depurada, y en él las cosas mismas están presentes, no sus fantasmas o imágenes disminuidas. En esta lírica de la intensidad, cada objeto se complace en sus límites y delinea sus contornos, como en un desafío de la vida entera, que lucha contra los enemigos del ser.

En el segundo grupo de temas, de evolución más acentuada a través de los distintos libros, hallaremos, sin embargo, idéntica continuidad.

Entre los enemigos del ser, dos operan habitualmente en estrecha alianza: el azar y el caos. Es bien sabido que, frente al azar, la poesía contemporánea ha adoptado dos posiciones decididamente contrarias. Según la primera, el azar es

---

(37) "Huerto de Melibea", *Que*, p. 184.

una experiencia del más alto valor, la única que permite una visión intuitiva y sintética en un mundo que se fragmenta y se disuelve. Para la otra, el azar es un elemento negativo que obstruye la voluntad lúcida del poeta. Guillén, quien busca por la palabra —como diría Reverdy—, un “efervescente contacto del espíritu con la realidad”, adhiere a esta segunda posición y rechaza el azar.

El azar, para nuestro poeta, es discordancia que irrumpe en el orbe armonioso, desconoce sus leyes y hace sentir al hombre su condición falible e insegura. Además, esta irrupción, al desencadenar la vivencia de lo imprevisto, patentiza cierta calidad rebelde de la realidad que se resiste a los esfuerzos esclarecedores del poeta. Es decir que la experiencia lo hiere súbitamente y lo vulnera en su doble condición de hombre y de poeta.

En *Cántico*, el azar no aparece muy explícitamente, pero se lo siente, acechante, en las márgenes. En *Clamor*, su presencia es más frecuente y concreta.

En *Maremagnum*, Luzbel proclama al azar como fracaso de Dios<sup>(38)</sup>. En *Que van a dar en la mar...* el azar aparece en lucha contra el mundo. De las oscilaciones de esta pugna procede, sin embargo, el equilibrio, la trabazón inevitable del orbe. En otros poemas, se concretan amenazas del azar contra la vida, que abren nuevas perspectivas al poeta. De ese modo, a través de este factor de sorpresa y de imprevisto que obra en lo objetivo y en lo subjetivo, completa y perfecciona su experiencia vital.

Si aceptamos la definición de Bergson, según la cual “el azar es el mecanismo comportándose como si tuviese una intención”, comprenderemos mejor esta concepción de Guillén. Evidentemente, la reflexión, el pensamiento consciente del poeta rechaza el azar, pero su pensamiento semiconsciente, diría Bergson, le impone, sobre la relación mecanicista de

---

(38) “Luzbel desconcertado”, *Mar.*, p. 80.

causas a efectos, la existencia de una intención que está por encima de lo que puede explicarse racionalmente. Esta intención, ajena a la relación armoniosa establecida entre el creador y su orbe, y entre el hombre y el mundo, es un elemento de escándalo que sitúa al azar entre los enemigos del ser.

El segundo de ellos, que opera en estrecha relación con el azar, es el caos. El caos, en cierto modo, es un resultado de la intervención del azar. Ya vimos en “El acorde”, que Guillén utiliza una expresión muy sugerente en este sentido: el caos sucede, nos sucede.

Aun en *Cántico*, el caos está pronto para arrebatarnos sus gracias al mundo y para convertirlo en un dominio polvoriento y sin relieve, fruto de errores, del mal y de la violencia (39). Pero los triunfos del caos son, además de accidentales, transitorios. Lo vence el día, el amor, y, por añadidura, el caos se cansa pronto: “Caos en agresión no pide normal” (48).

Si, por un lado, el caos balbuceante tiende a una norma, el creador, por otro, se apresura a conformar el mundo a su deseo. “Ante la realidad, cara a cara”, entre tantos accidentes, reconoce las esencias y responde al acorde (41).

En algunos casos, como en el del poema citado en último término, el caos es, al mismo tiempo, la nada, y ambos conceptos funcionan como ambivalentes. La bomba atómica, por ejemplo, opera para el absurdo, para el caos, para la nada, como múltiples rostros de una misma amenaza monstruosa.

Pero hay que vivir así —lo dice en el mismo poema—, “como si se olvidase y recordando”, guardando algunos rincones soleados para que jueguen los niños (42). A esta altura de su experiencia como hombre y como creador, su ma-

---

(39) “Cara a cara”, *Can.*, p. 514-517.

(40) “Paso a la aurora”, *Can.*, p. 107.

(41) “Cara a cara”, *Can.*, p. 519.

(42) “Guerra en la paz”, *Mar.*, 160-166.

durez le exige vivir de este modo: no habría otro posible. Para definirlo, podríamos recurrir a estas palabras de Valéry: "D'autre part, qu'il le veuille ou non, l'artiste ne peut absolument pas se détacher du sentiment de l'arbitraire. Il procede de l'arbitraire vers une certaine nécessité, et d'un certain désordre vers un certain ordre; et il ne peut se passer de la sensation constante de cet arbitraire et de ce désordre, qui s'opposent a ce qui nait sous ses mains et qui lui apparait nécessaire et ordonné" (43).

Esta vivencia de lo arbitrario y del desorden, no obsta para que —como ya lo vimos en la relación entre el ser y el tiempo—, el contraste con el caos parezca acrecentar el orden y la perfección del mundo.

### *El dolor*

Así como el caos niega transitoriamente el ser del mundo, también el dolor, "hijo del azar" (44), niega el ser en el hombre, y al hacerlo, rompe el diálogo de éste con el mundo. Obsérvese que tanto el caos como el dolor, son ambos, hijos del azar; de él proceden y desde él acechan, prontos al zarpazo.

En el dolor, el hombre se desconoce a sí mismo: empieza a ser otro.

Algo se sublevaba  
Contra ese poderío  
Que al corazón y al mundo  
Concierta en un latido (45).

El ritmo interior se disminuye y el hombre se concentra en sus debilidades, en su soledad, para luchar, segundo a segundo, contra el mal. Sin embargo, a pesar de la confu-

---

(43) VALÉRY, PAUL. *L'esthétique* (En su *Variété IV*, París, Gallimard, 1938, p. 254).

(44) "Dolor tras dolor", *Mar.*, p. 195.

(45) "Muchas gracias, adiós", *Can.*, 70-73.



sión y del desorden, el poeta comprende que “Poco a poco, sufriendo / más realidad abrazo”. Parecería que, por momentos, el dolor no anulara al hombre, sino que acrecentara sus potencias. Pero aunque viva más en el dolor, aunque el dolor sea sabiduría, el poeta se rebela —“suma escándalo”, lo llama—, y quiere recuperar su esencia y su destino (46).

En *Maremagnum*, el poeta parece cada vez más inclinado a aceptar que lo humano se aquilata en el dolor. La lección del Hijo, que acepta el dolor y el mal como necesarios, le hace comprender al hombre que “Esta vida suprema exige muerte” (47). El dolor, siempre en lucha contra el ser, lo humilla y lo obliga a aceptar la mezcla de vida y muerte.

“Dolor tras dolor” es, en el segundo libro, el poema más extenso sobre el tema (48). Allí el clamor de la sirena sobre la ciudad encabeza todos los otros clamores. El dolor clama su derecho a existir entre seres que sueñan con la salud, a pesar de todos los asedios. Dolor común a todos, cual una red de nervaduras que corre por las entrañas de la ciudad. El plañido, a lo largo del poema, duele cada vez más, y la sensibilidad, a flor de piel, del que la oye, va captando los innumerables dolores del cuerpo y del alma que abarcan y agobian a la humanidad entera.

En *Que van a dar en la mar...*, libro atento fundamentalmente al equilibrio entre vida y muerte, el dolor, como los demás accidentes, aparece relegado a un segundo plano, casi no se lo nombra, pero se lo supone integrado en ese ser fugaz que va a dar en la mar.

### *La muerte*

Hemos señalado la progresiva importancia del tiempo, que, determinación del ser en *Cántico*, se transforma en te-

---

(46) “Muchas gracias, adiós”, *Can.*, p. 70-73.

(47) “Viernes Santo”, *Mar.*, p. 35.

(48) “Dolor tras dolor”, *Mar.*, p. 187-195.

ma sustantivo, que vale por sí, en *Clamor*. Es consecuencia explicable que esta preocupación del tiempo traiga consigo la presencia cada vez más obsesiva de la muerte, que es su fin y su medida. En *Cántico*, las alusiones a la muerte son bien escasas o demasiado indirectas, sobre todo si tenemos en cuenta el hecho de que nos hallamos ante un poeta esencial, y además perfectamente entroncado en la mejor tradición de poesía española. Tal vez un soneto, "Muerte a lo lejos" (49). sea el único poema completo dedicado al tema con toda la hondura y la melancolía que exige. Eminente poder, justa fatalidad, cuya perspectiva el poeta desenvuelve en una marcha digna, serena, algo solemne, por reiterados encabalgamientos. Algunas imágenes, de severidad clásica, tienen una clara resonancia quevedesca, y el poeta concluye aceptando la ley de la muerte, no su accidente.

En cambio, otro poema del mismo libro, menos clásico en la factura y en el tono, condice mejor con la actitud del poeta de *Cántico*: todo lo que ataca o anula al ser es negativo, y tiene el deber de rechazarlo o de demorarlo, o bien de reducirlo a sus límites inevitables. El hombre no vive para la muerte, sostiene Guillén; ella tendrá inexorablemente su oportunidad; pues que la espere (50).

En *Maremagnum*, la muerte aparece con más frecuencia, en proporción con el aumento similar de lo temporal a que aludíamos. Parece que el poeta cobrara aquí una mayor certidumbre de la feroz separación entre los vivos y los muertos. Un poema significativo de esta conciencia, "Un pasillo". De un lado del pasillo, en la cámara mortuoria, yace el muerto reciente, céreo, impersonal, atrozmente lejos de los vivos. Del otro lado del pasillo están las habitaciones donde se refugian los vivos, que ríen y comen, "Ya libres sobre todo de la angustiosa incertidumbre" (51). En gradación creciente la mencio-

---

(49) "Muerte a lo lejos", *Can.*, p. 281.

(50) "Una sola vez", *Can.*, p. 324.

(51) "Un pasillo", *Mar.*, p. 62.

nada referencia —“Viernes Santo”—, a que la vida suprema exige muerte, y como culminación, la amenaza del átomo sobre el orden de la ciudad.

En algunos poemas de *Cántico* era el caos, vago, indefinible, el que acechaba entre calles rectilíneas. Ahora la amenaza se concreta en un cielo lleno de “Arcángeles-átomos” (52). Hoy el hombre trata de descifrar entre nubes si se trata de vivir o de morir.

Pero frente a esta escala de presagios, cada vez más definidos, otras páginas traen el antiguo mensaje guilleniano, más afirmativo tal vez sobre este fondo de amenazas. Aunque quienes dominan el mundo cuentan con nuestra muerte, el hombre se debe a la vida. La vida es feroz, persiguiendo su esperanza, y vence a la muerte, que llegará, pero en su momento.

En *Que van a dar en la mar...*, tiempo y muerte son los dos temas dominantes. “Lugar de Lázaro”, lo hemos dicho, es el poema inicial, Guillén describe la experiencia del hombre que ha atravesado las orillas de la muerte y que ha vuelto para medir, solitario, desde este margen, su tremenda, indecible aventura. Y aún, a pesar de ella, siente la impotencia de no poder imaginar la gloria como desprovista de atributos terrenos.

Otros dos poemas son importantes para entender la intención del libro. “Viviendo”, es el primero. El poeta se siente integrado en la vida de la ciudad, y a través de ella, se siente vivir y participa de su misma ansiedad. En el orden sometido de calles y tránsito ha de morir también, en el momento preciso y sin escándalo. A pesar del desorden, de la fealdad del mundo, “Me retiene el vivir: soy criatura. / Acepto / mi condición humana” (53). Es decir que la ciudad encuadra, en una perspectiva determinada, al hombre. Así

---

(52) “Los intranquilos”, *Mar*, p. 56.

(53) “Viviendo”, *Que*, p. 61.

confluyen y se aceptan el orden y el desorden, el espíritu y el mundo, en síntesis, la vida y la muerte.

El segundo poema al cual no referíamos, es también sumamente significativo. "Soy mortal", se titula (54). Una circunstancia del azar ha puesto al hombre frente a la presencia ineludible de la muerte, y el poeta se resiste. Mal trago es la muerte, y la referencia a don Jorge y a don Rodrigo, nos trae de inmediato a la memoria aquel célebre discurso exhortativo de la muerte al Maestro, en las *Coplas* de Manrique. El poeta acepta por la inteligencia, pero teme. La evidencia de su fragilidad lo pone en trance de admitir que es hombre amenazado. Sin embargo, alma y cuerpo es integración y equilibrio maravilloso donde la vocación de ser subsiste, a pesar del azar y de sus zarpazos. Algún día ha de terminar, pues es mortal, pero entretanto lo alberga la creación entera.

Si hemos citado previamente estos poemas, que representan dos momentos de madura culminación ante el problema de la muerte, no quiere decir que aquí se agote el tratamiento del tema. El libro vuelve, una y otra vez, en torno a la evidencia, no por aceptada, menos tremenda y fascinadora. Un intento de sistematización permitiría descubrir cuatro líneas dominantes: 1) adquiere conciencia de su finitud, siente que es mortal. Todo corre hacia el olvido. Hasta el sueño tiene profunda semejanza con la muerte. El mundo en torno multiplica los signos del acabamiento y de la destrucción: los días son cada vez más cortos, la ciudad en ruinas, los zapatos que se gastan.

Pero, sobre todo esto, también el recuerdo de los que se han ido avisa al hombre de su propio fin. Desde esta orilla evoca la infancia y la patria lejana, y sabe mortales a sus muertos. Cada amigo que muere le recuerda que la muerte lo circunda, y sobre todo, la pérdida de la amada, que llena la parte central del libro, acendran intensamente esa conciencia.

---

(54) "Soy mortal", *Que*, p. 146-149.

2) Se somete ante la muerte —lo hemos visto en los poemas comentados—, y la muerte de la rosa, tan sumisa a su hora, le procura uno de los símbolos más clásicos y depurados, que el poeta reelabora aquí con sabiduría y con ternura. Carne que se mustia, espíritu en soledad, esta rosa de Guillén, que agoniza sola en el centro del jardín donde reinó, se incorpora gloriosamente a la historia literaria (55).

3) Pero el hombre no siempre acepta dócilmente, como la rosa. A veces se resiste, aun ante el tic tac del reloj que objetiva con su ritmo el tránsito y el fin inevitable, el poeta proclama que vivir no es muriendo. El hombre edifica con palabras su eternidad. No todo pasa: el amor alienta y no puede morir lo que vibra aún.

Pero si a veces se rebela, porque quiere vivir, otras se subleva simplemente ante el misterio ¿Qué es la muerte? ¿Perfección o cuerpo sin forma? Sabe que llegará sin que él lo sepa, y la angustia lo abrumba por momentos.

4) Pero la suprema rebelión es contra el azar. La muerte que llega de pronto, al cruzar una calle, al resbalar el pie en una escalera, es azar que lo ofende. Sobre todo, lo perturba no saber su camino, qué lo amenaza.

También la vida joven, interrumpida por la muerte, lo subleva en cuanto manifiesta con perfidia el poder de lo imprevisto. Una vez más, como a lo largo de la obra, el poeta se enfrenta con su enemigo, lo reconoce y lo desenmascara.

### *La memoria*

Algo hemos hablado acerca de la dualidad que se observa en Guillén frente a la memoria. En efecto, decíamos que su actitud, por un lado acepta el poder del recuerdo, y por otro, expresa la repugnancia frente a los efectos corruptores de aquél sobre el ser, el tiempo y el espíritu de quien recurre a ese poder.

---

(55) “Muerte de la rosa”, *Que*, p. 42.

La memoria no conserva el tiempo como duración, sino la huella que el tiempo deja en los objetos. Por otra parte, el ser guarda fantasmas, proyecciones desdibujadas de una radiante realidad. El creador no puede satisfacerse aceptando pasivamente estas formas bajas y superficiales. Del examen de su poesía y de su idea acerca de la creación poética, surge con claridad que Guillén sólo concibe al poeta en actitud lúcida, activa, vigilante. Todo lo que disminuya o anule esa lucidez, esa actividad, esa vigilia —que es el único ámbito posible para la creación—, obstaculiza, de hecho, la función que debe asumir.

La memoria —como los automatismos de todo tipo—, representa la vida profunda y estacionaria del espíritu frente a los medios dinámicos y reflexivos que una lírica objetiva exige. Para Guillén, como para algunos pocos poetas contemporáneos, el diálogo con el mundo, con la realidad nuevamente restaurada, es el fundamento de su canto. Para Guillén —lo hemos visto—, vivir no es soñar. Hacer poesía no consiste en recuperar por la memoria lo vivido, lo soñado, sino manifestar por la palabra su aceptación de lo presente, su conformidad con todo lo que existe.

Pálido residuo en la conciencia, la memoria es sucedáneo estéril, desvirtuado, de lo que pudo ser vivencia auténtica. Diríamos casi frontera del ser y del no ser, la memoria y el recuerdo advienen a la poesía como auxilios complementarios. Así el buen nadador —si utilizamos la imagen de Baudelaire—, también consentirá que la corriente lo desplace algunos metros, pero sólo mientras el descanso lo dispone para perfeccionar su esfuerzo.

En *Cántico*, la memoria aparece en varios poemas, como perduración del ayer y del mañana en el hoy; en la historia, como el eco de una gran voz; en la evocación de la persona, a través de imágenes inasibles.

El papel de la memoria es circunscrito, punto de partida, referencia complementaria que sostiene el poema en un mo-

mento dado. En cuanto puede desprenderse de ella, el poeta lo hace. Un poema completo, "Su persona", es el mejor desarrollo de esta actitud. Los jirones de recuerdos son sombras insuficientes, inertes —"rozando / la nada"—, para devolver la presencia de la persona. El recuerdo sólo entrega realidad corroída, despojada de su materia concreta, de su plenitud. El tiempo —revivido es imagen que no vale, que no tiene vigencia objetiva. "Una realidad fingida / me somete a su potencia de burla" (56). Y el poeta soporta mal esta crueldad, sufre porque se lo ha despojado del encanto de la fuerza y del poder, de la luz del sol con que gusta ver recortado su universo. De ahí que, a pesar de todo, casi sometido, concluya: "La memoria es pena" (57). Más adelante, sin embargo, reconoce que alguna imagen que le devuelve la memoria, puede traer al corazón algo del gozo de lo ya vivido; puede insinuar algún esbozo de plenitud, pero cuando el hombre quiere apresar esa realidad fingida, los fantasmas se diluyen.

De pronto, en la tercera parte del poema, el poeta se rebela:

"Basta ya.  
Para qué tanto  
soliloquio? Siempre a ciegas,  
corrompe tanto soñar.  
Vivir es gracia concreta (58).

Se avergüenza y se indigna de aceptar imágenes en lugar de personas o de cosas. El que vive de fantasmas también se convierte en fantasma, se consume en porvenir, en problema. Prefiere las cosas mismas, aunque sean imperfectas. Ellas tienen la densidad, el peso, el tesoro de su ser concreto.

"Quién mereciera su amor:  
volumen, forma, presencia"! (59).

---

(56) *Can.*, p. 492.

(57) *id.* p. 493.

(58) *id.*, p. 494.

(59) *id.*, p. 495.

En *Maremagnum*, libro de incorporación de una experiencia presente, menos genérica, cada vez más determinada, la memoria tiene aún menos función. Alguna anotación aislada, brevísima, enigmática, quiere ponderar nostálgicamente el “Vivir sobre lo vivido”, como máxima conciencia de un determinado momento. Pero, como decimos, tal referencia es fugaz, incidental.

En *Que van a dar en la mar...*, la mirada vuelve con más frecuencia hacia atrás y le dicta algún soneto de acento clásico donde, por el peso de lo temporal, el recuerdo tiene su importancia. Del pasado sólo persiste alguna imagen vaga, pero el poeta, aunque cobra conciencia de los años, se ahinca en el presente, pues el futuro es cada vez más difícil y más escaso <sup>(60)</sup>.

En “Aquellas ropas chapadas”, bajo el epígrafe de Manrique, se propone remontar por el recuerdo las orillas de su río, hasta la infancia. El poeta va recuperando ordenadamente personas, cosas, lugares, experiencias vividas, y las va articulando en una enumeración serena, de la que trasciende, a veces, nostalgia y emoción. Pero de ese poder del recuerdo se ve asaltado —en paréntesis e interrogaciones—, por la desconfianza. ¿Era así o será deformación de la memoria? Inmovilizados en el tiempo, a la distancia, los objetos se perfilan, se ciñen como imágenes de espejo, embellecidas a través del vidrio del acuario. “¿Todo será leyenda? <sup>(61)</sup>, se pregunta.

Pero, a pesar de esta desconfianza en la memoria, el poeta tiene que acudir con relativa frecuencia a ella en la serie titulada “In Memoriam”. Poemas de la amada muerta, sólo el recuerdo devolverá sus pálidas imágenes. El poeta —para quien el amor fue más vida, plenitud, claridad, embriaguez de presente, intensidad cósmica—, tiene que aceptar ahora los fantasmas de la realidad que rechazara en *Cántico*.

---

<sup>(60)</sup> “‘Del transcurso’”, *Que*, p. 35.

<sup>(61)</sup> “‘Aquellas ropas chapadas’”, *Que*, p. 38.



A veces recibe imágenes aisladas, incompletas; otras sale activamente en su búsqueda. Por lo general, no se resigna a considerarlas recuerdos, y se esfuerza por atribuirles entera realidad, que exige, para asumir vida completa, su tarea y su esfuerzo. Pero, a pesar de los triunfos parciales, el poeta decide resueltamente que la memoria es impotente, como aspiración no lograda de realidad. A veces echa sus redes al olvido, para salvar algo de la vida que fluye y se desintegra, pero es inútil: aquél sólo nos devuelve jirones de lo vivido.

“Todo se descompone. Tú no puedes, memoria infiel, guardar tras esa capa de mendigo tus joyas, y en un mapa de remiendos concluyen tus mercedes (62).”

Por momentos, parece que algo flotara sobre el mar del olvido, pero su balbuceo, si algo evoca, ya no puede decirnos nada.

“Si fue, ya es cuento”.

#### TERCER GRUPO DE TEMAS

Hemos examinado hasta ahora dos grupos de temas que mantienen su continuidad esencial a lo largo de *Cántico* y de *Clamor*. El primero de ellos —el ser, el tiempo y el amor, a los cuales podemos agregar con justicia la creación poética—, conservan su orgánica estructura a través de toda la obra. El segundo de los grupos —el azar, el caos, el dolor, la muerte, la memoria—, ofrece idéntica continuidad, y una evolución más acentuada.

Ahora nos enfrentamos con un tercer grupo de temas, que están presentes en el primer *Cántico*, disminuyen luego, proporcionalmente, en las versiones sucesivas y llegan a desa-

---

(62) “La memoria quisiera...”, *Que*, p. 151.

parecer en *Clamor*; o bien, a la inversa, no aparecen en el primer *Cántico* y van cobrando importancia en los libros posteriores. *Inminencia, goce, júbilo y plenitud*.

Constituyen una corriente sabiamente graduada, a partir del primer *Cántico*. El mundo objetivo y el mundo subjetivo abren al poeta una serie de moduladas perspectivas en esa escala de vivencias. En efecto, el goce adviene, se concreta y crece a partir de las cosas exteriores más triviales, a veces sin que se nos dé su individualización precisa. El poeta goza en las cosas porque sí, porque son, simplemente. "Yo soy feliz en los árboles, / en el calor, en la umbría" (63). Otras veces es el aire que se respira, el viento.

Ya hemos visto que la conciencia de lo perecedero, de lo frágil, de lo que ésta en el filo del ser y del no ser, constituye de por sí, otra fuente de goce. Así también, el instante fugaz que se saborea lentamente, la llegada de la luz que se demora con fruición, la conciencia del ser en el presente o en la cercanía de la muerte. Y, ya lo hemos dicho, parece que se gozara más en la proximidad de los objetos aun indefinidos, pero que están determinándose, puesto que el poeta se dispone a convocarlos.

Ansia, inminencia, son fuentes del goce, pero la plenitud adviene verdaderamente en lo logrado, en lo completo: sea el tablero de la mesa o las doce en el reloj. Y cuando la esperanza y el destino lo llevan por fin a su Florida, descubre que ella es unidad, evidencia, presente. Allí se incluyen los cuatro célebres versos:

¡Oh concentración prodigiosa!  
Todas las rosas son la rosa,  
Plenaria esencia universal" (64).

---

(63) "Sabor a vida", *Can.*, p. 51.

(64) "La Florida", *Can.*, p. 352.

Pero esos versos están integrando un universo de aspiraciones que definen bien la actitud del poeta. Están todas las imágenes del espacio feliz: el sol, la claridad, el mediodía, los vínculos que enlazan al orbe; la luz que ciñe en redondo. Tenía que decir precisamente en redondo, por cuanto la redondez es la imagen que corresponde a la concentración y a la unidad que constituyen la manifestación del ser <sup>(65)</sup>.

Sin embargo, aunque no puede haber plenitud sin evidencia y presencia del ser, por una vía supletoria, la pura conciencia reiterada del tránsito hacia el ser-de “ser entre dos olvidos”—, acrecienta el goce, lo colma y arrebató al hombre hacia el delirio, cuyo punto más alto de embriaguez verbal se alcanza en lo inarticulado; “Mármara, mar, maramar, / y ser y flotar —y un grito!” <sup>(66)</sup>.

En los volúmenes de *Clamor*, las cimas de goce, júbilo y plenitud desaparecen. No hay lugar para aquella exaltación tan intensa que excluye todo desborde sentimental o discursivo, porque colma al poeta de tal modo, que la palabra desnuda basta, puesto que refulge con toda su intensidad, como recién inventada. En el primer poema, clave de *Maremagnum*, el poeta lo dice: en el acorde no hay goce, sino continuidad.

Habiendo aludido un poco antes a los conocidísimos versos incluidos en “La Florida”, resulta oportuno señalar que el símbolo de la rosa se reducía en la primera edición de 1923 a ese único poema. Posteriormente, en la edición definitiva de 1950, lo hallamos profusamente empleado. En efecto, allí la rosa aparece con frecuencia, aunque alejada de su simbolismo tradicional. En un sólo caso está próxima a él, aunque en sentido inverso al habitual: la rosa frágil, que sufre el paso del tiempo y lo patentiza a los ojos de los hombres, definiendo aquí, a través de su aroma, la eternidad contra el fluir temporal <sup>(67)</sup>.

<sup>(65)</sup> Resulta muy esclarecedor para este tema el capítulo X —Phénoménologie du rond—, en *La poétique de l'espace*, ya citada.

<sup>(66)</sup> “El aparecido”, *Can.*, p. 466.

<sup>(67)</sup> “Los tres tiempos”, *Can.*, p. 41.

En otros poemas, la rosa asume símbolos más variados: rosa de lo cotidiano, rosa viva en la risa del niño, rosa que reafirma la presencia de la amada. En algunas ocasiones, se ajusta más a una tradición corriente en la poesía contemporánea: la rosa es centro de perfección o símbolo del poema que se yergue desde la tiniebla interior.

Pues bien, esta profusa utilización desaparece totalmente en *Maremagnum* para reaparecer en un único poema de *Que van a dar en la mar...*, restituida la rosa a su alegoría tradicional, pero de una manera definitiva, según hemos visto en otro lugar del presente trabajo.

#### DIOS Y EL DEMONIO

Hemos visto temas que desaparecen de *Cántico* a *Clamor*, pues bien, ocurre también, a la inversa, es decir que hay temas que no aparecen en el primero y que van creciendo en volumen y profundidad en los dos libros de *Clamor*. En este sentido, el ejemplo más evidente es el de los temas de Dios y del demonio. En *Cántico* la presencia no se patentiza recueltamente, si dejamos de lado referencias aisladas a un absoluto, existente más allá de las cosas. Es decir, que podría delimitarse en una tradición platonizante, simbolista y post-simbolista. También hemos hallado dos referencias más definidas: un dios o dioses inminentes —a punto de ser fundados por el poeta, diría Heidegger<sup>(88)</sup>—; un Dios neo-platónico —ya con mayúscula—, que preside el orden de la música, alzada por el hombre hacia Él<sup>(89)</sup>.

Por el contrario, en *Maremagnum*, uno de los primeros poemas, “Viernes Santo”, entra de lleno y con bastante extensión, en esa temática, por una vía tradicional cristiana. Ya hemos visto, en referencias anteriores, que el poema mencio-

---

<sup>(88)</sup> “Capital de invierno”, *Can.*, p. 210.

<sup>(89)</sup> “Contrapunto final”, *Can.*, p. 505.

nado eleva a un plano de absoluto religioso las nuevas verdades incorporadas al mundo guilleniano: el mal necesario, la muerte, el dolor.

Las amenazas del mal que el hombre había contrarrestado incesantemente a lo largo de *Cántico*, adquieren en *Clamor* las dimensiones cósmicas de una lucha definitiva y total. Como consecuencia, excede el plano de lo humano y se trasladada a un plano metafísico. Belcebú se lanza contra Jesús con todos los siniestros poderes, resuelto a arrasarlo todo, pero no podrá lograrlo porque la Creación entera proclama la divinidad de su Creador <sup>(70)</sup>.

Otra vez el demonio es el centro del poema más extenso del libro —“Luzbel desconcertado”—, donde la lucha del ángel malo contra Dios y contra su creación, asume los sucesivos rostros del maremagnum. Pero, según vimos anteriormente, también aquí Luzbel, a pesar de sus múltiples alianzas, se inclinará, en definitiva derrotado.

La amenaza atómica universal, tan impasible, despierta en el poeta las interrogaciones últimas. ¿Será un Dios tempestuoso el que rige los laboratorios, los engranajes perfectos, los expertos sagacísimos? ¿Hay un Satán atómico? Pero ni siquiera ese consuelo de saber quién lo acecha —Dios o el demonio—, tiene el hombre masa de la ciudad moderna. La amenaza es impersonal, anónima, tal vez de algunos pocos, que se ciernen desde una ventana <sup>(71)</sup>.

El poema más extenso de *Que van a dar en la mar...* —“Lugar de Lázaro”—, también trata del tema religioso. Máxima experiencia del hombre la que ha vivido Lázaro, puede servir también de paradigma para la relación del hombre con Dios dentro de la obra de Guillén. Lázaro ha vuelto de su viaje y se siente enriquecido: toda la realidad cobra relieve sobre aquel fondo secreto. Pero aunque sabe de otras

---

<sup>(70)</sup> “La ‘‘U’’ maléfica”, *Mar.*, p. 36.

<sup>(71)</sup> “Guerra en la paz”, *Mar.*, p. 160-166.

tierras se ahinca aquí. Cree en el poder de Dios, más que ningún otro mortal, puesto que lo ha sentido, pero concibe aún dificultosamente la Vida Eterna. Todavía su lugar es éste, mientras lo empujan a los cielos sus ansias, su sed de cumbre, de sumo lugar, adonde lo conduce la promesa del Hijo.

También el poeta que creara un mundo, que diera testimonio de la realidad entera, ha completado, como Lázaro, su experiencia de vida, que ahora incluye a Dios. Pero no por ello ha de aplazar su plenitud que tiene una meta, "aun sin apoyo de celestes hipótesis". Vivir aquí y ahora no excluye otra vida trascendente. "Adora el mundo a Dios / valiendo por de pronto, / aunque sea en Noviembre" (712).

No está completo aún el orbe de Guillén, según el mismo nos lo anuncia (73). Por los demás, la fidelidad del poeta a su propia vocación nos asegura que sólo con la vida cesará su canto. Reiteradamente ha confirmado su actitud: ni el escándalo del caos, ni el desorden, ni los disturbios le arrebatarán su libertad. Aun cuando los años destruyeran su alegría, aun cuando llegara a conocer los abismos del tedio y de la nada, él persistiría en su afán por las esencias.

La vigilia del poeta es hoy tan intensa y fecunda como en 1928, y con el mismo fervor que entonces sigue adhiriendo a su concepción de la poesía como "vida extrema", que sólo puede ser entendida si la examinamos en su doble vertiente. Primero, vida extrema en el sentido de vida más alta, en la cual hombre y poeta se integran con el mundo. Segundo, vida extrema porque en ella el hombre trasciende su condición amenazada y se salva fundando, más allá de sí mismo, realidad por la palabra.

---

(72) "Por de pronto", *Que*, p. 169.

(73) Ya se anuncia el tercer volumen de *Clamor*, *A la altura de las circunstancias*. Otro pequeño tomo *Viviendo y otros poemas* —Barcelona, Seix Barral, 1958, 106 p.—, incluye una serie de poemas, bajo el título general de "Tiempo perdido", que formarían parte de un tercer libro, titulado *Homenaje*, que vendrá a sumarse a *Cántico* y a *Clamor*.

Esta idea, que configura la creación poética de modo definitivo, hasta en sus aspectos menores, asegura la continuidad de que trata el presente trabajo. Asimismo coloca a Guillén, en un plano de absoluta contemporaneidad, al lado de algunos grandes poetas de nuestro tiempo, entre ellos Saint John Perse, quien al recibir el premio Nobel acaba de definir su oficio con palabras que también se aplican a nuestro poeta: "Así, por su adhesión total a lo que existe, el poeta nos enlaza con la permanencia y la unidad del ser. Y su lección es de optimismo. Para el una misma ley de armonía rige el mundo entero de las cosas. Allí nada puede ocurrir que, por naturaleza, sobrepase los límites del hombre".

EMILIA PUCEIRO DE ZULETA ALVAREZ

Rafino Ortega 217, Mendoza

