

ESPACIO Y TIEMPO EN DOS POEMAS DE *CÁNTICO*

En unos cuantos poemas privilegiados de *Cántico*¹ —casi todos del primer *Cántico*— Jorge Guillén se plantea, y nos plantea, problemas filosóficos importantes, tales como la relación entre tiempo y espacio, la relación entre Naturaleza e Historia, el papel del espectador, y la posible colaboración del lector en el texto literario que apunta hacia tales problemas. Lo hace, claro está, como poeta: es decir, el problema queda apenas insinuado cuando el poema estalla ante nosotros con sus profundas intuiciones que lo plantean y lo resuelven al mismo tiempo. Uno de esos problemas privilegiados es “Los jardines”.

Escuchamos desde el primer verso una declaración extraordinaria, descrita, sin embargo, con muy pocas palabras (el poema es sumamente breve) y casi sin darle importancia: la brevedad de la frase imprime al verso un tono de conversación casera, familiar. Como si alguien preguntara dónde había quedado la llave de la puerta de entrada y alguien respondiera que encima de la mesa. Y sin embargo la afirmación es inusitada:

Tiempo en profundidad: está en jardines².

Sabemos, claro está, que el tiempo fluye, que es una corriente, el *stream of consciousness* de William James, la *durée* de Henri Bergson. Pero el poeta nos dice que el tiempo, además de fluir, va a alguna parte, mágicamente se concentra en algún lugar en que podremos encontrarlo, recogerlo, “cosecharlo”. Y el segundo verso nos invita a asistir al milagro, más aún, a participar en él:

Mira cómo se posa. Ya se ahonda.

¹ Utilizo la edición de *Aire nuestro*, Milán, 1968.

² *Ibid.*, p. 325.

Es decir, que el tiempo se posa, como si fuera un pájaro, en un jardín —unos jardines— y que el poeta nos invita, usando el imperativo *mira*, a participar en el asombroso acontecimiento. ¿A quién se dirige el *mira* del segundo verso? Hay, creo, únicamente dos posibilidades. La primera sería: el poeta habla consigo mismo, se invita a mirar cómo se posa el tiempo en los jardines. Sería la segunda persona del singular substituyendo, reflejando, la primera persona, el *yo* del poeta. Así lo ha hecho en varias ocasiones el Cernuda maduro (no el de la época en que Guillén escribía el primer *Cántico*) y así aparece innumerables veces en las últimas novelas de Juan Goytisolo y en el *nouveau roman* francés. O en las novelas de Carlos Fuentes. Tal hipótesis es, en principio, interesante, y constituiría una novedad estilística de honda repercusión en la literatura contemporánea.

Me inclino hacia otra solución: el poeta se dirige al lector, al *hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*, como quería Baudelaire, y lo hace cómplice del espectáculo y de la intuición poética a él ligada. Ello me parece más interesante todavía, en una época en que Jorge Luis Borges no había escrito todavía su “Pierre Mé-nard, autor del Quijote”, dando origen así, directamente o a través de sus críticos y comentaristas, a la teoría del “lector colaborador” o “lector cómplice”: cada obra literaria —léase cada poema— depende estrictamente de la manera en que un lector la interpreta; cada obra literaria es infinita si sus lectores lo son. Guillén invita, además, a participar en su intuición poética, desde el segundo verso, al lector, que se convierte así en participante, en colaborador. Debemos, pues, ayudar al poeta a observar con precisión el extraño acontecer: el tiempo, convertido en espacio, posándose en un jardín como un ave que llegara de algún lugar remoto, procede a condensarse, a hacerse más hondo. A desentrañar el sentido de esta aventura nos ayuda el título de una de las secciones de *Cántico*, “Las horas situadas”. Y el de la sección final: “Pleno ser”.

En otro poema de *Cántico*, “La Florida”, nos describe una vivencia que casi podríamos calificar de mística, un intento de contemplar lo absoluto:

Respiro la atmósfera toda.
El ángel más desnudo poda
Sin cesar la frondosidad.

¡Tiempo todo en presente mío,
De mi avidez [. . .]!³

El poema termina, sin embargo, con una nota de duda. El poeta se recuerda a sí mismo que no dispone más que de una vida para la tarea inmensa que se ha propuesto llevar a cabo, y una vida, en efecto, le parece escasa para conseguirlo:

¿Cabrá en magnitud tan medida
Lo perennemente absoluto?
Yo necesito los tamaños
Astrales, presencias sin años,
Montes de eternidad en bruto.

Montes de eternidad: el tiempo, el tiempo total y eterno, convertido en espacio, en un espacio enorme, sí, una montaña, pero que el poeta abarcará con su mirada; una estrella, sí, que el poeta contemplará. Poema visionario y ambicioso, sin duda, y que además lleva como epígrafe un verso del más visionario Rimbaud, el de las *Illuminations*:

J'ai heurté, savez-vous? d'incroyables Florides.

Creo ver un posible eco de Mallarmé en el cuarto verso del poema:

¿El destino creó el azar?

Hay más: si nos fijamos en el segundo epígrafe del poema, el verso de Juan Ramón Jiménez,

Todas las rosas son la misma rosa

y vemos cómo lo desarrolla Guillén en el poema:

Una ola fue todo el mar.
El mar es un solo oleaje.

³ *Ibid.*, p. 363.

¡Oh concentración prodigiosa!
 Todas las rosas son la rosa,
 Plenaria esencia universal.
 En el adorable volumen
 Todos los deseos se sumen.
 ¡Ahínco del gozo total!

creo que podríamos llegar a la conclusión de que para Guillén, por lo menos para el Guillén que escribe “La Florida”, la intuición poética le lleva a aprehender las esencias de las cosas —esencias o ideas platónicas, si se quiere— y a través de ellas la unidad del mundo, en que se funden tiempo y espacio, en un presente absoluto, fuera del tiempo. Es como si en este poema Guillén se adelantara a las últimas conclusiones, místico-panteístas, del Juan Ramón Jiménez de *Animal de fondo*.

Otro aspecto curioso de este poema, “La Florida”, que lo convierte, en mi opinión, en poema excepcional, raro, casi sin paralelo en la poesía de Guillén: es un “nocturno”, uno de los pocos poemas en que la luz no desempeña un papel esencial, y sí, en cambio, la noche, la noche estrellada, una noche como las que contemplaba, inquieto y esperanzado al mismo tiempo, Fray Luis de León:

El universo fue. Lo oscuro
 Rindió su fondo de futuro.
 Y el cielo, estrellado en secreto
 Aquella noche para mí,
 Respondió con un solo sí
 A mis preguntas sin objeto.

Es decir: el mundo ha sido creado, ha evolucionado, ha aparecido incluso la parte “historiable”, ese fondo de futuro que envuelve a los seres humanos: ahí estamos, en el cosmos, en la historia, proyectados, a partir de un origen o un fondo oscuro, hacia un futuro; pero, entre todos nosotros, ahí está el poeta, y únicamente para él —egoísmo extraordinario al que sin embargo en esta ocasión no sabríamos oponernos— el universo ha encendido sus innumerables, sus infinitas estrellas, y ha respondido afirmativamente a sus preguntas. Preguntas “sin objeto” quizá porque tratan precisamente de eliminar, borrar o superar todos los objetos —todos los seres individuales, concretos— en una sola unidad cósmica. Para tamaña aventura el poeta se siente bien situado: está en el centro del mundo, lo imaginamos como un Atlas,

rodeado de pesos, de cargas cósmicas, levantando el mundo en sus hombros:

Alrededor, haz de vivaces
Vínculos, vibran los enlaces
En las nevaduras del orbe,
Tan envolventes [...].

“Alrededor”, en el contexto del poema, no puede significar sino alrededor del poeta. Si tomamos literalmente estos versos ello significa que el poeta se halla en el centro del cosmos; si es metáfora, el sentido no varía; el poeta es como Atlas, o como la fuerza central y esencial que organiza nuestro cosmos. La relación entre el tiempo y el espacio es el nudo central, o mejor dicho, la fuerza que desplaza al poeta hacia lo alto, quizá hacia el centro exacto del universo: la conciencia del tiempo parece arrebatar al poeta como en una levitación que lo llevara a una elevada cima:

¡Tiempo todo en presente mío,
De mi avidez —y del estío
Que me arrebata a su eminencia!

Es como si el tiempo, acumulado en la experiencia y la conciencia del poeta, fuera un combustible: el poeta es impelido por el tiempo, se transforma en cohete, sube hasta una eminencia que le permitirá ver cómo

Luz en redondo ciñe al día,
Tan levantado: mediodía
Siempre en delicia de evidencia.

“Luz en redondo ciñe al día” no es en modo alguno una descripción fiel a la geografía o la astronomía: la luz nos llega a la tierra desde el sol —o, si se quiere, desde la luna— en una sola, si bien cambiante, dirección: no “en redondo”, no “ciñe” al “día”, que en todo caso no es un objeto material que pueda ser ceñido sino una unidad de tiempo. No se trata de pedirle al poeta una atención estricta y exclusiva a las reglas de la lógica y el sentido común y a los conocimientos elementales —que sabemos poseer— de geografía y astronomía. Se trata, más bien, de lo contrario: de interpretar la evidente falta de lógica, la irracionalidad del mensaje procedente de un poeta que, en conjunto, en la casi totalidad

de sus escritos, no es, en forma evidente y notoria, un poeta ilógico o irracional.

Igual que lo acontecido con muchos textos místicos, el lenguaje del poeta es sometido en algunos de los poemas citados a tremendas presiones que lo llevan a los límites mismos de su capacidad expresiva. Aparecen las contradicciones y las paradojas. Así, por ejemplo, en "Beato sillón", con su salvación y exaltación de la visión inmediata, del instante, y de un instante en que, además, no ocurre nada excepcional:

[...] No pasa
Nada. Los ojos no ven,
Sabén. El mundo está bien
Hecho. El instante lo exalta
A marea, de tan alta,
De tan alta, sin vaivén⁴.

Las cortas frases encabalgadas producen una sensación de lanzadera, como si la presencia del mundo alrededor del poeta y la reacción de los sabios ojos del poeta frente a esta presencia determinara un movimiento fuera-dentro-fuera-dentro, cada vez más rápido e intenso, hasta que finalmente este movimiento, que podemos comparar al vaivén de las aguas de la marea queda detenido, y ya no hay vaivén; pero se trata, naturalmente, del vaivén de las aguas del tiempo, no del mar, y cuando tal vaivén se detiene ello significa, sin que el poema nos lo diga explícitamente, que nos hemos salido fuera del tiempo.

Creo que toda comparación entre estos poemas de Guillén y los textos místicos de un San Juan o una Santa Teresa puede resultar contraproducente e inducir a confusión. Si bien la impresión total que producen dichos poemas es una exaltación jubilosa, una ascensión hacia las esencias puras, hacia el ser total, Guillén es un poeta castellano, como lo fueron Santa Teresa y San Juan de la Cruz, pero sus raíces culturales, sus presupuestos filosóficos, son más amplios y menos ortodoxos que los de los viejos místicos: incluyen, entre muchas otras influencias, el simbolismo de Baudelaire, Mallarmé y Valéry; el romanticismo alemán; los filósofos presocráticos (la oposición Heráclito-Parménides es especialmente incitante cuando se trata de relacionar, oponer o integrar, espacio y tiempo); Guillén está más cerca del intuicionis-

⁴ *Ibid.*, p. 245.

mo bergsoniano, e incluso, creo, de la teosofía espiritualista y panteísta que influyó en no pocos poetas simbolistas, que de la línea central tomista-agustiniana que enmarca sólidamente el catolicismo español del Siglo de Oro. No creo necesario suponer por parte de nuestro poeta en la época en que escribió dichos poemas antes citados un conocimiento del budismo Zen, para el cual, como es sabido, las intuiciones místicas y la fusión con la Naturaleza no dependen en absoluto de Dios. Quizá el ejemplo de los poemas maduros de Octavio Paz, como algunos de *Ladera Este*, ayudará a comprender que los de Guillén citados aquí son una aventura hacia lo absoluto que no se enmarca en la teología tradicional.

El místico —por lo menos en la tradición occidental a la que pertenecen nuestros místicos españoles— se enfrenta solitario y aislado con los momentos culminantes de su acercamiento a la divinidad y a lo absoluto. Veamos, por otra parte, lo que ha escrito Jorge Guillén acerca de sí mismo y de su poesía:

Cántico es un acto de atención. . . El atento propone “un ejercicio de salud compartida” en amistad y amor. Entre tantas contrariedades se tiende a la serenidad, al júbilo, con asombrosa gratitud⁵.

Como ha señalado Concha Zardoya,

Jorge Guillén siempre ha tenido conciencia de lo que se proponía hacer con sus poemas, desde 1919 —en que empezó a escribirlos— hasta hoy. No hay grandes diferencias entre los textos [. . .] desde 1926 a 1950: *Cántico* emerge, se desarrolla y termina de un modo natural, como la respiración del hombre que lo compuso y del hombre que lo lee⁶.

Voluntad de estilo, unidad de estilo, en todo *Cántico*. Y, sin embargo, hay que insistir en ello, encontraremos en *Cántico* ciertos poemas en que se plantean hondos y extraordinarios problemas filosóficos y humanos. El planteamiento no es siempre el mismo: en un poema como “La Florida” aspira a poseer “montes de eternidad en bruto”, es decir, puro ser, ser material, en que el tiempo —la eternidad— se ha condensado en espacio; en cam-

⁵ JORGE GUILLÉN, *El argumento de la obra* (“*Cántico*”), All’Insegna del Pesce d’Oro, Milano, 1961, 43 pp. Contiene posiblemente las declaraciones más claras y explícitas acerca de su propia poesía.

⁶ CONCHA ZARDOYA, *Poesía española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1974, t. 2, p. 227.

bio, un poema como “Los jardines” es más delicado: el tiempo se ha condensado en algo tan trabajado y humanizado como es la Naturaleza convertida en jardines; el tiempo no se halla allí frente al poeta, como una inmensa mole en bruto, sino que invita más bien al poeta a adentrarse por esos jardines que son tiempo, a remontar quizá la corriente del tiempo en busca del pasado, “*à la recherche du temps perdu*”, ya que el poeta penetra en el interior de esos jardines-tiempo (“Ya es tuyo su interior”) y puede gozar así de la transparencia —casi diríamos de la navegabilidad— del tiempo:

¡Qué transparencia
De muchas tardes, para siempre juntas!

para desembocar por fin, en el último verso, en una reconquista de su propia vida, de sus recuerdos de infancia:

Sí, tu niñez, ya fábula de fuentes.

“Fábula de fuentes” es quizá una alusión a algún incidente de su infancia, o de la del amigo a quien el poema va probablemente dirigido: alguien lo vio quizá frente a una fuente, mirándose en ella, y debe haberle contado la fábula o el mito de Narciso. Quizá también deberíamos recordar que en la época en que escribía Guillén este poema su gran amigo Pedro Salinas se disponía a traducir al castellano la obra de Proust, que muy posiblemente comentó con Guillén. El verso final sería así una respuesta a la pregunta formulada por otro poema de *Cántico*, “Advenimiento”:

¿Y se perdió aquel tiempo
Que yo perdí? [...] ⁷

No; no se perdió, cristalizó en la memoria del poeta y en los jardines que la avivan, como la “madeleine” de que habla Proust supo avivar la suya.

Tratándose de un poeta tan inteligente, tan lúcido, como Jorge Guillén, parece indispensable que la crítica preste atención a lo que el poeta nos dice acerca de su propia obra —no hay que olvidar que Guillén es excelente crítico— ya que Guillén se ha

⁷ *Aire nuestro*, p. 7.

expresado en forma consciente y explícita sobre lo que ha querido llevar a cabo en su larga vida dedicada a la poesía. En su folleto *El argumento de la obra* el poeta comienza por describir un despertar. (Es importante y significativo señalar la presencia del despertar en la obra de Guillén, sin olvidar al mismo tiempo el papel que desempeña este mismo fenómeno, esta misma vivencia, en la obra de Proust.) El poeta, nos dice Guillén, refiriéndose a su propia experiencia, se encuentra, ante el amanecer y la creciente luz del alba, “removido por una emoción radical de asombro”, y “se conoce así, gracias al contacto con un más allá que no es él. Nada sería el sujeto sin esa red de relaciones con el objeto, con los objetos”⁸. Estos objetos en torno al poeta le envían mensajes desde su realidad autónoma, se resisten o lo incitan: el poeta, el ser humano, es “un yo en diálogo con la realidad”, una realidad más vasta y más rica que el individuo: “Para mí, para mi asombro / Todo es más que yo” ha escrito Guillén⁹. El poeta se siente humilde frente a la vasta realidad que lo rodea. El mundo es un magnífico regalo para el hombre, y su presencia destruye la soledad: “*Cántico* es ante todo un cántico a la esencial compañía. Quien la vive no es nunca aislado individuo... Este actor no sería nada fuera de su escenario”¹⁰. Hay que adentrarse en lo más hondo del ser, de los seres que nos rodean: “Ser más, ser lo más y ahora”. Como indica Guillén en su folleto antes citado, “todo arranca de aquella intuición primordial. Una conciencia amanece en una conexión de armonía... Suficientes la salud y la libertad, el hombre se afirma, afirmando la Creación, valorada con una mayúscula. El así afirmado habrá de concluir gozosamente humilde: «¡Dependo de las cosas!»”¹¹. No hay en esta actitud ningún trance místico; solamente la alegría de vivir entre inmensos tesoros, entre una ordenación de fuerzas que se combinan con increíble acierto. Pero todo ello es normal: *Cántico* atiende a esos instantes en que no sucede sino el fenómeno extraordinario de la normalidad... La vida funciona como de costumbre”¹².

Esta actitud, a la vez sana y esperanzada, contrasta con algunas de las corrientes críticas más en boga según las cuales un estilo literario, o, para emplear la palabra de hoy, “la escritura”, se refiere siempre a otro anterior, nos remite a otro estilo, y así

⁸ *El argumento...*, p. 9.

⁹ *Cántico*, Sudamericana, Buenos Aires, 1962, p. 470.

¹⁰ *El argumento...*, p. 10.

¹¹ *Cántico*, ed. cit., p. 479.

¹² *El argumento...*, p. 12.

sucesivamente: se crea una especie de “solipsismo literario”: el estilo no depende de una personalidad en contacto con el mundo exterior y con la Historia, sino de una serie de reacciones de unos estilos frente a otros, de un complejo sistema de contextos. Veamos, por ejemplo, lo que dice Roland Barthes acerca de la literatura en general:

Pour moi, la littérature —je parle toujours, évidemment, d’une littérature en quelque sorte exemplaire, exemplairement subversive, et c’est pourquoi j’aimerais mieux l’appeler *écriture*— est toujours une perversion, c’est-à-dire une pratique qui vise à ébranler le sujet, à le dissoudre, à le disperser à même la page. Pendant très longtemps, parce que l’idéologie de l’époque était une idéologie de la représentation, de la figuration, cela s’est produit dans les oeuvres classiques d’une façon détournée; mais en réalité, il y avait déjà à ce moment-là de l’écriture, c’est-à-dire de la perversion.

L’un des romans les plus vertigineux de la littérature française, parce qu’il condense vraiment toutes les problématiques, c’est le *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, qui est un roman de la copie, l’emblème même de la copie étant d’ailleurs dans le roman, puisque Bouvard et Pécuchet sont des copistas, qu’à la fin du roman ils retournent à cette copie... et que tout le roman est une espèce de carrousel de langages imités. C’est le vertige même de la copie, du fait que les langages s’imitent toujours les uns les autres, qu’il n’y a pas de fond au langage, qu’il n’y a pas de fond original spontané au langage, que l’homme est perpétuellement traversé par des codes dont il n’atteint jamais le fond. La littérature c’est un peu cette expérience-là¹³.

¹³ ROLAND BARTHES y MAURICE NADEAU, *Sur la littérature*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1980, pp. 16-17. Parece evidente que *Cántico* se escribe frente a un múltiple contexto, que incluye sobre todo el final del modernismo y los orígenes de la vanguardia. Ciertamente del modernismo conserva Guillén un vocabulario restringido, nunca vulgar, pero exento de la pedantería existente en los peores momentos del modernismo. Equilibrio, pues, a igual distancia de la pedantería y la vulgaridad. La vanguardia incluye y casi impone una dosis de palabras vulgares. Jorge Guillén nunca hubiera escrito los versos que escribió García Lorca en “San Miguel”, *Romancero Gitano*:

Vienen manolas comiendo
semillas de girasoles,
los culos grandes y ocultos
como planetas de cobre.

El tema del influjo de la vanguardia en *Cántico* está todavía insuficientemente estudiado. Parece evidente que cuando Guillén hace penetrar la Naturaleza

Es cierto que, como afirmaba Mallarmé, un soneto se construye con palabras, no con ideas vagas o sentimientos. Pero también es cierto que es el poeta el que escoge las palabras. Y su actitud ante sí mismo y ante las cosas que lo rodean contribuye a esta selección. Para Guillén el mundo exterior existe y vale la pena de ser conocido y amado. En lugar de “ébranler le sujet” aspira a fijar más claramente sus perfiles. En la inmensa mayoría de los poemas de *Cántico* encontramos una conciencia clara en actitud receptora llena de “simpatía analítica” frente a las cosas y las personas que rodean al poeta. Únicamente en los dos extraordinarios poemas a que me he referido antes, “Los jardines” y “La Florida” (y pocos más) nos encontramos frente a un vértigo, una visión: la relación espacio-tiempo deja de ser una coordenada kantiana para arrebatarse al poeta hacia una fusión con el mundo externo en la cual el poeta, el espacio, el tiempo, y la naturaleza, se abrazan en un instante de casi inefable transcendencia.

MANUEL DURÁN
Yale University

en el interior de una casa —recordemos “Naturaleza viva”, del primer *Cántico*, en que la mesa de nogal es descrita como “siempre, siempre silvestre”, es decir, bosque puro dentro de una sala, y, por otra parte, en “Jardín que fue de don Pedro”, nos habla de “las salas de este jardín”— está poetizando temas que la pintura surrealista (de Magritte y varios otros) convierten en visión sobre lienzo hacia los mismos años: un dentro-fuera, un fuera-dentro que solamente es posible en el mundo de los sueños.