

Jorge Guillén: Lenguaje de poema

JESUS CASTAÑON

Dejando al margen la abundante obra crítica de nuestro poeta, diseminada por multitud de publicaciones periódicas, voy a circunscribir este primer asedio a estas tres obras: *Lenguaje y poesía* (Harvard College, 1961; Revista de Occidente, Madrid, 1962; Alianza Editorial, Madrid, 1969 y 1972), *El argumento de la obra* (Ocnos, Libres de Sinera, Barcelona, 1969) y *Al margen* (Visor, Madrid, 1974).

LENGUAJE Y POESIA

Poeta siempre preocupado por el perfeccionamiento de la expresión y, como profesor y crítico, muy atento a las variantes de la misma, subraya en este ensayo aciertos estilísticos de nuestros escritores clásicos y contemporáneos, acercándose incluso peligrosamente a los poetas de la Generación del 27 y a las más peligrosas riberas de la autocrítica.

Abre el fuego con Gonzalo de Berceo destacando su categoría de «*versificador*» identificado en su entusiasmado quehacer con el «*de Dios leal obrero*», San Millán.

Resalta en la obra del poeta riojano el reflejo de «*la absoluta armonía de la tierra y el cielo, del hombre y Dios*», hábilmente logrado a través de la ajustada correspondencia entre la estrofa elegida y el orden total del universo.

«De esta suerte el orden tan obvio de la cuaterna vía refleja paso a paso el orden continuo de la Creación bajo la mirada de Cristo y de la Gloriosa» (Revista de Occidente, Madrid, 1962, pág. 16. En lo sucesivo cito siempre por esta edición).

Y, junto a la citada coherencia y humildad —virtudes ambas ajenas a la sublimidad— ese hálito divino, ese *no sé qué* tan característico en el verso del autor de los *Milagros de Nuestra Señora*:

«Esa realidad ordinaria que, sentida por Berceo, es poética, se torna vulgar en cuanto se nos escapa el quid divino, el no sé qué del acto creador» (pág. 35).

Destacable es asimismo el certero instinto de profesor-poeta con que Guillén ha elegido, entre otros, estos representativos versos, que encajan a maravilla una realidad cotidiana en el severo marco del alejandrino:

Más blancas que las nieves que no son coceadas (pág. 20).

El lino cabe al fuego malo es de guardar (pág. 24).

Reyna de los cielos, Madre del pan de trigo (pág. 33).

y que, al entender de Guillén, subrayan «*esa tendencia al Bodegón, extremada primorosamente por Azorín*».

Frente a la ordenación artesanal del mundo dentro del «*lenguaje prosaico*» de Berceo coloca el ensayista el «*lenguaje poético*» de Góngora.

«sin duda la culminación más genial y más extremada de esa tendencia entre todos los poetas modernos del Occidente. Berceo decía: «pan» y «trigo». En un poema dedicado al Santísimo Sacramento se lee:

*¡El Verbo eterno hecho grano
para la humana hormiga!* (págs. 43-44)

Y, frente al simple «*de Dios leal obrero*» y «*versificador*» Berceo opone Guillén al Góngora arquitecto máximo de nuestra lengua y máximo cultivador de la tensión articulatoria de las palabras dentro del poema.

«Poesía, por lo tanto, como lenguaje: «lenguaje construido». Si toda inspiración se resuelve en una construcción, y eso es siempre el arte, lo típico de Góngora es la abundancia y la sutileza de conexiones que fijan su frase, su estrofa. Nunca poeta alguno ha sido más arquitecto. Nadie ha levantado con más implacable voluntad un edificio de palabras» (pág. 51).

Pasión gongorina que le lleva incluso a la exageración de conceder a Góngora la exclusiva de la tensión o distorsión poética del lenguaje.

«Pero Góngora, y sólo él, ha logrado sacar partido artístico y poéticamente fecundo de este laborioso forcejeo» (pág. 56).

Emocionado, como todos los poetas de su generación, con el virtuosismo gongorino, Guillén se convierte en un ferviente elogiador de la segunda realidad o realidad poética, poniendo como ejemplo de eludir los nombres propios de las cosas a través de rodeos y metáforas —siempre en busca del logro de una realidad mucho más hermosa— la participación de estos halcones gongorinos en una cacería:

*Aunque ociosos, no menos fatigados,
quejándose venían sobre el guante
los raudos torbellinos de Noruega* (pág. 75)

Por parecidos caminos de incondicional adhesión a la poesía gongorina se elogian el carácter altamente ornamental y el consecuente uso y abuso de la metáfora y demás recursos estilísticos habituales en dicho poeta.

«Cultismos, metáforas, alusiones, simetrías: todo coincide en interrumpir la línea pura, la expresión escueta sometiendo a dibujo nociones y voces. El resultado suele ser feliz y este "lenguaje construido como un objeto enigmático" se logra: es creación poética» (pág. 84).

Y de Góngora pasa a San Juan de la Cruz o «*lo inefable místico*», poeta para quien el lenguaje resulta «*insuficiente*» y con el que Jorge Guillén va a coincidir no sólo en el título de su obra *Cántico*, sino en el hecho de añadir a la brevedad esencial del verso un explayamiento más ancho en la inherente autoexplicación en prosa.

«A una explicación bastante amplia de la doctrina corresponde una obra poética muy breve. San Juan de la Cruz es el gran poeta más breve de la lengua española, acaso de la literatura universal» (pág. 97).

Casi en puro susurro, su admiración por esta técnica ampliatoria del inefable sentido del lenguaje místico:

Ahora es el momento de escuchar al autor colocado como crítico al margen de su obra. A la poesía de un gran poeta corresponde siempre una poética más o menos organizada y formulada, un punto de vista general sobre la obra ya hecha o por hacer. Aunque San Juan de la Cruz no se refiera nominalmente a la poesía, en el prólogo del *Cántico espiritual* se cifra toda una poética. Antes de exponer en prosa la doctrina implicada por el poema no previene el autor: «sería ignorancia pensar que los dichos de amor en inteligencia mística... con alguna manera de palabras se puedan bien explicar; porque el Espíritu del Señor... pide por nosotros con gemidos inefables lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender para lo manifestar.» (pág. 108)

para rematar considerando el *Cántico espiritual* como una explosiva simbiosis o síntesis de lo humano y de lo divino, del santo y del poeta.

«Del origen místico proviene el impulso, la pasión, una sublime calidad del alma. Esa circunstancia que el santo llama «amor de Dios» no es comparable a ningún habitual fenómeno erótico, y el lector —humilde, si es buen lector, aun sin ser buen creyente— se inclina ante el carácter único y siempre desconocido de aquel proceso que empieza en noche y concluye en llama.» (pág. 121).

«San Juan de la Cruz es precisamente el alma santa y el perfecto químico. Santo, poeta: la doble autoridad converge hacia cada uno de esos versos, entre los mejores o acaso los mejores de la lengua española... San Juan de la Cruz consigue la poesía que lo es todo: iluminación y perfección» (pág. 142)

Bécquer o «*lo inefable soñado*» representa igualmente un «*lenguaje insuficiente*» para la transmisión de sus visiones íntimas.

«Hasta partiendo de una vida interior sin fondo sobrenatural el poeta profano tampoco logrará transmitir con palabras adecuadas visiones y emociones. Anté el soñador del siglo XIX vuelve a plantearse el problema de la expresión en condiciones análogas a las del místico». (pág. 145).

Junto al «éxtasis» previo a la creación literaria («*Cuando siento no escribo*». —Bécquer) analiza Guillén los problemas de la feminización romántica de la poesía y las implicaciones paralelas y conflictivas entre inspiración-lenguaje e inspiración-razón.

«Poesía eres tú... ¿Por qué? Porque la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer». (pág. 153).

El novelista Gabriel Miró es visto, en cambio, como un «*lírico*» que tiene fe absoluta en el valor de las palabras, lo que hace su lenguaje «*suficiente*».

«Una obra literaria se define tanto por la actitud del escritor ante el mundo como por su manera de sentir y entender el lenguaje... Nadie gana en ese fervor y esa fe, entre los españoles modernos, a un admirable lírico: el novelista Gabriel Miró...» (pág. 185).

Miró, para quien la palabra nace fresca en la realidad mágica del arte constituyendo «la más preciosa realidad humana».

«Representa el tipo del escritor que cree en la valía del lenguaje. Meridional íntegro, mediterráneo por excelencia, cuya más exigente avidez corresponde a su don supremo: la palabra. «Quizá por la palabra se me diese la plenitud de la contemplación». Y de la creación. Y de la existencia. ¡Gloria a la palabra! (pág. 232).

Lenguaje de poema. Una generación (Apéndice). Cierra este ensayo con el Apéndice en que se estudia la Generación del 27 en la que está incluido el propio ensayista. Empieza con unas palabras de excusa, que desaparecerán al ser incluido en *El argumento de la obra*.

«Algunos amigos han solicitado de este conferenciante algunas declaraciones autocríticas más o menos relacionadas con el asunto considerado en esta serie de conferencias. ¿Será discreto complacer a tan buenos amigos? No será discreto. Tales situaciones —embarazosas— pueden resolverse mediante una conciliación». (pág. 235).

Y sigue con el asunto del pacto convenido, con el que sirve de entrada a *El argumento de la obra*.

«Para evitar el yo protagonista. «le moi haisable» hablemos de «nosotros»: el grupo de poetas que, con los rasgos de una generación, vivió y escribió en España entre 1920 y 1936». (pág. 235).

Tras destacar la universalidad de la Generación del 27 —fundamentalmente compuesta por poetas andaluces y castellanos— resalta como nota predominante su carácter innovador:

«Resultan sin habérselo propuesto muy contemporáneos de sus contemporáneos en Europa, en América. Aquellos líricos se sienten a tono con la atmósfera general de los años 20 aunque posean acentos que sólo responden a una tradición española... Una generación tan «innovadora» no necesitó negar a los antepasados remotos o próximos para afirmarse». (pág. 237)

aunque con enraizamiento en los grandes literatos españoles del siglo —«Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón, Miró, Gómez de la Serna— y no en la pasajera moda de los «ismos».

«“Ismos” no hubo más que dos, después del ultraismo preliminar: el creacionismo, cuyo Alá era Vicente Huidobro, admirable poeta chileno, y cuyos Mahomas eran Juan Larrea y Gerardo Diego, y el superrealismo, que no llegó a cuajar en capilla, y fue más bien una invitación a la libertad de las imaginaciones» (pág. 244).

Afirma asimismo el carácter creador de estos poetas y defiende a la generación de interpretaciones tópicas y para él no válidas.

«Aquellos poetas no se creían obligados a ejercer ningún sacerdocio y ninguna pompa religiosa, política, social acartonaba sus gestos. Gestos de espectáculo no había. Sí había propósito de verdadera poesía como creación» (pág. 243):

.....

«En suma, los poetas de los años 20 eran, si no fríos y sólo abstractos, por lo menos difíciles, herméticos, oscuros. Difíciles, sí, como muchos otros poetas. ¿Herméticos? Esta palabra, con la que se suele designar a sus contemporáneos italianos, no prevaleció en España. ¿Oscuros? Es término anticuado. A la larga fue disipándose casi toda la oscuridad, más tolerada en los autores de gran delirio —como Vicente Aleixandre— que en los de composición más lógicamente apretada como Jorge Guillén. Sería imposible, además, dividir a estos poetas en dos grupos: los fáciles arduos, división que disgustaba a Lorca. Verdad es que *Poeta en Nueva York* no parece más sencillo que *La voz a ti debida* o *Cántico*.» (pág. 241).

Frente a la tan atribuida pureza defiende el hondo carácter humano de la poesía de su generación.

«¿Poesía pura? Aquella idea platónica no admitía realización en cuerpo concreto. Entre nosotros nadie soñó con tal pureza, nadie la deseó, ni siquiera el autor de *Cántico*, libro que negativamente se define como un anti *Charmes*.» (pág. 244).

«Si hay poesía tendrá que ser humana. ¿Y cómo podrá no serlo? Poesía humana o sobrehumana quizás ha existido. Pero un poema «*deshumano*» constituye una imposibilidad física y metafísica, y la fórmula «deshumanización del arte», acuñada por nuestro gran pensador Ortega y Gasset, sonó equívoca. «Deshumanización» es concepto inadmisibles, y los poetas de los años 20 podrían haberse querellado ante los Tribunales de Justicia a causa de los daños y perjuicios que el uso y abuso de aquel novedoso vocablo les infirió como supuesta clave para interpretar aquella poesía» (pág. 245).

En su afán de exaltar los valores humanos, define en primer lugar los temas esenciales de la generación, sometidos a la metamorfosis poética del lenguaje, al mismo tiempo sobrio:

«Los grandes asuntos del hombre —amor, universo, destino, muerte— llenan las obras líricas y dramáticas de esta generación... Ciertamente que los materiales brutos se presentan recreados en creación, transformados en forma, encarnados en carne verbal. Ciertamente que esa metamorfosis evita la grandilocuencia y se complace en la sobriedad y en la mesura» (pág. 247).

pasando a continuación a una defensa a ultranza de la amistad reinante entre los miembros de la generación y su absoluta independencia a la hora de la creación.

«No hay programa, no hay manifiesto con agresión y defensa. Hay diálogos, cartas, comidas, paseos, amistad bajo la luz de Madrid, ciudad deliciosísima, aún Corte con augurio de República...» (pág. 248).

«Aquellos poetas, muy bien avenidos, eran muy diferentes. Cada uno tenía su voz». (pág. 248).

«Cada autor tiene sus preferencias, sus aversiones y determina sus límites según cierto nivel. El nivel del poema varía: varía la distancia entre el lenguaje ordinario y este nuevo lenguaje, entre el habla coloquial y esta oración de mayor o menor canto. A cierto nivel se justifican las inflexiones elocuentes. Nada más natural, a otro nivel, que las inflexiones prosaicas. En conclusión, el texto poético tiene su clave como el texto musical... Lenguaje poético, no. Pero sí lenguaje de poema, modulado en gradaciones de intensidad y nunca puro.» (pág. 252).

EL ARGUMENTO DE LA OBRA

Abarca este libro tres ensayos: *Una generación* —ya citado—, *Poesía integral* y *El argumento de la obra*.

Poesía integral, discurso de circunstancias leído en la recepción del Grand Prix Internacional de 1961 (Mons, Bélgica, 1962) contiene alusiones a la diferencia prosa/verso.

«Es difícil para un poeta *laureatus* valerse de la palabra en prosa —prosa discursiva— como sería embarazoso para un bailarín reducirse a un paso de andadura y sólo andar en la escena de un teatro. “La terrible prosa”, decía con su voz grave nuestro caro Jules de Supervielle.» (pág. 99).

Hay asimismo una defensa de la poesía integral y una curiosa matización sobre la lectura del poema hecho por el propio autor:

«Cada poeta lee como Dios le da a entender, y este ejercicio vale, por lo menos, como una interpretación digna de tenerse en cuenta. Interpretación de valor relativo, pero con este privilegio: el autor ve la obra a través de su intención. Nos consta que una página dice lo que dice sin coincidir siempre con el propósito que le ha dado cuerda», (pág. 100).

El argumento de la obra, explayamiento en prosa de *Cántico*, se abre con una explicación de la sensación de asombro del autor ante la inmensa realidad que le invade.

«Para mí, para mi asombro
Todo es más que yo» (pág. 47)

Inmenso en la riqueza del mundo, el poeta participa activamente, sin aislamientos, en esa rica pluralidad de la creación.

«*Cántico* es sobre todo un cántico a la esencial compañía. Quien la vive no es nunca aislado individuo. (Ni siquiera se manifestarán o intervendrán sus modos individuales.) Este actor no sería nada fuera de su escenario

¡Rico estoy
De tanta Creación atesorada! (pág. 48)

.....
«Es la tarea humana. Hay que mantener y acrecer este privilegio de ser entre los seres participando de su plenitud... Suficiente la salud y la libertad, el hombre se afirma afirmando la Creación, valorada con una mayúscula.» (pág. 49)

Ser. Nada más. Y basta.
Es la absoluta dicha.

Dicha que no tendría sentido en un ser apartado. Lo tiene en la asombrosa cita: el sujeto se reúne con

Una absoluta existencia
Situada en el abrupto
Más allá. (pág. 50)

y la realidad *concreta* de las cosas que nos rodean:

El balcón, los cristales,
Unos libros, la mesa,
¿Nada más esto? Sí,
Maravillas concretas (pág. 53)

Amor total a las criaturas, a los tumultuosos atropellos y esfuerzos de las masas, la integración en ese bullicio vital:

Flota una algarabía
de esfuerzos.
¡Tumulto de invenciones! (pág. 59)

.....
Batahola de fiesta,
De calor que es amigo,
De gente como bosque,
De sonrisa y mirada... (pág. 61)

.....
Soy vuestro aficionado, criaturas (pág. 62)

No las más íntimas (el padre, la madre, los hijos). No hay vida sin esperanza, si no ha entrado ya en la muerte:

Que los muertos entierren a sus muertos,
Jamás a la esperanza.
Es mía, será vuestra,
Aquí, generaciones.

Todo cántico ha de ascender hasta el amor (pág. 62).

Amor también a la perfección, a la obra bien hecha y mirada con amorosa contemplación, pero nunca con encastillamiento en la torre de marfil, sino como «ventana abierta hacia la comunicación ineludible».

El césped
Nos responde a los ojos y a los pies
Con la dulzura de lo trabajado

.....
¿Marfil? Cristal. A ningún
Rico refugio me acojo.
Mi defensa es el cristal
De una ventana que adoro. (pág. 64)

Y siempre el paradisiaco asidero de la realidad

«*Cántico* no propone sino la realidad tal cual es. No hay más cera que la que arde. Su luz sí nos alumbrando condiciones que por hipérbole de agradecimiento se consideran paradisiacas.

En un jardín y ante
algún hombre
Con su minuto sereno

O en alguna niñez y sus «ráfagas de paraíso». O en el amor:

El paraíso que es ella con él
de tan verdaderos como son. Entonces y siempre sólo se concibe y se alaba
Amor sin evasión a paraíso...
No evasión inmersión «Adentro de la espesura», en los espesores de las cosas, en la profundidad verdadera (págs. 65-66).

Desde el centro del mundo, el poeta que preside tanta maravilla como asiduo notario y testigo de la belleza, se convierte en su más ferviente exaltador:

Era yo
Centro en aquel instante
De tanto alrededor,
Quien lo veía todo
Completo para un Dios. (pág. 66-67).

Incluso, para completar este círculo de la creación aparecerá en escena el mal. El poeta afirma que nunca el mal triunfará:

El mal con sus galápagos,
 Noche abajo enfangándose, cayendo

.....
 Aunque afine su maraña,
 No luce el mal (pág. 76).

Completando también el círculo, la aceptada muerte, que
 va a imponerme su ley, no su accidente (pág. 81).

mientras por la otra mitad del círculo, bipolarizando la acción

Un mundo inmerso
 De verdades,
 Una inmensa verdad
 De sangre.
 Hijo:
 Tu mundo, tu tesoro

Jamás, jamás engaños elegantes. No se disocian los valores positivos y negativos
 en esa visión unitaria. (pág. 88).

Y una permanente batalla cara a cara con la vida, llena de
 múltiples realidades, de la realidad total cantada en *Cántico*.

Heme ante la realidad
 Cara a cara. No me escondo,
 Sigo en mis trece. Ni cedo
 Ni cederé, siempre atónito

 Necesito que una angustia
 Posible cerque mis gozos
 Y los mantenga en el día
 Realísimo que yo afronto (pág. 89-90).

Con sabia intuición se define el mundo como un soberbio
 equilibrio, como una formidable «convergencia de la Creación». En
 consecuencia se exalta la perfección de la Creación, en versos de
 resonancia manriqueña de aceptación placentera de la vida, como don
 Rodrigo aceptaba placenteramente la voluntad divina y con ella su
 muerte.

Con qué voluntad placentera
 Consiento en mi vivir,
 Con qué fidelidad de criatura
 Humildemente acorde
 Me siento ser... (pág. 94).

Y, paralelamente, a la vida y al tiempo

Los ojos no ven,
Saben. El mundo está bien
Hecho. El instante lo exalta
A manera de tan alta,
De tan alta, sin vaivén (pág. 91).

Cántico, fe de vida —como afirma el subtítulo—, está dedicado a la madre del poeta «*que mi ser, mi vivir y mi lenguaje me regaló*». «*A ella, que afirmándome ya en amor y admiración descubrió mi destino, invocan las palabras de este Cántico*».

Forzosamente, desde ese contexto, no puede ser *Cántico* más que una permanente afirmación del amor, del ser, de la vida:

«de esta vida terrestre valiosa por sí y por de pronto cántico...»

lleno de comprensible asombro desde su misma entrada por la puerta del mundo, como atinadamente lo proclama su primera estrofa:

(El alma vuelve al cuerpo,
Se dirige a los ojos
Y choca) —¡Luz! Me invade
Todo mi ser. ¡Asombro!

AL MARGEN

Al margen —«*más de un centenar de poesías referentes a noventa escritores aproximadamente, cuya tercera parte son españoles*»— presenta un buen repertorio de esta otra variante crítica consistente en la voluntaria incubación del verso propio en cauce ajeno, con el inevitable y doloroso aprendizaje de «las otras claves» poéticas: en este caso sólo vamos a ver el experimento realizado con dos poetas cuya forma de entender el poema ya hemos visto en los ensayos anteriores (Góngora y Bécquer).

Guillén, a pesar de la larga distancia cronológica, ha sabido conectar perfectamente con el poeta cordobés: acercándose y cercándole con su sabiduría estilística, agudizando incluso el sentido irónico de Góngora en el poema *Historia abstracta* («Y la fernandidad de San Fernando») o intensificando los cuatro únicos versos de su *Intenso octubre*, cuyo último verso ha llevado a la plenitud de su expresividad sentimental («Hay tiempo aún para que te enamores»).

Paradójicamente, a mi modesto entender, Jorge Guillén no ha sintonizado con el temperamento altamente soñador del autor de las *Rimas*. El tema de las nostálgicas y volanderas golondrinas ha derivado en Guillén hacia un final pragmático y prosaico («¿Qué será de nosotros? ¿Hay consuelo?»).

El romanticismo alado y sugerente, la pasión, el misterio, la rotundidad becqueriana.

*«pero aquellas que aprendieron nuestros nombres,
ésas no volverán»*

se ha esfumado por completo en este desafortunado «*Al margen*» guilleniano.

Por parecido cauce discurren *Las madreselvas*, en cuya interrogación final se evapora igualmente aquel encanto primitivo.

Si como crítico ha analizado magistralmente el lenguaje becqueriano, como poeta no ha hallado el molde adecuado para la intensidad del sentimiento y el ensueño «inefable» del alma de Bécquer.

REFLEXION FINAL

Varias facetas del Guillén ensayista y crítico literario nos ha presentado este breve buceo por tres de sus obras:

a. El mero y preclaro analizador de la obra de Berceo, en cuyo humilde laborar brota la poesía espontáneamente.

b. El apasionado estudioso de la arquitectura gongorina, rara orfebrería del lenguaje, cuya obsesionante realización de la «segunda realidad o realidad artística» frente al permanente rechazo del uso del vocablo cotidiano, enfervoriza a nuestro poeta y a toda su generación.

c. Su adhesión total al inefable e «insuficiente» lenguaje de San Juan de la Cruz, cuya poesía se halla a la vez incendiada de amor. Y, dentro de ella a *El Cántico Espiritual*, título que Guillén incorpora en su parte esencial.

Y la necesidad —común a ambos poetas— de ensanchar la brevedad de la expresión poética con un posterior explayamiento realizado en prosa.

d. Actitud más profesoral y mucho menos entusiasmada ante la obra de Bécquer, con cuya poesía no logra tampoco sintonizar en «*Al margen*».

e. A medida que se acorta la distancia temporal, junto a aciertos en el enjuiciamiento de su generación, se le ve perder terreno como crítico y ganar una seguridad intuitiva («sabiduría de poeta más que de

profesor») en el terreno del desarraigamiento de los nefastos tópicos: «pureza del lenguaje, deshumanización del arte...»

f. Contradictoriamente el poeta muestra una excesiva valoración de la prosa culta de Gabriel Miró, a quien incluso califica de «lírico» por su vitalidad y frescor en la creación de los vocablos, idea de índole de filosofía del lenguaje y bastante más discutible desde el punto de vista de la crítica meramente subjetiva.

g. Pese al acierto general de «*Al margen*» hay que lamentar la desigual fortuna de los dos autores elegidos. En el caso de Bécquer la alta subjetividad del creador ha perjudicado notablemente a la habitual perspicacia del Guillén crítico.