

LOS SONETOS DE *CLAMOR*

Francisco J. Díaz de Castro
(Universitat de les Illes Balears)



Clamor, como las series siguientes de **Aire Nuestro**, ha recibido una atención crítica mucho menor que **Cántico**. Como dice Víctor García de la Concha, "apenas se repasa el elenco bibliográfico guilleniano salta a la vista la parvedad de estudios críticos específicamente consagrados a cada uno de los libros de **Tiempo de Historia** o a su conjunto"¹. A pesar de los trabajos de síntesis de O. Macrí², I. Prat³, A. Debicki⁴ o MacCurdy⁵ y los estudios de aspectos particulares de la segunda serie de **Aire Nuestro** entre los que destacan los de Casalduero⁶, Darmangeat⁷, Palley⁸ y Zardoya⁹, quedan por analizar muchas cuestiones propias de esos tres libros cuya importancia va evidenciándose con la aparición de las series siguientes y llega hasta

-
- (1) García de la Concha, Víctor, en "Poesía de la generación de 1927: Pedro Salinas, Jorge Guillén". *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7. Ed. Crítica. Barcelona, 1984, pág. 303.
 - (2) Macrí, Oreste. *La obra poética de Jorge Guillén*, Ed. Ariel, Barcelona, 1976.
 - (3) Prat, Ignacio. "Aire nuestro", de Jorge Guillén. Ed. Planeta, Barcelona, 1974.
 - (4) Debicki, Andrew P. *La poesía de Jorge Guillén*. Ed. Gredos, Madrid, 1973.
 - (5) MacCurdy, G. Grant. *Jorge Guillén*. Twayne Publishers, Boston, 1982.
 - (6) Casalduero, Joaquín. "Lugar de Lázaro", en *A symposium on Jorge Guillén at 75*. En *Books abroad*, vol. 42, nº 1, 1968. Rep. en *Estudios de literatura española*, Ed. Gredos, Madrid, 1973, y en "Cántico", de Jorge Guillén, y "Aire nuestro", Ed. Gredos, Madrid, 1974. "La voz del poeta: Aire nuestro", en *Estudios de literatura española*. Ed. Gredos, Madrid, 1973. Y en "Cántico", de Jorge Guillén, y "Aire nuestro", Ed. Gredos, Madrid, 1974.
 - (7) Darmangeat, Pierre. "De Cántico à Clamor ou la continuité d'un poète", en *Mélanges à la memoire de Jean Sarrailh*. Centre de Recherches d'Etudes Hispaniques. Paris, 1966. "Jorge Guillén ante el tiempo de historia", en *Revista de Occidente*, Homenaje a Jorge Guillén. Madrid, 1974.
 - (8) Palley, Julian. "Jorge Guillén and the poetry of Commitment". *Hispania*, 45, 1962. Rep. en Ciplijauskaitė, Birutė. *Jorge Guillén*. Ed. Taurus. Madrid, 1975.
 - (9) Zardoya, Concha. "Maremágnum: peculiaridades estilísticas", en Ivask, I. y Marichal, J., *Luminous reality. The poetry of Jorge Guillén*. Univ. of Oklahoma Press, Norman, 1969. Rep. en Zardoya, Concha. *Poesía española del siglo XX*, Ed. Gredos, Madrid, 1974.

Final, la última. **Clamor**, que, como decía el poeta, nace como complemento de **Cántico**¹⁰, da entrada “de una manera concreta” a los temas del mal, el desorden, el azar, el paso destructor del tiempo, la muerte¹¹. Lo importante de esa segunda serie es que a partir de ella, en una medida al menos igual a la de **Cántico**, la poesía de Guillén apenas aporta novedades esenciales en temas, formas y tonos. La base de la intertextualidad guilleniana hasta **Final**, por lo tanto, la constituye la dialéctica entre los elementos diversos de ambas series, algunos de los cuales ya se integraban en la edición de **Cántico** de 1945. La estética de Guillén no llega a su complejidad definitiva hasta los libros de **Clamor**, que, como señala muy certeramente I. Prat¹², plantea y resuelve el problema de la integración de lo elegíaco y lo histórico en el universo ordenado, básico en la estética guilleniana, que se establece en **Cántico**.

En palabras de Octavio Paz, para Guillén, “*la Historia es el mal*”¹³. Por eso, en cuanto la presión de la realidad histórica y sus males concretos obliga al poeta a apartar en ocasiones la imaginación de las “maravillas concretas” del primer libro, irrumpe en la poesía guilleniana la constatación airada del desorden, el mal y la muerte, que adopta las formas de la elegía y la sátira en cuanto éstas tienen de distanciamiento —apenas presente en **Cántico**— y, en suma, de reconocimiento de que “*a la totalidad de las esencias sólo es posible llegar desde los accidentes del existir o, al menos, desde su implacable conciencia*”, como apunta J. Olivio Jiménez¹⁴.

Clamor, así, complementa la ontología guilleniana planteada en **Cántico** (“Ser, nada más. Y basta”) en el sentido de que el “ser” y el “estar” han de plantearse en los términos más existenciales de “vivir” y de “ser solidario”. O, en palabras de Darmangeat: “*Clamor es una revelación del hombre como artesano de su propio destino, creador de un ser nunca acabado y cada vez más hombre de su “señorío de piel”*”¹⁵.

Estas cuestiones generales y muchas otras de tipo estructural, temático y formal no han sido, hasta el momento, objeto de estudios de conjunto, y sólo algunos de los artículos citados dan cuenta de ellos. Particular interés ofrecen los libros de Debicki, Macrí e I. Prat, sobre todo el de éste último por lo que respecta a la organización general de los textos, las secciones y las partes de las cuatro primeras series¹⁶.

-
- (10) Palabras de Jorge Guillén en Couffon, Claude, *Dos encuentros con Jorge Guillén*. Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, Paris, Sin fecha. Vid. pág. 17.
 - (11) *Ibidem*. “En *Clamor* quisiera desarrollar esos temas, pero no ya en su forma general, como en *Cántico*, sino de una manera concreta, vinculada a la vida contemporánea y a la historia. Esto no implica por mi parte un cambio de actitud, sino sencillamente que ha llegado para mí el momento de evocar estas fuerzas”.
 - (12) Prat, Ignacio. Op. Cit., pág. 146 y ss.
 - (13) Paz, Octavio. “Horas situadas de Jorge Guillén”, en *Puertas al Campo*, Joaquín Mortiz, Universidad Autónoma de México, 1966, pp. 75-85.
 - (14) Jiménez, José Olivio, *Diez años de poesía española*. Insula, Madrid, 1972, pág. 88.
 - (15) Darmangeat, Pierre, “Jorge Guillén ante el tiempo de historia”, cit., pág. 75.
 - (16) Prat, Ignacio. “*Aire nuestro*”, de Jorge Guillén, cit. Analiza las tres primeras series. Para *Y otros poemas*, vid. “Estructura de *Y otros poemas*, de Jorge Guillén”, en *Prohemio*, VI, 2-3, 1975, Pp. 237-256. Rep. en Prat, Ignacio, *Estudios sobre poesía contemporánea*. Ed. Taurus, Madrid, 1982.

Fue Prat quien destacó, entre muchas otras cosas, la cerrada organización formal de los tres libros de *Clamor* como mundo poético ordenado y armónico que Guillén oponía a los temas del tiempo destructor y de lo que Navarro Tomás llama "los constantes desajustes y obstáculos de la convivencia humana" ¹⁷, que son los principales de la segunda serie.

Es en esa misma línea en la que las páginas que siguen pretenden analizar la función y el significado de los sonetos que se incluyen, con organización simétrica perfecta, en los tres libros de *Clamor* y que, a mi juicio, significan la recurrencia, en un terreno formal, del ideal poético que se expresaba jubilosamente en *Cántico*. Constituyen los principales soportes formales de la arquitectura del universo armónico al que Guillén se refiere en "Beato sillón", de la primera serie de *Aire nuestro*, como "mundo bien hecho". El soneto clásico, cuya estructura utiliza en todos los de *Cántico* y *Clamor*, refleja el mito edénico contemporáneo de Guillén. Los modelos barrocos se evidencian y también la distribución simétrica es clasicista.

La métrica es uno de los elementos de la poesía de Guillén menos estudiados. Exceptuando los ya clásicos trabajos de Tomás Navarro ¹⁸, Robert Havard ¹⁹, Pedro Salinas ²⁰, Raimundo Lida ²¹, Ignacio Prat ²² o Fernando Lázaro ²³, no encontramos en la amplísima bibliografía de Guillén más que breves referencias, a veces inexactas ²⁴, análisis de poemas individuales en estudios generales o comentarios a las influencias métricas que recibe, en ocasiones reiterativos.

Entre las estrofas tradicionales utilizadas por Guillén en *Aire nuestro* son las décimas las que más han llamado la atención por su gran calidad poética y por lo que su uso tiene, a la vez, de renovación de una estrofa prácticamente en desuso desde el siglo anterior, y de innovación, tanto en su uso de estrofa independiente no epigramática ni de circunstancias, como en la nueva estructura de rimas abbaacdeed, de influencia francesa —particularmente de Valéry—, que combina con la tradicional hispánica

-
- (17) Navarro Tomás, Tomás. "Maestría de Jorge Guillén", en *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Ed. Ariel, Barcelona, 1973.
- (18) Ibid.
- Havard, Robert G., "The early 'décimas' of Jorge Guillén", *Bulletin of Hispanic Studies*, 48, 1971. Traducción del autor para Ciplijauskaitė, Biruté, *Jorge Guillén*, cit.
- (20) Salinas, Pedro. "El romance y Jorge Guillén", en *Ensayos de literatura hispánica*, Ed. Aguilar, Madrid, 1958.
- (21) Lida, Raimundo. "Sobre las décimas de Jorge Guillén", en *Cuadernos Americanos*, México, nº 100, 1958. Apud. Ciplijauskaitė, Biruté, *Jorge Guillén*, cit.
- (22) Aparte de los títulos citados en las notas 3 y 16, vid. "C1-C2" en *Homenaje a Jorge Guillén*, Insula, Madrid, 1978.
- (23) Lázaro Carreter, Fernando, "Una décima y la poética de Jorge Guillén", en *Homenaje a Jorge Guillén*, Ed. Insula, Madrid, 1978.
- (24) Citaría, por ejemplo, la afirmación de Francisco Javier Díez de Revenga, en el sentido de que "Sólo algunas veces aparece a lo largo de sus tres libros (de *Clamor*), estando casi ausente, con un sólo ejemplo, en el primero de ellos, *Maremágnum*. Cf. *La métrica de los poetas del 27*, Universidad de Murcia, 1973, págs. 352-353.

abbaaccddc ²⁵. También la forma característica de los romances y de las silvas fue destacada tempranamente por Pedro Salinas y otros críticos, como expresión personal de una manera rigurosa de entender la métrica.

Una estrofa poco estudiada hasta la fecha en la poesía de Jorge Guillén es el soneto, y menos aún el soneto después de *Cántico*. Sobre los sonetos de esta primera serie algunos críticos analizan individualmente varios ejemplos, y se insiste en el papel estructurador ("diversidad de la unidad", dice Casaldueiro ²⁶) que juegan los veintidós sonetos agrupados en la parte III de "El pájaro en la mano", sección central y eje de significaciones de *Cántico* (tal vez el más estudiado sea "Muerte a lo lejos", una de las grandes creaciones del poeta). Sobre el resto de los sonetos de *Aire nuestro* no hay más que comentarios breves y aislados ²⁷ y las referencias generales a la composición métrica de *Aire nuestro* que proporciona Ignacio Prat ²⁸.

Como en *Cántico*, los sonetos cumplen en *Clamor* una función estructuradora. En aquél, se reúnen en su parte central y recogen todos sus temas en una síntesis que es muy significativa al estar incluida en la parte del libro en que con mayor equilibrio y amplitud se desarrolla el tema de la instalación del protagonista único en el disfrute de la naturaleza concreta, en el ritmo vital del universo ²⁹. Los catorce sonetos de *Clamor* se reparten simétricamente a lo largo de las tres partes ("Maremágnum", "Que van a dar en la mar" y "A la altura de las circunstancias"). En una serie como ésta, en la que el poeta expresa principalmente ³⁰ su compromiso humanista frente a la guerra, la muerte, la opresión y la injusticia históricas, los sonetos son las princi-

-
- (25) Vid. Havard, Robert, artículo citado. Para una síntesis de las opiniones sobre las hipotéticas influencias de Paul Valéry en Jorge Guillén, véase Zardoya, Concha, "Jorge Guillén y Paul Valéry", en *Comparative Literature Studies, Special Advance Number*, University of Maryland, 1963. Incluido en *Poesía española del siglo XX*, cit. Págs. 168-219. También analiza con detenimiento la cuestión Blanch, Antonio, en *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*. Ed. Gredos, Madrid, 1976.
- (26) Casaldueiro, Joaquín. "*Cántico*", de Jorge Guillén y "*Aire nuestro*", cit. "Como si fueran pétalos, los versos de *Cántico* forman esa corola que en su centro encierra al amor. En la reconcentrada parte de los sonetos, el mundo y la palabra se tejen y entretajan, colocando en su centro al ser fruto del amor, amor que se opone a la nada, amor en el que se compendia el sentido de la vida como círculo de Guillén". Pág. 190.
- (27) Recojo en las notas a los sonetos de *Clamor* aquellos comentarios que me han parecido más certeros o sugestivos.
- (28) Prat, Ignacio. Vid. referencias anteriores. Hay que destacar el laboriosísimo trabajo del crítico tempranamente desaparecido cuyos estudios sobre Guillén destacan por lo riguroso de las síntesis y por las simetrías y peculiaridades esenciales de la poesía guilléniana, que nadie antes había puesto de relieve con tanta exactitud.
- (29) Vid. Casaldueiro, (1974).
- (30) Cuevas, Cristóbal, "El compromiso en la poesía de Jorge Guillén" en *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, Vol. VI, 2 1983, pp. 319-338. "La historia, como apunta gráficamente el propio poeta, "chirría" en su penoso devenir, y consecuentemente en los versos que la reflejan. En *Cántico* lo hace como un germen de desarmonía, voces desafinadas que rompen la pureza melódica de un coro en general bien entonado, y nos hace sentirnos extrañamente inquietos. Pero las terribles experiencias que conmueven a España

pales estrofas que, en el terreno formal, mantienen el ideal de perfección y de armonía del mundo natural que da lugar a la exaltación y al cántico a partir de los primeros poemas de *Cántico*³¹.

Ignacio Prat mostró detalladamente en su libro cómo Clamor, que introduce decisivamente el desorden y el desconcierto en el orbe guilléniano era, por ello mismo, su libro más rígidamente estructurado en lo formal³², corrigiendo así el error de apreciación de Palley a este respecto³³. Hay, en efecto, un sistema casi obsesivo de simetrías que no puede sorprender al lector si recuerda la afirmación de "Hacia el poema", soneto —precisamente—, de *Cántico*: "La forma se me vuelve salvavidas". En *Clamor* hallamos otras formas estróficas tradicionales, como el romance y la décima, pero su uso es más ambiguo desde el punto de vista estructural porque sus tonos y temas, como los de las series de "tréboles", son muy variados. Si en *Cántico* y *Clamor* es evidente la importancia estructural de los sonetos, en el resto de las series de *Aire nuestro* resulta considerablemente menor, sobre todo en las dos últimas, *Y otros poemas* y *Final*³⁴.

Respecto a su repartición simétrica y a su esquema de rimas y de estructura,

de 1936 a 1939, y al mundo de 1939 a 1945, encrespan lo inarmónico y plantean al poeta nuevas y radicales cuestiones. Sus versos se arremojinan entonces, convirtiéndose en voces de angustia, que, si cantan, lo hacen uniéndose a la elegía y al treno para dar a luz un *clamor*. Este clamor brota de un indescriptible *maremágnum*, de esas heridas lorquiánas en las que la muerte gusta de poner sus huevos, de circunstancias en que la historia alumbró "ratas a un sol de cólera y de vómito". Es el clamor que, ya en 1611, definía Covarrubias como "voz lamentable; voces amonestando y previniendo; otras, pidiendo venganza; toque de campana o campanas cuando tañen a finados" - "voz de dolor y canto de gemido (las llamó el sevillano Herrera), y espíritu de miedo envuelto en ira", que tiene como fondo un doblar de campanas funerales" (págs. 323-324).

- (31) Las décimas de *Clamor* no pueden interpretarse en el mismo sentido, porque dan cabida a temas muy diversos, y son frecuentes los tonos irónicos o sarcásticos.
- (32) "En la poesía de Guillén, al desequilibrio (sea exterior o interior), sucede siempre la lucha por restaurar el equilibrio. Guillén toma partido, junto con las excepciones, en favor del verdadero Orden, del verdadero lenguaje. De acuerdo con esto, la segunda serie se construye multiplicando formalmente el mensaje positivo y armónico de la primera. Las medidas más cerradas significan la mayor exaltación: las estructuras más perfectas y complejas suponen la actitud más pugnaz". Prat, Ignacio. "*Aire nuestro*", de Jorge Guillén, cit. pág. 191.
- (33) "En *Maremágnum* la forma de los poemas tiende a ser mucho más libre que las décimas y sonetos de *Cántico*". Palley, op. cit., en Ciplijauskaité, Biruté, *Jorge Guillén*, cit. pág. 145.
- (34) En las restantes series de *Aire nuestro*, Jorge Guillén utiliza esta estrofa de manera desigual. *Homenaje* reúne un total de 33 sonetos, casi la misma cantidad de los publicados en los dos primeros libros (22 en *Cántico* y 14 en *Clamor*). A diferencia de éstos, los sonetos de *Homenaje* son de una gran variedad de medidas y rimas, no cumplen una función estructuradora en lo formal, se reparten desigualmente en las distintas partes del libro (4 en 1. "Al margen", 2 en 2. "Atenciones", 8 en 4. "Alrededor", 15 en 5. "Variaciones" y 4 en 6. "Fin"), se alternan sonetos en alejandrinos con sonetos en endecasílabos, aunque predominando éstos (24 frente a 9). El molde clásico del soneto se desborda aquí en aras de una expresión no siempre tan tensa como en los sonetos de las primeras series. Sucede lo mismo con los esquemas de las rimas. En 10 de los sonetos se mantiene la for-

muy clasicista, no creo que pueda interpretarse como un manierismo del poeta. Ya Juan M. Rozas señaló —y ha sido repetido por los críticos— que tanto la coherencia y honestidad de Guillén a lo largo de toda una vida como la profunda integración de su poesía en la tradición literaria “justifican las semejanzas con otras estructuras simbólicas que van de Berceo y Dante a Calderón y Gracián e indican que Guillén no es un mero escritor de poesías, sino el creador de un mundo poético cerrado, completo, clásico, que sólo consiguen algunos poetas en toda la historia de la literatura”³⁵.

Los catorce sonetos se disponen simétricamente: Cuatro de ellos inician y finalizan una sección, la V de “Maremágnum” y la I de “A la altura de las circunstancias”³⁶. Los restantes se distribuyen de manera casi idéntica y simétrica en las secciones en que se integran, como muestra el esquema:

M.,	I:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21			
M.,	V:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
Q.,	II:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21			
Q.,	IV:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21			
Q.,	VI:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20				
A.,	I:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22		
A.,	V:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20				

ma clásica predominante (ABBA: ABBA: CDE: CDE) y tres usan la variante de Cántico (ABBA: ABBA: CDC: EDE). Otras modalidades: 2 en ABBA: ABBA: CCD: EED: 1 en ABBA: ABBA: CDC: DCD. En I usa tres rimas en los cuartetos (ABBA: CBBC: DDE: FFE) y en 8 cuatro rimas en los cuartetos (ABBA: CDDC, o ABBA: CDCD, o ABAB: CCDD, o ABAB: CDDC, con variedad en los tercetos. Hay 10 sonetos en versos blancos y alguno en que los catorce versos se agrupan diversamente. Quince de los sonetos son traducciones de diversos autores (Shakespeare, Quental, Santayana, Valéry, Carner y Cassou). Si algún tema se repite en los sonetos originales (y en alguna de las “variaciones”) es el tema del paso del tiempo, que encuentra en el soneto, desde *Cántico*, un molde especialmente adecuado para Guillén.

Contrastando con la relativa abundancia de sonetos en *Homenaje* (también respecto de las series anteriores), destaca la escasez de ellos en las series restantes: sólo 4 en *Y otros poemas*, todos ellos traducciones (de Cavalcanti, en endecasílabos, dos variaciones sobre el soneto “Night and Death”, de Blanco White, ambos en alejandrinos (unos blancos y los otros en ABBA: CDDC: EFE: GFG), y una composición de 14 versos alejandrinos blancos, traducida de Victor Hugo. En *Final* sólo una composición de 14 versos (3 + 3 + 4 + 4) en endecasílabos blancos. La importante reducción de la estrofa en las dos últimas series (también pasa, aunque en menor medida, con las décimas “clásicas” de Guillén) hace pensar que el relajamiento de la tensión estrófica es una característica de ese “estilo de la vejez” de que se viene hablando. En cualquier caso, los sonetos quedan como estrofas características del primer *Aire nuestro*.

- (35) Rozas, Juan Manuel, “Jorge Guillén”: “Que sean tres los libros e uno el dictado”, en *El 27 como generación*. La isla de los ratones, Santander, 1978, Págs. 68-69.
- (36) Las citas de los poemas son de *Aire nuestro*, All'insegna del pesce d'oro. Milano, MCMLXVIII, para *Cántico*, *Clamor* y *Homenaje*. De Barral editores, para *Y otros poemas* (1979) y *Final* (1981).

Los sonetos se agrupan organizando **Clamor** en un conjunto de correspondencias formales —ya Prat mostró la fuerte simetría de todas las formas estróficas— temáticas y tonales. Es de destacar que en las secciones en que hay sonetos no hay décimas (las otras formas cerradas que usa Guillén en la serie) y además abundan las formas más abiertas, los textos en prosa y las formas libres. Otro detalle es que sólo en la sección IV de “Que van a dar en la mar”, el centro de **Clamor**, los sonetos se combinan con los tréboles, que son otras formas cerradas (y que, en las secciones donde aparecen, se combinan siempre, menos aquí, con las décimas). Desde el punto de vista de la repartición de los sonetos, por lo tanto, la organización es totalmente simétrica como muestra el gráfico:

Parte	Maremágnum					Que van a dar en la mar							A la altura de ...					
	Sección	I	II	III	IV	V	I	II	III	IV	V	VI	VII	I	II	III	IV	V
lugar que ocupa	9-13					1-24	3-19			7-15			7-14	1-22				7-14
nº de poemas	21					24	21			21			20	22				20

Todos los sonetos tienen el mismo esquema de rimas, lo que dota de unidad a los textos: ABBA: ABBA: CDE: CDE. La de los cuartetos es la rígidamente usada desde Garcilaso (el Marqués de Santillana sólo la usa en el soneto XVI) hasta el Modernismo, que multiplicó sus combinaciones. La rima de los tercetos, preferida de Garcilaso, Herrera y Góngora, es también la preferida de Guillén, aunque en los demás libros la combina con otras³⁷. Guillén muestra desde **Cántico** un admirable dominio de las diversas estrofas, y el soneto y la décima son las más destacadas. Un aspecto del conjunto, que puede destacarse ahora, es la riqueza y variedad de las rimas, sobre las que ironiza en el soneto “Sólo por juego, nunca”, de **Homenaje**:

A violante

Al principio diré... ¿quizá “montaña”?
Columbro una montaña mientras sienta
La conversión del aire en elemento
Que afirma la eminencia como hazaña.

Por el eco viene un “...aña” casi “braña”,
Y aquel aire me infunde nuevo aliento.
¿No veré así la braña bajo el viento
Removedor de la suprema España?

(37) En **Cántico** es la más frecuente, pero no la única: 4 de los 22 sonetos usan la rima CDC: EDE en los tercetos, manteniendo las rimas abrazadas de los cuartetos.

Libre respiro. ¿Qué propone alarde
Tan soberbio de tanta cumbre? Tarde
Muy pura se me ofrece sin promesa

De misterioso resto acaso en ronda.
¿La captaré si digo "luz redonda"?
Juego tras juego, realidad ileña³⁸.

Riqueza y variedad de las rimas son valores de toda la poesía rimada de Guillén y no sólo de los sonetos, como es obvio. Pero no está de más insistir en la precisión con que el poeta elige la palabra adecuada, creando momentos de sorpresa al final de algún verso³⁹ con una palabra inesperada o con un encabalgamiento que deja el sentido del verso en la ambigüedad, y rematando espléndidamente la serie de rimas o el poema entero, en ocasiones con lapidarios versos bi o trimembres. Alvar⁴⁰ y Bleuca⁴¹ han mostrado cómo Guillén anota cuidadosamente las posibilidades de un verso o una rima, sin despreciar ninguna, hasta que la propia lógica del poema guía su instinto hacia la elección más afortunada. También en este aspecto cada palabra de Guillén posee un valor propio en el texto poético. Respecto a la riqueza de las rimas, el análisis de las de los sonetos de *Clamor* corrobora la observación de Lázaro Carreter⁴² sobre la variedad categorial característica. La proporción de sustantivos,

(38) *Aire nuestro*, p. 1592.

(39) La poesía de Guillén está escrita para ser leída en mucha mayor medida que para ser escuchada. Desde la cuidada disposición de los poemas en cada página, hasta recursos como espacios en blanco, márgenes diversos, escalamiento de un verso (Vid. "Apéndices" de Prat en "*Aire nuestro*", de Jorge Guillén, cit.) y, desde luego, los juegos con las rimas, que muy a menudo producen efectos de sorpresa o humor, resulta imposible percibir toda la riqueza de los poemas sin pasar por la lectura de todos los elementos de la página. Gil de Biedma dice: "Guillén es un poeta que pierde leído en voz alta (...), porque su poesía no está pensada y escrita para ser leída en voz alta (...). El componía sus poemas como un mosaico; un mosaico cuya tesera era la concepción poética, la idea formal del poema, sobre la cual iba colocando las piezas una a una. Probablemente por eso, el ritmo de sus poemas es menos auditivo que mental y una parte importante de la satisfacción rítmica que produce un poema de Guillén es visual. La estrofa vista sobre la página tiene un ritmo que no es sólo el de una fluencia verbal, sino que es sobre todo gráfico, y que incluso parece manifestarse en los espacios, en las distancias que separan las palabras-clave". En "Lean ustedes a Jorge Guillén", en *Poetas del siglo XX*, faig, colección literaria. Eds. Intercomarcales, S.A.- Ediciones del Mall, S.A., 1984, pp. 69-84. Pág. 73.

(40) Alvar, Manuel, "Texto y pre-textos en un poema de Jorge Guillén", en *Visión en claridad. Estudios sobre "Cántico"*, Ed. Gredos, 1976, págs. 99-189. 44 facsímiles del manuscrito guilleniano de "Doble amanecer".

(41) Bleuca, José Manuel, "Introducción" a *Cántico*, Labor, 1970, págs. 7-68. En pp. 14-23 se reproducen las fases y variantes consideradas por Guillén en el poema "Plaza Mayor". En todo el libro hay distintas versiones de los poemas de *Cántico*, aunque no todas, como muestra K.M. Sibbald en "Some early versions of the poems of *Cántico* (1919-1928): progress towards "Claridad". *Bulletin of Hispanic Studies*, L. 1973, págs. 23-44.

adjetivos y verbos en el total de las rimas es considerablemente mayor en el caso de los sustantivos (53'22 0/o) que en el de los adjetivos (23'65 0/o) y verbos (23'11 0/o). La predominancia de los sustantivos evita la rima pobre que suelen producir adjetivos y verbos e introduce variedad en las series de rimas. Además, si la palabra final de cada verso se realiza por su papel en la rima, la abundancia de sustantivos en éstas contribuye a destacar considerablemente seres, objetos y realidades, presentes con gran profusión en la imaginación poética guilleniana.

A veces el poeta juega con las rimas, como ya hemos visto, utilizando, por ejemplo, "muda" en su significado como forma verbal y como adjetivo, o no evitando el parecido entre dos vocablos que hubiesen podido rimar fácilmente con muchos otros, como "advino" y "adivino". Es patente también el cuidado del poeta por evitar la repetición de terminaciones en el conjunto de los sonetos. Sólo se repite tres veces una misma rima en ellos (-fa), y sólo siete se repiten dos veces (iva, -ales, -ada, -ente, -ino, -ora, -uma). En todas las rimas (196 palabras), sólo se repiten tres: "espuma", "arriba" y "muda". Usa, además, casi toda la gama de posibilidades combinatorias de vocales en terminaciones paroxítonas, prefiriendo "i-a", "e-o", "a-o", "e-a" y "e-e", todas ellas más de cinco veces. Destaca el uso exclusivo de palabras paroxítonas, excepto en el soneto "A pique", donde, en relación estrecha con el contenido, como veremos, combina en los tercetos proparoxítonas y oxítonas. Esas combinaciones mantienen una gran variedad dentro de una organización acentual unitaria de las rimas y, aunque la lectura de cada soneto debe hacerse en el lugar que ocupa y en relación con los textos cercanos y el conjunto de la sección correspondiente, la recurrencia de los sonetos a lo largo del libro con una organización unitaria puede interpretarse como la recurrencia simbólica de un arquetipo edénico renacentista, que marca un ritmo en la lectura del libro y, en todo caso, tiene un valor estético importante dentro del conjunto formal fuertemente trabado que es **Clamor**.

MAREMAGNUM

El primer libro de **Clamor**, publicado en Buenos Aires en 1957, representa, como es sabido, un cambio muy brusco respecto de la última edición de *Cántico*, de 1950. En él, como contaba el poeta a Claude Couffon, se alude "de una manera particular a la confusión y al desorden social en que vivimos"⁴³. Sin haber rupturas en el mundo poético de "Maremagnum" respecto del de *Cántico*, una de las novedades, aparte de las temáticas, es el uso de una multiplicidad de perspectivas, que sustituye a la voz unitaria del protagonista del primer libro. Pero un somero repaso a

(42) Esa voluntad de liberación del material lingüístico que venimos proponiendo como característica del poeta (...) alcanza una de sus manifestaciones más notables en el tratamiento de las rimas (...). Sus rimas son (...) acategoriales o aparádigmáticas. Y ello sigue rompiendo las condiciones normales en que el idioma se ordena en la mente, y produciendo a la vez nuevas y extrañas relaciones; respeta y burla a la vez los tenaces obstáculos de la rima, para procurar al lenguaje la libertad en que parece consistir buena parte del misterio que llamamos poesía" Lázaro, op. cit., pág. 321-322.

(43) Couffon, Claude. *Dos encuentros...* cit. Pág. 17.

"Maremágnum" revela que esa voz personal no sólo se mantiene, sino que es constante y que es la que expresa los contenidos de los cuatro sonetos del libro.

Los sonetos de la sección I, que contiene 21 textos, están colocados simétricamente muy cerca del centro. Rodean tres textos centrales, el (10) y el (12), que son prosas, y el largo y variado poema "Potencia de Pérez", una de sus primeras denuncias de la sociedad española de la postguerra. Los sonetos son las únicas formas estróficas cerradas de toda la sección. El resto son seis prosas, cinco composiciones en formas libres, dos composiciones en pareados, dos más en alejandrinos blancos, dos romances y dos composiciones de eneasílabos y pentasílabos. Abunda, por lo tanto, la anisometría, y de las pocas composiciones isométricas, dos de ellas son sonetos.

"Maremágnum" se inicia con una cita de Juan Ruiz, cuya colocación puede interpretarse como la sustitución del mundo idílico de corte renacentista que constituía el modelo básico de *Cántico* por un molde medieval y realista, que sostiene una visión pesimista o irónica del presente histórico. El soneto primero, "Europa", sin embargo, introduce el tema mitológico y el arquetipo idealista, y contrarresta así, en parte, la acumulación de motivos bélicos, sociales e históricos, y los tonos oscuros que caracterizan todos los textos anteriores. Sólo uno de éstos, "Adoración de la criatura", destaca el valor de la ingenuidad humana e introduce ya la alusión a su tratamiento mítico:

*"Y el baile se desaliña:
Isabel, si diosa, niña.
Un paraíso está ileso.
Adoración, embeleso" ⁴⁴.*

El soneto desarrolla el tema de la naturaleza mitificada a través de la alusión al mito de Europa y el Toro, en un plano, por lo tanto, diferente al de los textos que proceden y fuertemente cargado de afirmación del mundo natural frente a la introspección pesimista o la descripción urbana de los textos anteriores. El mundo que se nos presenta, sin embargo, no es el jardín edénico del *Cántico* de 1928 y 1936, sino el amenazado por la intrusión de los males históricos, y eso crea una especial tensión simbólica en la descripción de la naturaleza, como, por ejemplo, la oposición "oleaje/roca", que recuerda la becqueriana "huracán/roca" de la Rima XLI.

EUROPA

(CALA MEDITERRANEA)

*Las orillas no llegan a la espuma
Por transición de playas amarillas
Sino por esos grises en que brillas,
Sol de las doce, para que resuma*

(44) "Adoración de la criatura", *Aire nuestro*, pág. 564.

La permanente roca tanta suma
De ilustres siglos y de maravillas
Alzadas hacia el sol en las orillas
Donde Europa se yergue y se consuma.

Es más fino el azul del oleaje
Cuando más espumoso el choque embiste
Contra la roca al tiempo indiferente.

No hay cataclismo que por fin descuaje
Tierra tan embestida y nada triste.
De nuevo Europa y Toro frente a frente ⁴⁵.

Un primer acercamiento al soneto nos muestra el uso intertextual interno de los elementos descriptivos característicos de este tipo de poema en *Cántico*, transfigurando la realidad inmediata (cala mediterránea). Ese uso, que se mantiene e incrementa a lo largo de todo *Aire nuestro*, es manifestación importante de lo que constituye lo que Guillén llama "lenguaje de poema" ⁴⁶. En efecto, el "sol de las doce", el tratamiento de la luz y de los brillos, la "suma de ilustres siglos", etc., reorganizan el espacio observado en una imagen intemporal ("tiempo indiferente") y arquetípica, en la que la voluntad de afirmación del valor ético lleva a la utilización del mito erótico de la naturaleza. Frente al tiempo histórico de los textos anteriores, entreverado del simbolismo del ciclo diurno ("Despertar: renacer" ⁴⁷ "Tanta creación proclama/ Divino el eje de la luz" ⁴⁸), se sitúa la luz del mediodía exacto, sin sombras, que conduce al mito: Europa es el continente y es la ninfa y es, a la vez, la bañista en la cala.

El léxico se organiza para construir ese conjunto mítico intemporal. La mayor parte la constituye la descripción de la naturaleza: una costa al sol ("orillas", "espuma", "playas", "brillas", "sol", "roca", "orillas", "oleaje", "espumoso", "roca", "tierra"). La adjetivación plasma un tratamiento postimpresionista de la representación: "azul", "amarillo", "grises", y la perspectiva intemporal necesaria para la sugerencia final del mito: "sol de las doce", "permanente roca", "suma de ilustres siglos y de maravillas", "tiempo indiferente". Un mito que se sugiere sólo en el verso 14, muy sencillamente: "De nuevo Europa y Toro frente a frente", con el único indicio del verso 10: "embiste".

El poema tiene dos partes diferenciadas: los dos cuartetos constituyen una sola frase que, como la imagen de las olas, avanza y retrocede: (no llegan... por... sino por... para que... de... y de... hacia... en... donde se... y se...) En los cuartetos se fija toda la complejidad del cuadro mítico y la alusión final a Europa. Los tercetos introducen

(45) *Aire nuestro*, pág. 570.

(46) Guillén, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Revista de Occidente, Madrid, 1969, pág. 252.

(47) "Mañana no será otro día", *Aire nuestro*, pág. 557.

(48) "La "ú" maléfica", *Aire nuestro*, pág. 568.

el léxico de la violencia y la tensión: “choque”, “embiste”, “cataclismo”, “descuaje”, “embestida”. El primer terceto estiliza la descripción de las olas (“es más fino el azul del oleaje”) y el espumoso romper de éstas contra las rocas. Esa estilización añade una nueva posibilidad de lectura simbólica del soneto. Estamos aún en el terreno del paisaje mítico en el que la oposición espuma/roca no representa necesariamente una trasposición ética o histórica. Es en el segundo terceto en el que, paradójicamente, al mencionar el mito de Europa y el Toro, éste, modelo clásico, se sobrepone a la alusión a la historia como “cataclismo”. Así, los dos planos que conjuga Guillén se presentan en oposición, al final del soneto y tras la larga descripción del panorama con bañista, afirmándose la supremacía de lo mítico al contraponerlo a la alusión histórica: “No hay cataclismo que por fin descuaje/ Tierra tan embestida y nada triste/. De nuevo Europa y Toro frente a frente”.

El lento avance de la expresión, que incluye toda clase de complementos en los cuartetos, evoca la expresión barroca, con lo que se presenta en el texto la doble serie mitológica y estilística del gongorismo. El recurso de la identificación bañista-ninfa, como en el soneto siguiente, es claramente renacentista. La descripción se construye con sencillez centrada en tres sensaciones cromáticas básicas: amarillo y gris (playa y roca) y azul (mediterráneo). La experiencia del observador transmuta la realidad en ese mundo arcádico que es el de las raíces de su poesía y que, ya desde el poema introductorio de *Clamor*, “El acorde”, el lector de *Aire nuestro* conoce como alternativa válida y victoriosa por encima de la erosión del tiempo y de los ejemplos históricos.

Los textos que siguen son los más duros de la sección, enmarcados como están por dos sonetos de afirmación del mundo natural y de expresión de la sensualidad más ingenua: “Tácito clamor”, una prosa, evoca la impresión de ahogo del observador ante la miseria y el dolor de los campesinos andaluces. “Potencia de Pérez”, dividido en nueve partes polimétricas, centro de la sección, es un alegato sin atenuantes contra la dictadura, y “Ruinas con miedo”, otra prosa, describe la destrucción física y moral resultante de la guerra y de la violencia humana en general. El soneto siguiente, “Mediterráneo”, es simétrico con el anterior, por el lugar que ocupa encerrando los textos centrales y contrastando con ellos, y por la identidad temática y hasta léxica (playa, mediodía, oleaje, sol):

MEDITERRANEO

(Versilia)

*Sobre la playa de este mediodía,
Arena o luz con oleaje denso,
Al sol que es ya cruel un indefenso
Casi-desnudo busca y se confía.*

*La dama ofrece entonces su armonía
De salud y hermosura en un incienso
De culto al dios solar. (Y mientras, pienso
Cómo yo a tanta fe respondería).*

*Siempre feliz, el cuerpo da señales
De la atención muy tensa que los rayos
Desde el cenit consagran a la hermosa.*

*Inmóvil, ella acepta las brutales
Caricias de este cielo como ensayos
De un amor mitológico a una diosa*⁴⁹.

Los dos sonetos rodean los textos-eje de la sección I, sobre la miseria, la opresión y la guerra y separan, de manera muy acorde con la realidad del poeta Guillén inmerso en la perspectiva histórica, lo que es reflexión social y comprometida⁵⁰ de lo que es efusión lírica de aceptación y cántico a la belleza del cuerpo femenino y de la naturaleza. El ritmo del soneto está adaptado a las divisiones métricas: cada secuencia es una unidad sintáctica. El primer cuarteto progresa con lentitud semejante a la de la primera secuencia del soneto anterior, retrasando la descripción de un cuerpo femenino tendido al sol en la playa. A partir del segundo cuarteto la descripción es más rápida: la bañista se reelabora en el poema como la imagen de un ofrecimiento erótico al dios solar. En el centro del poema, Guillén introduce una acotación en primera persona que expresa un saludable humorismo, en contraste con los contenidos de los tres textos anteriores. Los tercetos se centran en la doble relación imaginaria del cuerpo *casi*-desnudo (restricción que limita la fabulación mítica) hacia la divinidad solar y de ésta hacia la mujer tendida (“al sol que es ya cruel”). El verso final, como en “Europa”, alude directamente a lo mítico, aunque en los versos anteriores este nivel ya se había explicitado y, además, el grado de elevación a lo mítico es inferior: “... como ensayos/ De un amor mitológico a una diosa”.

Contrastando mucho con el tono de los poemas anteriores, e incluso del soneto, Guillén se permite introducir un tono de humor erótico al expresar entre paréntesis, justo en el centro, lo que su propio deseo erótico ante la contemplación real le lleva a imaginar: “Y mientras, pienso/ Cómo yo a tanta fe respondería”. El soneto completa el sentido y el alcance del anterior. Si en “Europa” la escena descrita remite al arquetipo renacentista, en el que la figura femenina encarna una depurada pro-

(49) *Aire nuestro*, pág. 587.

(50) Conviene precisar que lo que llamo aquí “reflexión social y comprometida” no lo distingo genéricamente de lo que llamo “efusión lírica”, en el sentido de que aquéllo sea poco poético, sino que me refiero, obviamente, a diferencias de tipo temático dentro del habla poética con diversos registros que se da en *Maremágnum*. El mismo Guillén precisó: “a mí me gustaría que antes que todo mi libro fuera considerado como lo que es: un libro de poesía. Su contenido es a veces social, e incluso político, pero se trata siempre de poemas. Hay lectores que consideran estos textos de inspiración social como si estuviesen escritos en prosa y sólo fuesen un documento y no obra lírica. Se equivocan los que buscan en *Maremágnum* sólo un manifiesto de protesta, como se equivocan los que lo rechazan por no ser “poesía pura”. Yo quisiera que en mis poemas se consideraran como indisolubles contenido y forma, sentimiento y lenguaje”. *Dos encuentros...* pág. 24.

yección mítica, en “Mediterráneo”, menos estático, más barroquista, el tiempo es vivencial: se sigue tratando del momento diurno preferido de Guillén, el mediodía, pero su formulación se determina con el uso del demostrativo (“este mediodía”). Hay un proceso de mitificación, pero complementado —y rebajado— por el deseo y atracción que manifiesta, central, el hablante poético hacia una bañista que, siéndolo, “juega un papel”seudomitológico. En este sentido tiene razón O. Macrí: “*La mujer de Clamor queda separada, inaccesible como las demás mujeres de Cántico, más suspirada y contemplada, objeto de madrigal, disolviéndose la forma plástica en la palabra poética, bastante potenciada en este sentido*”⁵¹. Las bañistas son muy frecuentes en la poesía de Guillén, desde Cántico a Final, pero creo que el sentido del poema no se agota en la anécdota narrada sino que estriba en la actitud del escritor que describe así un lugar evocado o contemplado. Es en ese sentido en el que podríamos hallar mayor conexión entre los dos sonetos, pues lo que importa más es la comunicación poética de una vivencia amorosa y placentera, mitificada también, del espacio mediterráneo. Reafirma esta visión la glosa que hace al soneto “Mediterráneo” en un poema actualizador de la sección “Al margen”, de *Y otros poemas*, el nº 19:

MEDITERRANEO

*Viendo este mar cada mañana
Se me remueve mi placer
 Más espontáneo.
Hasta del propio nombre mana
Claridad de hoy y de ayer.
 Mediterráneo.*

*A su oleaje entre unas rocas
Va retirando la marea.
 Gruta ya mía.*

*¿Siempre en fábula desembocas,
Mar de Odiseo? Os recrea
 Real armonía*⁵².

Con la ayuda de este poema se advierte que la fabulación es un proceso casi inevitable de la contemplación de ese mar, suministrada por el placer de contemplarlo, de estar allí. Por lo demás, hay que destacar el carácter masculino que se atribuye al sol, el cual, además de ser presentado por Guillén como dios, señor y padre en múltiples poemas, aparece aquí como el amante, además de dios mitológico, como se desprende de la doble alusión al calor intenso y al Toro, que vehicula la adjetivación: “Ella acepta las brutales/ Caricias de ese cielo”.

(51) Macrí, Oreste, *La obra poética de Jorge Guillén*, cit. Pág. 320.

(52) *Y otros poemas*, pág. 351.

Los restantes poemas de la sección son muy diferentes, volviéndose, en tono y tema, a los anteriores a "Europa": ironía social en "Los intranquilos", animalización y subsiguiente humorismo sarcástico en "El gorila", intimismo que a veces lleva a la sugerencia mitológica ("Mis cabellos se mueven con susurros de hojas./ Mi brazo vegetal concluye en mano humana"), en "Dafne a medias", o al voluntarismo social, en "Pueblo soberano".

En la sección V de "Maremágnum", los sonetos "Vida entera y "Sueño común" abren y cierran, respectivamente, la sección, sirviendo de marco a los demás poemas, que son formas libres y prosas, excepto varios poemas en cuartetas octosílabas, dos romances y un poema en pareados octosílabos. Como en la sección primera, en esta última los dos sonetos son complementarios: ambos marcan los polos del ciclo diurno ("Vida entera", el amanecer, y "Sueño común" la rendición nocturna al sueño⁵³). En el primero, dos pájaros son los protagonistas y en el segundo se integran todos los seres ("—humanos, animales, vegetales—") en un sueño común. En ambos casos se trata de la integración en la armonía del cosmos. Los dos poemas mantienen una perspectiva externa, sin interiorizaciones en primera persona, objetivando así la visión de la realidad, una visión, por lo demás, homogénea en los dos sonetos, en la que el espacio, complementario (natural-edénico en "Vida entera" y urbano en "Sueño común") no se detalla, sino que se presenta muy en abstracto. En lo primero, las referencias son: "espacio", "sombra", "destellos", "alba muda", "distancias". En el segundo: "enormes las casas".

"Vida entera", a diferencia de los amaneceres de los que "Más allá" es el paradigma, y de los otros, cargados de presagios negativos, del tipo de "Los balcones del Oriente", también de Cántico, presenta un espacio al amanecer sin referencia al yo. De los amaneceres guillenianos podría decirse que éste pertenece al tercer tipo, el de la descripción objetiva cargada de simbolismo:

VIDA ENTERA

*Se contestan dos pájaros. Son ellos
Solos quienes presiden el espacio,
Profundo de un silencio aún reacio
Desde su sombra a los propicios cuellos,*

*Propicios a enlazar con los destellos
Del sol, señor de tierra que es palacio,
—"Carpe diem", así lo entiende Horacio—
Sus murmullos, por bien unidos bellos.*

(53) "En *Maremágnum* dura el ritmo solar-diurno de *Cántico* en cada serie poemática (...). De los dos pájaros del alba en "Vida entera" a la Nueva York adormecida de "Sueño común". Macrí, op. cit. Pág. 164.

*Las aves enmudecen. Es más honda
Como una espera nuestra el alba muda
Bajo su libertad no decidida.*

*Tránsito corto. Va a sonar la onda
Que a las distancias en conjunto muda.
Pesará al sol de hoy la entera vida*⁵⁴.

El poeta no describe las “maravillas concretas” iluminadas por la aurora sino que establece una correspondencia muy estilizada entre la imagen visual del amanecer y la forma armoniosa de los pájaros: “... los propicios cuellos, // Propicios a enlazar con los destellos/ Del sol”.

El texto se organiza en torno al centro, como en el caso anterior. Los cuartetos desarrollan la descripción, con imágenes auditivas y visuales, del diálogo de los pájaros al amanecer. Los tercetos, con predominio de la sensibilidad auditiva, se centran en la solemnidad del silencio previo al sonido superior de la “onda/ Que a las distancias en conjunto muda”. En esa organización en dos partes las frases mantienen un ritmo paralelo. Los cuartetos comienzan con una breve oración: “Se contestan dos pájaros”. Luego sigue una frase que abarca hasta el verso ocho, que desarrolla la descripción muy vaga del amanecer. El primer terceto, paralelamente, arranca con una oración simple: “Las aves enmudecen”, amplificada en los versos 9-11. El segundo terceto es aún más sintético. Tras una breve frase, “tránsito corto”, una corta amplificación. El verso final resume y concreta el sentido del poema, concretándose la temporalidad: “Pesará al sol *de hoy* la entera vida”. Observamos que se repiten al final las dos palabras del título en orden inverso, como en el ejemplo estudiado por Lázaro Carreter⁵⁵. Los núcleos de las imágenes los constituyen esas tres frases simples que, destacadas del resto, podrían leerse como un haikú:

“Se contestan dos pájaros.

*Las aves enmudecen.
Tránsito corto”.*

El desarrollo de esos núcleos, sin embargo, es mucho más elaborado, con momentos barrocos como el segundo cuarteto, donde el desajuste del orden sintáctico

(54) *Aire nuestro*, pág. 690.

(55) Estudia la décima “Verde hacia el río”, que se inicia con “Pasa cerca” y termina con “¡Cerca pasa!”. Comenta Lázaro: “El carácter de unidad clausurada por un cierre previsto que un poema posee, se refuerza en éste por la repetición simétrica de la primera oración (Pasa cerca) al final (¡Cerca pasa!). Esa reiteración actúa a modo de marco que aprieta el contenido y lo deslinda como mensaje de pretensión literal”. Lázaro, op. cit., pág. 323.

recuerda el hipérbaton culterano. En esos versos, al final del segundo cuarteto, Guillén introduce una acotación entre guiones, en un segundo nivel discursivo, que es también de carácter culto, y alude al clasicismo y a la expansión de algunos tópicos en el Siglo de Oro: “—“Carpe diem”, así lo entiende Horacio—”. Esa acotación central es estructuralmente coincidente con otras de varios sonetos de *Clamor* (“Mediterráneo”, “Sueño común”, “A pique”, “Ars vivendi”, “Hombre volador”) y frecuente en los de *Cántico*, así como, en general, en muchos romances, décimas y poemas cortos de *Aire nuestro*, dividiendo el poema en dos partes simétricas. Con la acotación de “Vida entera” Guillén establece un nivel explícito de relaciones del texto poético con la época literaria a la que me estoy refiriendo, como modelo permanente de su mundo ideal. Podría decirse, por lo tanto, que se dan aquí unos niveles de intertextualidad complejos: los internos, todos los elementos estilísticos de la descripción, frecuentes en *Cántico*, y los externos (la alusión a Horacio, y, por ende, al clasicismo), que aquí son explícitos (“Carpe diem”, así lo entiende Horacio—”) e implícitos (el uso del soneto clásico, el hipérbaton, el “locus amoenus”).

En la disposición bipartita del soneto hay un proceso afirmativo en dos tiempos, del tipo “A, sí; B, más aún”. El primer tiempo lo constituye la detallada descripción del canto de los pájaros, muy estilizado y encaminado a recrear la armonía de la naturaleza: los pájaros, seres elementales, acordes en su murmullo primero con las primeras luces del alba. En esa armonización se sugiere un proceso sinestésico que es el que, en el terreno de la expresión, produce el efecto que se expresa en las imágenes: en la sinécdoque (“propicios cuellos”), se destaca del canto de los pájaros, como cualidad esencial de los cuellos (uso del epíteto) la de ser “propicios a enlazar con los destellos del sol”. El segundo momento, que se inicia con la imagen del silencio repentino de las aves, da lugar a la manifestación, a la vez, de la esperanza (“espera *nuestra*”, en la que el plural de la primera persona ya compromete la voz del poeta, haciéndola colectiva) y de la superior y mística armonía de todos los seres (“*nuestra*”) bajo el efecto de la luz solar: “la onda que a las distancias en conjunto muda”. Tras esa afirmación de una armonía superior a la del hermoso murmullo de los pájaros, el verso final actualiza y concreta en la vivencia realista, existencial, la descripción ambigua, clasicista e intemporal de los versos anteriores: “Pesará al sol de hoy la entera vida”.

Los poemas que integran el resto de la sección V. final de “*Maremágnum*”, significan una superación temática del mal, en esa última jornada del libro, gracias a la actitud de obstinación voluntarista del poeta. Hay un mayor y mucho más claro equilibrio entre las dos fuerzas opuestas. Incluso poemas tan desolados en su inicio como “*Guerra en la paz*”, culminan en la afirmación de la posibilidad de otras formas de convivencia superiores a la constatable por la experiencia histórica: “Feroz, feroz la vida/ Tras su esperanza siempre”⁵⁶. En esa afirmación, por precaria que sea, se supera la ambigüedad de textos anteriores y desaparece la distancia irónica de muchos poemas. Abundan textos de afirmación vitalista: “*Nadadoras*”, “*Mar que está ahí*”, “*Tiempo de volar*”, “*Subida*” (“Respirar, respirar, la mayor aventura”), “*El viento, el viento*”, “*Mirar y admirar*” o “*La partida de baile*”.

(56) *Aire nuestro*, pág. 698.

“Sueño común” cierra la sección V y “Maremágnum” concentrando en el marco del soneto una realidad humana más abierta a una difícil esperanza en la convivencia armónica, menos abstracta y general que en “Vida entera”, pero, por ello, más honda y abarcadora:

SUEÑO COMUN

*Aunque enormes las casas, de más bulto
Son los sueños a coro en esta hora
De tanta paz que a coro se demora
Sobre la sien del niño y del adulto.*

*No hay cólera que sienta ya el insulto
Justificado frente a quien implora
Con semblante de paz serenadora
—El dormido no es vil— nocturno indulto.*

*Este sueño común de muchos seres
—Humanos, vegetales, animales—
Crea, por fin, la paz tan deseada.*

*Cuerpo tendido: todo en paz te mueres
Negando con tu noche tantos males,
Rumbo provisional hacia la nada⁵⁷.*

Dentro de la línea evolutiva de la poesía guilléniana desde *Cántico*, donde, como señala Casaldüero, “el sueño no se presenta, como aquí, equiparado a la muerte⁵⁸”, el soñar pasa por distintos enfoques, desde la pesadilla amenazante hasta el sueño en armonía acorde con la realidad, sea ésta diurna y de vigilia, o nocturna e imprecisa. González Muela abunda en este aspecto⁵⁹ y diversos críticos, al comentar el soneto, insisten en la caracterización del sueño, aquí, como una vía expresiva de la difícil esperanza de salvación histórica. Macrí señala que en algunos poemas de “Maremágnum”, “los elementos negativos quedan acolchados en una zona metapoética donde el poeta, siguiendo la huella de *Cántico*, se abandona, con breve y fugaz hedonismo en contrapunto con el abismo, a la descripción de la metrópolis americana, de su terrible vida anónima, que fluye, colectiva, racional, especialmente nocturna. Es impresionante, por ejemplo, el sueño común de todos los cuerpos de Nueva York con el mismo sentido de deslizamiento camino hacia algo”⁶⁰. Más allá de este co-

(57) *Aire nuestro*, pág. 729.

(58) Casaldüero, Joaquín, “La voz del poeta: *Aire nuestro*”, en “*Cántico*”, de Jorge Guillén, y “*Aire nuestro*”, cit. Pág. 255.

(59) González Muela, Joaquín, *La realidad y Jorge Guillén*, Ed. Insula, Madrid, 1962. pág. 71 y ss.

(60) Macrí, Oreste, op. cit. Pág. 312.

mentario llega Prat, quien destaca que, en este caso, "es un auténtico soñar —y dormir— a secas y en soledad. Es cierto que distingue la comunidad de los sueños "de muchos seres/ Humanos, animales, vegetales", pero de nuevo la historicidad de este sueño pone como condición de la paz individual la paz colectiva. La conciencia no descansa, a pesar del "nocturno indulto" y de que en la noche, "el dormido no es vil" (habría que formular esto último, prudentemente, como interrogación). No se parece el sueño a la muerte, es muerte. "Maremagnum" finaliza con un soneto quevedesco y una tregua brevísima entre dos luces que en el lenguaje abominable, quieren decir dos sombras" ⁶¹.

A mi ver, el soneto busca expresar la única posible vía de salida a la crisis contemporánea a través del uso bivalente de sueño como acción de dormir y como deseo. La única alternativa es la aspiración a la paz, vocablo que se repite cuatro veces a lo largo del poema, una por estrofa. El escenario elegido es el adecuado, puesto que la metrópoli norteamericana es un inmenso microcosmos en cuyo interior una multitud se agita durante el día simbólico en medio de las fuerzas representadas en el poema por los conceptos "cólera", "vil", "mal". El poema plantea una cierta ambigüedad resultado de la concisión de la estrofa y de la abstracción de los conceptos que domina en todo el poema. Ni siquiera se alude a la ciudad, sólo una referencia a las "casas enormes". Todo el resto se mueve en un nivel semántico de imprecisión, que aumenta en el último verso, donde, como dice Prat, el sueño es muerte. El uso del hipérbaton y de la anfibología complican aún más el sentido del poema que, como recuerda Casaldueño, cierra el libro. En esa aparente dificultad radica la poética del texto, uno de los más hondamente barrocos de Guillén. El ritmo sintáctico se adecúa a las unidades estróficas, contenido durante todo el poema, solemne en el último verso. El primer cuarteto se inicia, con un registro de "voz hablada" ⁶² brusco: "Aunque enormes las casas", que nos remite, saltando por encima del alegre y afirmativo poema anterior, "La partida de baile", al caos urbano de "Dolor tras dolor", en el que, de día, en medio del "gentío", de la "masa" urbana, una sirena se abre paso acercándonos a un accidente particular que se expresa como simbólico y universal sentimiento de dolor: "A toda la ciudad/ Recorre por la entraña/ De cimientos, olvidos,/ Tinieblas,/ Algo que escalofría,/ Común" ⁶³. Las casas de "Sueño común" tienen como referente más cercano la ciudad de ese poema. El verso inicial del soneto alude a una ciudad de rascacielos como imagen de lo concreto, frente a la cual abultan más los sueños colectivos de la noche. Es la noche la que en principio infunde paz física a los durmientes: descanso, olvido, relajamiento muscular. El segundo cuarteto introduce otro elemento común a "Dolor tras dolor", el mal, que Guillén presenta precariamente alejado de quienes duermen —"el dormido no es vil"—. El dormir exige "nocturno indulto". Aquí, nocturno, en función de epíteto, limita el alcance del indulto a que se refiere, como tregua. Los tercetos se inician, desde el ritmo retardado al final del segundo cuarteto por la acotación, con una nueva acotación generalizadora.

(61) Prat, Ignacio, "Aire nuestro", de Jorge Guillén, cit. Págs. 144-45.

(62) Casaldueño, Joaquín, "Cántico", de Jorge Guillén... Cit. Págs. 122-125 y ss.

(63) "Dolor tras dolor", Aire nuestro, pág. 723.

Tras el verso once, que resume lo anterior, el poeta se dirige en segunda persona al conjunto unitario de los dormidos en una lenta y solemne imprecación en la que la aliteración completa el sentido de la reflexión final del poema y del libro: "Cuerpo tendido: todo en paz te mueres/ Negando con tu noche tantos males,/ Rumbo provisional hacia la nada". Al mismo tiempo, los tercetos introducen un sentido distinto de "sueño" y de "paz", abiertos ahora hacia la ambigüedad. Por un lado, podría pensarse que es la integración en el ritmo del planeta, en este caso el ritmo nocturno, la única que restituye "la paz tan deseada" a todos los seres, del vegetal al humano. Sin embargo, el último terceto añade una nota más grave, una oscura referencia quevedesca: el cuerpo tendido (la ciudad) descansa en la paz provisional del sueño que se representa, más que como "imagen" (Argensola) de la muerte, como "muerte" verdadera.

QUE VAN A DAR EN LA MAR

"Que van a dar en la mar", centro de *Clamor* y del primer *Aire nuestro*, es un libro elegíaco, de poesía contenida, reflexiva e introspectiva, aunque sigan presentes los temas de "Maremágnun" como fondo. En su aspecto principal de libro subjetivo y autobiográfico, nos presenta un modelo humano que es el protagonista de *Cántico*. No se da aquí la multiplicidad de voces de "Maremágnun" y, en menor medida, la de "A la altura de las circunstancias", excepto en las secciones alegóricas I y VII, ocupadas por los largos poemas "Lugar de Lázaro" y "Huerto de Melibea", con cuyo protagonista se identifica Guillén, a diferencia de lo que ocurre en el caso de los poemas extensos de "Maremágnun": "Potencia de Pérez", "Luzbel desconcertado", "La hermosa y los excéntricos" y en el de los de "A la altura de las circunstancias", "Dimisión de Sancho" y "Las tentaciones de Antonio", aunque en éstos el narrador es también el de *Cántico*.

La única diferencia con el protagonista de *Cántico* estriba en que el de "Que van a dar en la mar" presenta más desarrollados los aspectos éticos de su personalidad biográfica, al insistir el poeta en el tema existencial⁶⁴. El protagonista de "Maremágnun" se siente abrumado por agentes externos: la guerra, la opresión, el desor-

 (64) En *Que van a dar en la mar* hay una cierta recuperación de los planteamientos del protagonista de *Cántico* desde la elegía y con técnicas diferentes, que el mismo Guillén enumeraba: "... Es un libro elegíaco, aunque no precisamente triste ni monótono. Encierra meditaciones sobre el pasado, la memoria, la juventud perdida, el acercamiento a la vejez, a los muertos (...) (La) utilización de fábulas tradicionales (Manrique, Lázaro, La Celestina) no se había hecho en *Cántico*. Por otra parte, hay en "Que van a dar en la mar" elementos dramáticos en monólogos y diálogos que tampoco existían en aquel libro. Desde el punto de vista formal se puede constatar que en los dos volúmenes de *Clamor* publicados hasta hoy existen géneros y estilos que no figuraban en el primer ciclo. Por ejemplo, esta poesía gnómica, de carácter muy apretado, en la cual la moraleja se expresa en forma muy concisa, un poco como la concebía Sem Tob o, en nuestra época, Antonio Machado, con sus proverbios y cantares". *Dos encuentros...* Cit., págs. 25-26.

den. El de "Que van a dar en la mar", se siente limitado y derrotado por el tiempo y la muerte. La alternativa válida de "Maremágnum" a ese asedio de la Historia es la búsqueda del modelo natural de Cántico. La de "Que van a dar en la mar" se halla en la superación de lo puramente elegíaco, en la afirmación del amor frente a la muerte. Como dice Debicki "Aunque aquí se acentúa la tragedia de la muerte, apunta a maneras de sobreponérsele. Amor y poesía surgen como modos de detener el tiempo y de preservar valores perecederos. La labor del artista creador ayuda a combatir el tiempo y a restablecer la afirmación que se había ofrecido en Cántico.

Después de "Lugar de Lázaro", alegórico del acceso a una manriqueña "vida superior", la sección segunda introduce el tema central del libro, la propia existencia histórica y la ineludibilidad de la muerte. Destaca el punto de vista ético, sobre cuyos valores Guillén insiste en los poemas autobiográficos, que son la mayoría. En el conjunto de esta sección, los dos sonetos juegan también un papel de marco estructural, aunque vayan en tercer y en antepenúltimo lugar. Tanto los poemas (1) y (2), como el (20) y el (21), que quedan fuera de ese marco, sirven para marcar los momentos de comienzo y final de la jornada simbólica: el amanecer y la llegada de la noche, el ciclo diurno que divide cada sección —y, en los tréboles, cada subsección—. Tras el despertar, difícil y pesimista ("Alba del cansado"), en que es necesario el esfuerzo reflexivo para que la maravilla del mundo del que participa el protagonista venza su sensación de cansancio y vejez aumentada por los malos sueños ("Soñoliento despertar"), el poeta sintetiza en el primer soneto, "Del trascurso", lo que va a ser su reflexión existencial de la "jornada" segunda:

DEL TRASCURSO

*Miro hacia atrás, hacia los años, lejos,
Y se me ahonda tanta perspectiva
Que del confin apenas sigue viva
La vaga imagen sobre mis espejos.*

*Aun vuelan, sin embargo, los vencejos
En torno de unas torres, y allá arriba
Persiste mi niñez contemplativa.
Ya son buen vino mis viñedos viejos.*

*Fortuna adversa o próspera no auguro.
Por ahora me ahínco en mi presente,
Y aunque sé lo que sé, mi afán no taso.*

*Ante los ojos, mientras, el futuro
Se me adelgaza delicadamente,
Más difícil, más frágil, más escaso ⁶⁵.*

(65) *Aire nuestro*, pág. 757.

El tono grave del poema, que se mantiene a lo largo de todos los que siguen, no impide la afirmación segura de la propia trayectoria vital. La vida va madurando y da sus frutos mejores en un presente al que el protagonista se aferra obstinadamente, sin cálculos de futuro. La línea que une todos los poemas de la sección es la del recuerdo del pasado y la contemplación del presente a la luz, ambos, de los valores personales, que han ido salvándose a lo largo de esa trayectoria hacia una vida "superior", de la que tomaba conciencia el simbólico Lázaro de la sección anterior:

... este Lázaro
 De esperanzas y de esfuerzos
 Que entre suspiro y suspiro
 Respira con un aliento
 Forzosamente apegado
 Sin opción al aire, dentro
 De una atmósfera con ríos,
 Y con montes y con brezos
 Y, —pareciéndose a mí—
 Con muchachos y con viejos
 Que saben resucitar
 Cada mañana (...)''⁶⁶.

Guillén reúne en el poema la observación del pasado, del presente y del futuro. Al reunir las tres perspectivas lo que consigue es una reafirmación del hoy superando las nostalgias, huyendo de la melancolía y fortaleciéndose frente al incierto porvenir. Para expresar esa idea poética, elige el molde renacentista, más directamente petrarquista ("Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni") que garcilasiano ("Cuando me paro a contemplar mi estado"). El ritmo de las frases se adapta al lento avance de las estrofas. La primera de ellas sugiere la longevidad al señalar la profunda perspectiva del recuerdo. El segundo cuarteto concentra, en la valoración del presente a la luz de la continuidad del pasado, las únicas imágenes concretas (vencejos, torres, vino, viñedos) del soneto, también muy abstracto en su conjunto, y muy directo. Se concentra el tema en torno a la plenitud y al dominio guilleniano de su propio presente, y se organiza en el texto en forma de gradación (aún... perduran... ya son)⁶⁷ que cierra la primera mitad del soneto.

Así como hay una suave transición del pasado al presente, la transición del pre-

(66) *Aire nuestro*, págs. 749-750.

(67) Cf. el análisis de Biruté Cipijauskaitė en "Tensión adverbial *aún-ya* en la perfección del círculo guilleniano", *Homenaje a Jorge Guillén*, Insula, 1978, Págs. 103-120: "La tensión adverbial "aún-ya" que abarca toda la obra poética de Jorge Guillén parece presentarse sobre todo desde tres enfoques esenciales, conservando en los tres la misma actitud básica: describe la trayectoria completa del proceso de *llegar a ser más*. Esto se revela posible bajo tres modalidades distintas que se complementan (...): 1) a través del contacto con la realidad, con el mundo: el factor dominante aquí es la luz del alba; 2) por medio de la unión amorosa: iluminación-revelación de un ser nuevo; 3) al encontrar la expre-

sente al futuro, que comienza en el verso 9, con léxico clasicista, se delimita mejor con el cambio de estrofa, y se trata con un ritmo más cortado. El hablante renuncia a estar a la expectativa, e insiste, en cambio, sobre la profundización en el presente: "me ahínco". El futuro, por lo demás, sólo puede producir temor y tristeza, que se expresan muy contenidamente, reforzando la organización sintáctica del segundo terceto, rematado por un magnífico endecasílabo trimembre, que nos vuelve a remitir a la sobriedad clasicista y se enlaza, por ello, con la alusión literaria del primer verso:

*"Ante los ojos, mientras, el futuro
Se me adelgaza delicadamente,
Más difícil, más frágil, más escaso".*

Aunque todavía no estamos ante la elegía (Q., IV), ya se nos presenta el enfrentamiento a la muerte con pena pero con orgullo ⁶⁸, dentro de la línea iniciada en el Cántico de 1945 con la versión definitiva del soneto "Muerte a lo lejos":

*...Lo urgente es el maduro
Fruto. La mano ya lo descortez. (...)*

*... Y acatando el inminente
Poder, diré sin lágrimas: embiste,
Justa fatalidad. El muro cano
Va a imponerme su ley, no su accidente" ⁶⁹*

Este soneto es el germen de toda la variada poesía guilleniana de la existencia, que no se desprende nunca de los ideales horacianos de Cántico y que se modula con matices muy diversos a lo largo de todo Aire nuestro. Eso es lo que apreciamos en un libro tan grave como éste. La afirmación de la vida subyace en todos los poemas existenciales de la sección, en "Muerte y juventud", "A todo correr", "Muerte de la rosa", "Mar-Olvido", o "La tarde en la cima", cuyos versos finales están en estrecha relación con los de "Ya se alargan las tardes", de Cántico, (y que alcanzan hasta el poema "Ya se acortan las tardes", de Final):

sión exacta: no hay posible "del todo vivir" sin "decir del todo". En los tres casos, la búsqueda del contacto fecundante que lleva a la plenitud no es arbitraria: se entiende como destino y, por consiguiente, deber de cumplirlo". Pág. 106. Resulta difícil encajar el soneto en una de las tres categorías, y puede establecerse alguna otra, pero es indudable el sentido de "destino" que alienta en el poema con gran fuerza.

- (68) Vid. Gil de Biedma, Jaime, "Cántico", cit. Pág. 126: "Para Guillén, la muerte no da sentido a la vida: es nada más el precio de ella y su obligado final. En cierto sentido, el hombre no muere: algo ajeno y brutal le da muerte. Pero, ya que nos es dada, no queda otro remedio que aceptarla y que apropiárnosla muriendo dignamente, para que ella sea la mejor demostración de que merecimos la vida. Le sale al poeta una seriedad de ajusticiado que es profundamente española, y se prepara a morir con más orgullo que don Rodrigo en la horca".
- (69) *Aire nuestro*, pág. 291.

Los días,
 No acordes a esta luz de panorama,
 Se acortan
 Frente a mí. ¿No se ajustan
 Los latidos del mundo a mis latidos.
 Que en esta cima de la edad yo siento
 Cada vez más mortales, tras los años
 De esperanzas sin límites? ⁷⁰

"El descaminado", simétrico de "Del trascurso", es uno de los poemas característicos del insomnio en *Clamor*. En este soneto, de 1954, alude Guillén al soneto gongorino de 1594:

*Descaminado, enfermo, peregrino
 en tenebrosa noche, con pie incierto
 la confusión pisando del desierto,
 voces en vano dio, pasos sin tino* ⁷¹ .

En el insomnio, descrito a lo largo de los cuartetos, se le acude a la mente la imagen sonoro-visual del soneto de Góngora, que provoca, en los tercetos, la definición de su propio ideal de virtud y orden espiritual. El mal (histórico) le "parte", lo que le lleva, en el único terceto, a enunciar el deseo de plenitud, la coherencia y el ajuste de cuerpo y alma. Su "gran arte" es, también, el equilibrio ordinario, la luz humilde, menos altanera que la del maestro don Luis, pero más propia:

EL DESCAMINADO

*¡Si pudiese dormir! Aun me extravió
 Por ese insomnio que se me rebela.
 No sé lo que detrás de la cancela
 Me ocurre en mi interior aun más sombrío.*

*Dentro, confuso y torpe, me desvíó
 De lo que el alma sobre todo anhela:
 Mantener encendida esa candela
 Propia sin cuya luz yo no soy mío.*

*¡"Descaminado enfermo"! Peregrina
 Tras mi norma hacia un orden, tras mi polo
 De virtud va esta voz. El mal me parte.*

 (70) *Aire nuestro*, pág. 774.

(71) Luis de Góngora, *Sonetos completos*, Ed. Castalia, 197.

Quiero la luz humilde que ilumina
Cuerpo y alma en un ser, en uno solo.
Mi equilibrio ordinario es mi gran arte ⁷².

Sin duda, lo más importante del soneto —la referencia a Góngora me parece anecdótica— es la afirmación del último verso: “Mi equilibrio ordinario es mi gran arte”. El protagonista se presenta como artista, estableciendo un paralelo con Góngora. Pero lo que le interesa destacar es que lo que para éste era “gran arte” tiene poco que ver con los ideales vitales y literarios de Jorge Guillén. Dejando aparte que el arte guilleniano sea de los mayores de la literatura española de todos los tiempos, lo que hay que advertir aquí en la palabra de Guillén es, no ya la humildad, bien conocida, sino la voluntad de contrastar literatura y vida. Se trata de buscar permanentemente la “luz humilde que ilumina cuerpo y alma en un ser”: el equilibrio ordinario. Ordinario en su sentido de orden, de cotidiano, de no excepcional. Así, el contraste “ordinario/gran arte” que crean los adjetivos, es el mejor logro expresivo del soneto, cuyo estilo busca el contraste entre el grandilocuente de inspiración gongorina y el corriente y cotidiano propio de esa etapa de la poesía guilleniana ⁷³: la “cancela”, la “candela propia”. La lucha entre la conciencia y las fuerzas desconocidas de la angustia en el inconsciente (“Dentro, confuso y torpe, me desvío”; introversión, opuesta a la “salida al camino” de Góngora) da relevancia al valor existencial de su objetivo ético: la personal “norma hacia un orden”.

Hay constancia del esfuerzo cotidiano en este poema de las postrimerías de la sección. A lo largo de los poemas enmarcados por los dos sonetos se nos ha dado a conocer una gran parte de los motivos concretos de esa inquietud y angustia (paso del tiempo, cansancio, vecindad de la muerte, caducidad de los seres, olvido) a que se alude vagamente en ese estado de insomnio que se salva con la evocación concreta de un poema de Góngora y que, como ya demostró Dámaso Alonso ⁷⁴ contiene una dimen-

(72) *Aire nuestro*, pág. 784.

(73) El empleo frecuente de un lenguaje prosaico en *Clamor* ha llevado a Debicki a defender que no hay una evolución de Guillén desde la “poesía pura” a la “poesía social”, o hacia el “realismo”: “Los elementos comunes, el lenguaje cotidiano, el tono anecdótico y a veces hasta irónico, se utilizan para crear obras a la vez concretas y universales. Una y otra vez sirven para indicar dramáticamente cómo dentro de la realidad más ordinaria de nuestro mundo se pueden hallar los asuntos y los temas más esenciales de la vida humana”. “Lo particular y lo universal: *Cántico, Clamor y Homenaje*”, en *La poesía de Jorge Guillén*, cit. Pág. 33. En el soneto, el contraste con lo gongorino expresa un deseo de tocar con las palabras cotidianas de la vida corriente la humilde y magnífica realidad cotidiana de quien, sintiéndose poeta, se siente hombre corriente, “trozo humano”.

(74) Alonso, Dámaso, “Pasión elemental en la poesía de Jorge Guillén”, *Insula*, 26, 1948, págs. 1-2. Refundido en “Los impulsos elementales en la poesía de Jorge Guillén”, en *Poetas españoles contemporáneos*, págs. 201-232. Los valores de claridad última que destaca en la poesía de Guillén —comparándolo, en cuanto a la dificultad de sus primeros poemas, con Góngora— son distintos, en parte, a los que yo destaco en la nota anterior, pues Alonso se centra en *Cántico*.

sión, un sentido general, sobre el valor salvador del individuo que puede tener el arte. El soneto cierra, así, en tensión y relación estructural con el soneto anterior y concentrando, como aquel, todos los contenidos de la sección, esta parte de "Que van a dar en la mar", y desarrolla con amplitud y por primera vez en la obra guilleniana, con variedad de incidentes y motivos anecdóticos (muerte de la rosa, la Venus de Itálica...), el tema global del paso del tiempo. Los dos sonetos de esta sección están en primera persona, y en un tono reflexivo, como hemos visto. En ambos casos, como era frecuente también en los sonetos de "Maremágnum", hay escasez de imágenes concretas y un nivel de abstracción simbólica e intelectual muy elevado. El soneto "El descaminado", que se inicia con una exclamación emotiva, desarrolla el movimiento del espíritu desde el desorden del desaliento al progresivo redescubrimiento, a la vez emotivo y racional de la norma propia, del objeto de la poesía: el segundo terceto, tras el relativo desorden anterior, establece en síntesis equilibrada los objetivos vitales y artísticos de Guillén.

La sección IV de "Que van a dar en la mar", es un "cancionero amoroso a la memoria" ⁷⁵ de su primera mujer, muerta en 1947 y, como se ha visto, constituye el centro de "Que van a dar en la mar", de *Clamor* y del *Aire nuestro* de 1968. Los poemas de esta sección son un impresionante conjunto en el que el poeta alcanza la "salvación de la primavera" de la felicidad pasada. Impresionante, sobre todo, por la serenidad, la sencillez y la hondura con que el presente, solitario, ("¡Ah!/ Me afecta al despertar/ El vacío de blancura/ Que se extiende en tu lugar" ⁷⁶) se manifiesta enriquecido por la presencia viva y vivificadora del pasado:

*"El alba sobre la almohada.
Así empieza el nuevo día
Para que tu amor me invada" ⁷⁷*

La estructura de esta sección fue analizada en sus aspectos principales por Ignacio Prat, quien señalaba que Guillén consigue en ella superar los límites impuestos por la estructura temporal de la perspectiva elegíaca de conflictiva integración en la "filosofía" guilleniana del tiempo, "exigencia del autor de *Cántico de permanecer a toda*

(75) "El centro de la segunda serie es un poema de amor en forma de elegía, en relación simétrica con los centros de *Cántico* y de *Homenaje*, que contienen también textos amorosos (...) La realidad se inflama hasta el extremo de llamar vida a la muerte y aurora eterna a la noche. En los poemas de la sección elegíaca IV, *In memoriam*, la muerte del cuerpo no impide la continuidad —y el progreso— del idilio, ni las sombras entenebrecen una mañana espiritual constante". Prat, Ignacio. "*Aire nuestro*"; de *Jorge Guillén*, cit. Pág. 12. Vid. sobre esta sección las págs. 146-172. Esa disposición de los centros a que alude Prat no se mantiene ni en *Y otros poemas* ni en *Final*, cuyos centros están compuestos por poemas cortos de tema variado (*YOP*) o epigramático (*Final*).

(76) *Aire nuestro*, pág. 814.

(77) *Aire nuestro*, pág. 832.

costa en el "aire nuestro", en la realidad común a los seres vivos y de no mezclar arbitrariamente, en ningún momento, vida con muerte bajo totalizadores tan reales como la luz del sol y la atmósfera iluminada y visible" ⁷⁸. Mostraba también cómo hay en la sección un eje central, constituido por los tréboles (11) centrales y flanqueado por dos poemas de idéntico título ("El amor y la música") y ciertas diferencias en las leves alusiones que los relacionan con el tema principal. Estos poemas pueden considerarse "interiores" de la misma forma que los poemas extremos pueden considerarse "exteriores", particularmente los últimos, de tipo resolutivo, donde se consigue superar los límites de la elegía e integrar la presencia enriquecedora del pasado junto a la amada en el presente inmediato al que remiten. Si, como mantiene Prat, la sección tiene una organización argumental, con un principio ("Hacia...") y un final ("Conmigo"), que son los narrados por los poemas exteriores, yo creo que los sonetos, "Rosa estrellada" y "Entonces", circundan la parte interior sirviendo de puerta entre la sección central (poemas 8-14) y los poemas más alusivos al principio y al final de la historia de amor. En efecto, los primeros seis textos aluden, con los verbos de los núcleos en pasado, a los días del encuentro. En algún caso se dan tiempos verbales en presente para marcar la distancia cronológica y la actitud elegiaca:

*"Hoy que nuestra doble vida
Ya es un sólo río impar.
No hay poder que lo divida
Antes de rendirse al mar" ⁷⁹.*

Los textos 5 y 6, compuestos por nueve tréboles cada uno, abarcan dos ciclos diurnos en los que desde el presente se evocan vivencias del pasado y se afirma la ple-

(78) Prat, Ignacio. "Aire nuestro", de Jorge Guillén, cit. Pág. 152 y ss. Cito algunas líneas más en las que argumenta su análisis de la estructura de esta sección IV a partir de los títulos de los poemas: "Los poemas señalan pasos cruciales de la historia amorosa y su trabazón en una continuidad temporal, con un comienzo y un final. El poeta actúa sobre el recuerdo, reconstruyéndolo en su linealidad, pero es consciente de su peligro máximo, la confusión y la despersonalización de los planos temporales (lo que equivale a perder la conciencia de la actualidad). En los poemas posteriores al eje es el pasado, sin otro pormenor cronológico, el que se impone al poeta. La explicitación del alejamiento en los títulos ("Entonces", "Aquel...") salvaguarda también de la mezcla irreal de los tiempos. La historia reconstruida y la actividad del recuerdo coinciden con los rasgos del primer presente elegiaco. Sin embargo, títulos y poemas finales de la sección ("Culminación", "Conmigo") parecen referirse a una continuación de la historia en el presente mismo del poema (y del poeta). Tras la reconstrucción y la evocación, de nuevo el suceso vivido viene a completarse y a tener su fin "conmigo", es decir, con el yo actual. ¿Es el segundo presente de la elegía canónica, la pervivencia irreal de la esposa muerta? Veremos que no. El artificio de que se sirve Guillén para respetar sus supuestos de la elegía y la presencia —ineludible— del ser querido consiste en aplicar aquí, simplemente, la práctica de la realidad tal y como viene expuesta desde el primer poema de la primera serie". Págs. 152-153.

(79) "Encuentro". *Aire nuestro*, pág. 808.

nitud lograda y definitiva. "Rosa estrellada" resume, en los moldes del soneto, los contenidos anteriores, como hemos visto en otros casos:

ROSA ESTRELLADA

*Mi libertad buscaba su destino
Por el caos peor del mal artista,
Y creyendo entrever mi propia pista
Vagaba aún sin inventar camino.*

*De pronto, suerte, sin milagro advino
Como una aparición, y fue prevista
Sin ningún titubeo la conquista
De un orbe tan oculto al adivino.*

*La suerte nos trabó con tanta fuerza
Que nuestras vidas, libres siempre y juntas,
Siguieron rumbo cada vez más claro.*

*Sólo destino al fin. No hay quien lo tuerza.
La rosa de los vientos da las puntas
De mi estrella contigo: nuestro faro.*

Es uno de los mejores ejemplos de elaboración artística y de elevación a experiencia humana y estética general de una historia particular, de un acontecimiento privado de Guillén, como ha mostrado Debicki⁸⁰. Es una síntesis muy trabajada, con perfecta gradación de los aspectos temporales, de los motivos de todos los poemas anteriores. La elevación artística se consigue, además de con el uso de símbolos arquetípicos (estrella, rosa de los vientos, faro), mediante la selección cuidadosa del resto de las palabras. El mismo título ya es una bella imagen de la amada. Con la sola excepción de "artista", todos los conceptos son abstractos y remiten a una esfera semán-

(80) Debicki, Andrew, op. cit. "Los episodios del pasado vienen a ser ejemplos de un amor visto en su totalidad, desde una perspectiva ya completa. Así resultan especialmente valiosos para dar concreción a una visión amplia del amor como manera de elevar y universalizar la vida. Enfoca desde el principio el significado trascendente del hecho. Lo hace convirtiendo en símbolos o estilizando varios aspectos del momento. El camino representa el propósito de la vida del protagonista, se relaciona con la imagen de la suerte que liga a los amantes en un rumbo común. El destino anhelado por ellos se representa por el orbe conquistado (v. 8) y por la estrella (v. 14), su ruta por la rosa de los vientos (v. 13). El anhelo del protagonista se estiliza al presentarse como la búsqueda del destino por parte de una libertad personificada. La amada, cuando aparece, no se particulariza. La índole geométrica del camino y del orbe apoya la impresión de esencialidad creada por el poema. Todo, en suma, sirve para elevar el episodio". Págs. 117-118. Por lo demás, "destino" y "fatal" son importantes desde *Cántico* (1920).

tica de creación superior excepcional y azarosa, de hallazgo definitivo y orientador de toda una trayectoria vital. La historia que se narra, personalizada en el narrador y en la amada ("*Mi libertad*", "*mi propia pista*", "*nos trabó*", "*nuestras vidas*", "*mi estrella contigo*", "*nuestro faro*"; obsérvese el paso al plural a partir del segundo tiempo representado por los tercetos), se expresa con conceptos generales que lo que comunican es una experiencia amorosa y creativa idealizada y generalizada, enfocada destacando los aspectos artísticos. La estructura del poema es cerrada y se consigue mediante la repetición en los versos 1 y 12 de la palabra "destino". Pese a la estructura cerrada, sin embargo, el poeta consigue mostrar el paso del desorden al orden, o el acceso a una vía firme y segura. Como vemos, en un homenaje a la esposa como es esta sección, el primero de los sonetos sitúa el primero de los polos de la reflexión sobre la historia de la relación amorosa terminada por la muerte. Se repiten a lo largo del poema los conceptos de camino y búsqueda, diseminados: "buscar", "pista", "camino", "orbe", "rumbo", "rosa de los vientos", "estrella" [guía y fortuna], "faro". Se simboliza durante el tiempo del discurso, por medio de estas imágenes, un destino humano particular pero universalizado. Resume, pues, sirviendo de pórtico a los siete poemas centrales, los textos anteriores de los que se han recogido los conceptos fundamentales de "juventud descaminada" y de "destino":

*Fue por aquí mi juventud,
Ignorante de su destino,
A encontrar la nueva salud (...)
(...) Musa tú que fuiste mi hazaña,
Mi sempiterna realidad* ⁸¹.

*"Mi destino es mi elemento.
¿Lo quisieron las estrellas.
Lo armonizaba algún dios?"* ⁸²

*... El esbozo
De un ser en juventud, en malestar;
En un avance torpísimo
De anhelos
Todavía sin meta"* ⁸³.

Así, situado al final del primer tercio de la sección, el soneto confronta definitivamente los dos tiempos: el recuerdo del encuentro y la afirmación del presente, enriquecido por una larga trayectoria de unión, con rumbo definitivo:

*"La rosa de los vientos da las puntas
De mi estrella contigo: nuestro faro"*

(81) "Hacia", *Aire nuestro*, pág. 806.

(82) "Encuentro", *Aire nuestro*, pág. 808.

(83) "Una iluminación", *Aire nuestro*, pág. 810.

Se acumulan hacia el final del poema los conceptos simbólicos, reforzándose así la carga generalizadora.

Los textos "interiores" se sitúan entre los dos sonetos. Todos ellos plantean el tema de la muerte de la amada ("Más acá") en una paradójica utilización inversa del "Más allá" de Cántico. El recuerdo redime al protagonista de la "existencia miserable y turbia" y le conduce "hasta cimas/ De comunicación conmovedora/ Donde soy residente enamorado" ⁸⁴. En todos los textos el recuerdo del pasado pleno de la relación amorosa se transfigura en vivencia plena —humana y artística— del solitario presente. Son los dos poemas simétricos "El amor y la música" los más elaborados del conjunto ⁸⁵, los que recogen leves alusiones a vivencias concretas, de la mano de piezas musicales, tan importantes siempre en la inspiración de Guillén. La lectura de los textos nos sitúa en la clave simbólica del poeta, en la que la música de Debussy y de Bach sirve de vehículo para transmitir una visión de la armonía existencial que, aun ajena a "nuestro mundo de ruido", "los corazones hiende" ⁸⁶.

El soneto "Entonces", al que no se refiere Prat al desarrollar su interpretación de la estructura de la elegía, es el poema que mejor muestra la superación del pasado por el presente gracias a la superación de la actitud nostálgica por la superposición del sentimiento de continuidad de los efectos de ese amor. En la organización que establece Prat yo veo este soneto como el límite que separa la anécdota biográfica, lo elegíaco, de la alternativa vitalista y luminosa de resonancias universales:

ENTONCES

*Fue real, y por eso amor supremo,
Entonces, plena luz, no sólo ahora
Gracias a infiel y purificadora
Visión. Verdad exhumo. No la temo.*

*Entonces si llegamos al extremo
De primaveras fértiles de flora
Que nos doraba el sol. Sin fin la dora.
Permanece el ardor. En él me quemó.*

*Ardimos. Nuestro fuego, cotidiano,
Duraba humildemente como brasa
De hogar sin presunción de gallardía.*

*Evidencia de espíritu en la mano:
Sólo reinaba lo que nunca pasa,
La Creación a luz nos sometía ⁸⁷.*

(84) "Más acá", *Aire nuestro*, pág. 819.

(85) Vid. el análisis de Prat en "*Aire nuestro*"... cit. págs. 153-156.

(86) *Aire nuestro*, pág. 827.

(87) *Aire nuestro*, pág. 831.

Sólidamente instalado en un presente que es más el de *Cántico* que el de *Clamor*, Guillén muestra desde la afirmación que abre el primer verso del poema que es consciente del conflicto, señalado luego por Prat, entre la elegía canónica y el principio estético esencial de su poesía, cuya temporalidad preferida es el presente, a la vez exponente de vivencias inmediatas y arquetipo constante, alternativo a la Historia que provoca los claroscuros de *Cántico* y de *Clamor*. Niega Guillén que sea la añoranza y el recuerdo de la felicidad pasada y acabada por la muerte de la amada lo que trae, falsificada, la expresión de la plenitud. El título mismo del soneto delimita el tiempo pasado, acotándolo y distinguiéndolo del presente en que se escribe el soneto. En su estructura la atención la ocupa preferentemente la evocación: los dos cuartetos se organizan paralelamente respecto a los tiempos verbales. Se inician evocando los máximos logros de la relación amorosa de la pareja (VV. 1-2 y 5-7) y se confrontan a la valoración presente. El primer cuarteto niega que la actitud elegíaca falsifique el recuerdo, sublimándolo, y a la vez afirma que si eso es posible se debe precisamente a que "fue real". Aquí la palabra "real" remite a la compleja significación que Guillén ha ido elaborando desde los primeros poemas de *Cántico*, una realidad que, como dice en el verso 2, es "plena luz" ⁸⁸. La preocupación central del poeta en el poema es la de que se le imponga en la expresión una imagen falsa. Por ello, el primer paso que da al elaborar el soneto es el de expresar la negación de cualquier posibilidad de manipulación del recuerdo. Una vez afirmada de vivencia plena de un amor real, puede volver a empezar el poema. Lo hace, en el segundo cuarteto, utilizando la palabra "entonces", que es la que figura en el título. Una vez resuelto el conflicto teórico dentro del poema, ya es posible describir con las imágenes adecuadas (primavera, que remite a "Salvación de la primavera", de *Cántico*) la esencia de aquel amor. El segundo cuarteto desarrolla su continuidad. Destaca, además, la gradación de los conceptos que se utilizan. Aquella realidad fue extrema primavera fértil, dorada por el sol, que preside, como siempre, el universo poético. Lo que en el pasado se describe como acción de "dorar", se repite en presente: "Sin fin la dora". A continuación Guillén insiste en la continuidad, aumentando un grado aquella acción de dorar: "Permanece el ardor". Finalmente, con mayor concisión aún, que favorece la intensidad, se insiste en la duración de aquel ardor, manifestado con resonancias místicas. En efecto, se trata de una llama de amor viva, a lo profano: "En él me quemó". La concisión de las oraciones finales de cada cuarteto tiende a evitar toda complicación ornamental, creando un ritmo más marcado y consiguiendo, con ello, mayor profundidad.

Los dos tercetos vuelven de nuevo hacia el pasado. Una vez marcados los límites del sentido elegíaco de la sección, ya no hay más que afirmar la presencia, en un tiempo abstracto ("Sólo reinaba lo que nunca pasa"), de una pasión humana, perecedera pero integrada en el ritmo del universo: "La Creación a luz nos sometía". Pasada la confrontación de aquella realidad con el presente, en tiempo de los tercetos tiene un aspecto durativo, acorde con la delectación del hablante al recordar

 (88) Me remito al análisis de Elsa Dehenin en *"Cántico" de Jorge Guillén: une poésie de la clarté*. Presses Universitaires de Bruxelles, Bruxelles, 1969.

aquel entonces, un “más allá” familiar ⁸⁹. Andrew Debicki captó el sentido del soneto en el conjunto de “Que van a dar en la mar”, y señaló la integración de la historia amorosa particular en la armonía esencial del mundo, elevándose con ello los amantes por encima de las limitaciones de su tiempo histórico ⁹⁰, proceso que sólo puede ser evocado y descrito mediante imágenes espiritualizadoras, como decía más arriba, que no son contradictorias con el realismo guilleniano (“Fue real”), pues se trata, como apuntan Debicki y MacCurdy, de una generalización de lo individual para destacar el valor de la convivencia real del “entonces”, y también de la inspiración vital que se extiende, por encima del tiempo, en un presente continuo ⁹¹.

Los poemas restantes de la sección constituyen, como dice Prat, “una superación optimista”: “El ser amado vive en formas propias que continúan actuando en el presente del protagonista vivo (con cuerpo), en su sentir” ⁹². El segundo soneto ha servido de pórtico a la elegía original y definitiva, y su función estructural, junto con la de “Rosa estrellada”, es decisiva en la configuración del conjunto de la sección. Ya desde los tréboles del grupo (16) nos hallamos en una fase distinta, no exenta de dolor y de nostalgia (tréboles centrales: 3, 4 y 5) pero en la que la vivencia pasada de la presencia de Germaine se trasciende y dura: “Me encumbra toda nuestra historia” ⁹³. Poemas como “Aquel instante”, “Culminación” o “Conmigo”, recogen las experiencias y el valor del pasado, que dinamizan en un presente pleno. El poeta deja hablar al héroe:

- (89) Macrí, Oreste, op. cit. “Humildad del heroísmo cotidiano en la construcción del “más allá” familiar que se da en *Cántico* y se acentúa en *Clamor* y *Homenaje*”. Pág. 359.
- (90) “El triunfo del amor sobre la muerte aparece en “Huerto de Melibea”, y se expresa con más intensidad en el soneto “Entonces”. Las imágenes de la luz y del ardor subrayan la esencialidad del amor y lo convierten en un proceso natural básico. La pasión amorosa, natural e ideal a la vez, le permite al protagonista elevarse más allá de sus limitaciones y del caos que le rodea. Así, aún en esta parte de su obra, más centrada en la desagradable realidad moderna y en la muerte, Guillén logra afirmar una visión superior, el amor es su vehículo para llegar al “acorde”. Debicki, Andrew, op. cit., págs. 115-116.
- (91) Ibidem, pág. 254. Por su parte, MacCurdy señala: “Despite the stylistic embellishments of this poems, the pronounced emphasis on *realism* between the lovers is reminiscent of the prevailing attitude in *Cántico*. Repeatedly throughout the sonnet, the poet disclaims any notions of exaggerated (and therefore unreal) romanticism by affirming the daily reality of the relationship between the partners. The concrete reality which they created through daily effort —“it was real then”— led to spiritual completion for both, symbolized here by the extended metaphors of flora and especially fire. Normally leading to fulfillment is a distinct characteristic of Guillén’s love poetry in general, and the idea is dominant in this poem despite the present circumstances of the speaker. Given the medieval derivation of the title and part of the content of *Que van a dar en la mar*, it is interesting to note that the above sonnet contains an element of courtly love. The lover is “unavailable” to the poet in any literal sense, and yet her image continues to exert a vital inspiration in the present. On the other hand the poem is very contemporary and singularly representative of Guillén in the insistence on ordinary reality that leads to universal significance”. G. Grant MacCurdy, *Jorge Guillén*, Twayne, 1982, pp. 136-137.
- (92) Prat, Ignacio, “*Aire nuestro*”..., cit. Pág. 157.
- (93) *Aire nuestro*, pág. 833.

*"Sobre el desierto confuso
De este vivir se levanta
La torre que amor dispuso
De la veleta a la planta" ⁹⁴.*

Después de la unidad elegíaca de la sección IV, la sección siguiente integra temas diversos (experiencia cotidiana, afirmación frente al paso del tiempo, integración en el cosmos, familia, sátira política, naturaleza, fauna y flora) y, al mismo tiempo, se reduce la variedad del repertorio métrico: tres series de tréboles, inicial central y final, y décimas varias (libres, clásicas, asonantes de 8 y 9 sílabas). La sección VI presenta, en igual medida que la II, una reflexión existencial ambivalente frente a la labor destructora del tiempo. En efecto, de los veinte poemas de que consta, una parte ("Cumpleaños", "La memoria quisiera", "Cualquier día": "Sobrevivir", "Mar en brega", "Por de pronto", "Figuraciones", "Hotel de ambos mundos") tratan en claroscuro el tema de la propia muerte, de la misma forma que se había planteado, por ejemplo, en el poema "Muerte a lo lejos". Otros poemas de esta sección, entre los que destacan "Ciervos sobre una pared", "Patio de San Gregorio", "La Venus de Itálica" y "Perspectivas con fuentes", contribuyen a dar al libro un tono de existencialismo positivo a través de la afirmación de la naturaleza y la supremacía de su ritmo, al que se subordina el del conjunto de los seres.

Los sonetos no tienen aquí una función estructuradora clara, aparte de su papel de distribuir los poemas en tres partes iguales. Sí hay que destacar que en ambos sonetos se recogen y se sintetizan los dos temas principales de la sección y de "Que van a dar en la mar": la consideración del paso del tiempo y de la condición precaria del recuerdo, y la lucha cotidiana por el vivir, contra todo desaliento, por el mismo valor de la vida, tema éste que se repite en otros textos de "A la altura de las circunstancias", como el soneto "Ars vivendi".

"La memoria quisiera", de larga elaboración, como muchos poemas guillenianos ⁹⁵, adopta el punto de vista colectivo, y por ello generalizador, y constituye una lucubración acerca de la dialéctica memoria-olvido, de la que muy pocos restos del pasado se salvan y permanecen, aunque sea precariamente y en los límites de lo humano:

LA MEMORIA QUISIERA..

*La memoria quisiera con sus redes
Salvarnos eso que se nos escapa,
Casi deshecho por continua zapa,
Abismo abajo, pútridas paredes.*

(94) *Aire nuestro*, pág. 841.

(95) O. Macrí, en op. cit. da las fechas de 1954 (Ronchi y Wellesley) y 1955 (Venecia).

*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.*

*Algo flota, por fin, contra el olvido
Que sin cesar rehace su marea
Con su reiteración de rollo lento.*

*En la orilla se yergue un conmovido
Náufrago de alta mar. Dice, jadea,
Algo evoca su voz. Si fue, ya es cuento* ⁹⁶.

Los cuartetos avanzan con ritmo creciente intensificando la expresión de un quevedesco pesimismo. La humanización, tan característica de la metáfora en Guillén ⁹⁷, sirve de base al patetismo del soneto en este comienzo: la memoria, como un pescador con redes inútiles, no puede retener lo que la vida ha ido otorgando al hombre de más valioso, lo que se metaforiza en "sus joyas", que "se escapa/ Casi deshecho por continua zapa/ Abismo abajo, pútridas paredes". En los tercetos se particulariza, como leve pero positiva manifestación de la esperanza, el salvamento de unos pocos recuerdos de vivencias, que se humanizan también en la metáfora de "un conmovido/ náufrago de alta mar", que puede relacionarse con el poema anterior, en el que se desarrolla la evocación de la propia infancia ("Patio de San Gregorio"), cuando, "Visible, apenas, la Historia" ⁹⁸, el tiempo no existía y del "mundo noble" se podía sentir que era "¡Posible su advenimiento!".

La imagen manriqueña del mar, elemento simbólico recurrente en el libro desde su mismo título, sirve para identificar, por un lado, "muerte" con "olvido", y, por otro, para desarrollar el tema de la constante destrucción del tiempo y del olvido, "que sin cesar rehace su marea/ Con su reiteración de rollo lento". Lo mismo sucede en el siguiente soneto, como veremos.

El conjunto del léxico utilizado por Guillén en el poema hace pensar, por su variedad, que busca reflejar el caótico mar de la memoria, que va sumiendo en el abismo del olvido un cúmulo diverso de recuerdos de seres, cosas, hechos y vivencias. En efecto, a lo largo del soneto aparecen imágenes muy diversas: las redes, la zapa, el abismo, las pútridas paredes, capa de mendigo, joyas, mapa de remiendos. Es en los cuartetos donde se da esa acumulación de referencias variadas, sin más alusión al mar que la que subyace indirectamente en la metáfora de la memoria como "[pescador] — redes". Con tal variedad se alude implícitamente al abigarrado conjunto de lo

(96) *Aire nuestro*, pág. 873.

(97) Concha Zardoya, "Maremágnum: Peculiaridades estilísticas", en *Poesía española del siglo XX*, II, Gredos, 1974.

(98) "Patio de San Gregorio", *Aire nuestro*, pág. 872.

que el pasado borra de nuestra memoria. La rima juega un papel importante en la creación de estas imágenes de la diversidad: “zapa”, “capa”, “mapa”, con lo que se hace patente una vez más el uso enriquecedor del verso rimado en Guillén.

La humanización de la memoria en los cuartetos se consigue mediante el uso metafórico de “querer”, reiterado en el título y en el primer verso, en subjuntivo, y también mediante el uso, en el segundo cuarteto, de la apóstrofe. La segunda persona intensifica el efecto de humanización de la memoria, cuyo tratamiento ahora es de escepticismo y crítica: “tú no puedes”, “memoria infiel”, “capa de mendigo”.

Los tercetos cambian la dirección del poema. Se introduce directamente la imagen del mar, continuada ahora durante los seis versos con léxico abundante: “flotar”, “marea”, “orilla”, “náufrago”, “alta mar”. El primer terceto presenta ambiguamente (“algo flota”) la posibilidad de rescatar una parte de los recuerdos. El olvido se describe con una larga imagen redundante en la idea de repetición: “sin cesar”, “rehace”, “marea”, “reiteración”, “rollo lento”. Todas las palabras del terceto abundan en la idea de repetición lenta. El olvido, que, en última instancia, es negación, destrucción, ausencia, vacío, es presentado, así, en negativo, como construcción, presencia reiterada, sin fin, aumentando el efecto obsesivo. El segundo terceto desarrolla la idea primera del anterior: ese “algo” se concreta simbólicamente como un “conmovido náufrago”, imagen —veneciana— de una realidad antigua, particular pero generalizada, evocada por el espacio concreto que contempla el poeta y que, al ser rescatada, comunica una idea general y se comunica a sí misma, objetiva. De ahí los verbos de dicción, que son los únicos de los versos finales: dice, jadea, su voz evoca. No hay mayor explicitación en este soneto cuya anécdota de base se mantiene oculta, como sucede a menudo en los poemas de Jorge Guillén, explicitándose una ambigüedad simbólica verbal y temática. El primer verso de los tercetos y el último empiezan con una expresión indefinida: “Algo flota”, “Algo evoca”.

Entre “La memoria quisiera” y “Mar en brega” encontramos una serie de poemas en los que el tema de la muerte y el paso del tiempo se tratan con tono arrogante y optimismo, pese a la certeza del final humano. En “Cualquier día” el poeta expresa la imagen de la muerte irrumpiendo en la cotidianidad de un día, frente a cuya eventualidad no presenta ni resistencia ni pugna: “Todo queda tan misterioso/ Con profundidad tan remota/ Que ni aguardo como un acoso/ Tal incógnita. No hay derrota”⁹⁹. Tan sólo, como en otros textos, pena por dejar su centro propio de luz y de vida: “Lástima que se nos prohíba/ La luz desde un día cualquiera”¹⁰⁰.

Los poemas de la sección se relacionan simétricamente, en métrica y extensión aproximada, y se corresponden sobre todo los que encierran los dos sonetos. A “Cualquier día” corresponde “Sobrevivir”, el anterior a “Mar en brega”. En él Guillén vuelve a expresar la cercanía de la muerte, con mayor amargura: “No es de mi sol la luz actual/ Ni me penetran sus destellos/. A la vida le falta sal/. Voy muriéndome ya con ellos”¹⁰¹. Entre estos poemas se disponen cuatro más, temáticamente simétricos:

(99) *Aire nuestro*, pág. 874.

(100) *Ibid.*

(101) *Aire nuestro*, pág. 885.

el (9) y el (12) se centran en dos animales, uno aéreo y otro de las profundidades marinas. En "Vuelo", el poeta describe, con imágenes que trascienden la visión concreta de la gaviota, su vuelo dominando el éter luminoso y el espacio, como metáfora de la vida ¹⁰² en su manifestación más depurada: "Las alas se abandonan/ A claridad, a fondo transparente/ Por donde el vuelo, sin acción las alas,) Subsiste,/ Se entrega a su placer, a su caer,/ Se sume en su pasar,/ Puro instante de vida" ¹⁰³. "Estrella de mar" es también una contemplación trascendente del animal, cuya forma sirve al poeta para recuperar las imágenes geométricas de la perfección, metáforas también de la vida, que se elevan a la categoría de lo general: "Una oruga/ Que fuese planta ya animal o estrella/ De océanos, de cielos, de boscajes,/ Mínima estrella donde se entrelazan/ Los hilos/ De creaciones y de creaciones/ Flexibles/ En trama universal" ¹⁰⁴.

Los dos poemas centrales, más extensos, son "La Venus de Itálica" y "Perspectivas con fuentes". En el primero, sobre la reciente recuperación de la Venus, Guillén rinde homenaje a la belleza antigua, de la que es signo la estatua, y a su permanencia en el tiempo, a su transgresión de la historia, que permite una contemplación afirmativa frente al paso del tiempo. "Perspectivas con fuentes" es un canto a la naturaleza, que prevalece sobre el hombre y las obras de los hombres: esos bellos jardines de pasadas épocas ("Recinto/ Del varón victorioso/ Entre sus invenciones/ Que van creando Tierra/ Y nunca Paraíso./ Nada más este ensayo/ De concierto presente"). El jardín, en definitiva, es fugaz como la mano de sus creadores: "... su término/ Fugaz/ Con las hojas, los días, el jardín,/ Con nosotros, atónitos/ Amantes" ¹⁰⁵.

En "Mar en brega", el poeta vuelve al paso destructor del tiempo a través de la imagen del movimiento marino. El punto de partida es —de nuevo la intertextualidad— la observación simbolista del perpetuo cambio del mar ("la mer, la mer toujours recommencé") que alcanza dimensiones simbólicas con el recurso de la humanización:

MAR EN BREGA

Otra vez te contemplo, mar en brega
 Sin pausa de oleaje ni de espuma,
 Y otra vez tu espectáculo me abruma
 Con esa valentía siempre ciega.

 (102) Dice Guillén sobre el poema: "El hombre se adhiere en acto de admiración al vuelo de una gaviota, instante de pura vitalidad (Sutton Island, Maine)... El último verso concentra la intención que ha movido a la pluma: hace sentir un "instante de vida". En A.L. Geist, y R. Gibbons, *Jorge Guillén. El poeta ante su obra*. Poesía Hiperión, n.º. 30 Ed. Peralta, 1979. Págs. 55 y 57.

(103) *Aire nuestro*, pág. 875.

(104) *Aire nuestro*, pág. 884.

(105) *Aire nuestro*, pág. 883.

*Bramas, y tu sentido se me niega,
Y ya ante el horizonte se me esfuma
Tu inmensidad, y en una paz o suma
De forma no termina tu refriega.*

*Corren los años, y tu azul, tu verde
Sucesivos persisten siempre mozos
A través de su innúmera mudanza.*

*Soy yo quien con el tiempo juega y pierde,
Náufrago casi entre los alborozos
De este oleaje en que mi vida avanza* ¹⁰⁶.

El barroco náufrago ¹⁰⁷ no aparece hasta el último terceto, elaboración final que juega con la ventaja de los once versos descriptivos anteriores. El yo que inicia el discurso con una cláusula iterativa, como es también frecuente en Guillén, conjuga su cúmulo de experiencias anteriores con la constatación de la juventud que perdura en el mar y del gozo natural que el observador experimenta ante su espectáculo siempre renovado y siempre fiel a sí mismo. Todos los predicados referentes al mar repiten, igual que en "La memoria quisiera", pero con otro dinamismo y otro sentido, la idea de movimiento perpetuo: "mar en brega", "sin pausa de oleaje ni de espuma", "valentía siempre ciega", "bramas", "en paz o suma de forma no termina su refriega", "innúmera mudanza", "este oleaje". El discurso también se vuelve agitado, en armonía imitativa, al introducir esas "y" que, en número de seis, se distribuyen por el poema, concentrándose cuatro de ellas en los dos cuartetos. Esa descripción es rica en sensaciones visuales y auditivas: "te contemplo", "espuma", "se me esfuma", "suma de forma", "azul", "verde", "bramas".

Los cuartetos avanzan con ritmo lento (una frase cada uno) y modulan una descripción del movimiento marino que va cobrando carácter simbólico al llegar a los tercetos: ese movimiento simbólico del mar se compara a la variedad de la vida, en que el hablante se imagina como "náufrago casi". Los tercetos, sin embargo, destacan lo que permanece a pesar del movimiento: "Corren los años, y tu azul, tu verde/ Sucesivos, persisten siempre mozos/ A través de su innúmera mudanza". El verso central, "Sucesivos persisten siempre mozos" concentra el sentido positivo básico de la imagen y de la reflexión vital del poeta. En los cuartetos la fuerza del mar se impone al hablante como espectáculo ("tu espectáculo me abrumba"). El último terceto introduce la reflexión sobre el propio hablante, que da las dimensiones exactas del poema: los "alborozos de este oleaje en que mi vida avanza" limitan y reducen el dramatismo del verso 12: "Soy yo quien con el tiempo juega y pierde". La aposición "náufrago casi" también permite captar que el sentimiento de derrota es inevi-

(106) *Aire nuestro*, pág. 886.

(107) O. Macrí, op. cit., pág. 348.

table, pero menos terrible de lo que resulta para otros poetas, como el Quevedo al que se remite a menudo la intertextualidad de "Aire Nuestro":

*"Me moriré, lo se, Quevedo insoportable,
No me tiendas eléctrico tu cable.
Amé, gocé, sufrí, compuse. Más no pido.
En suma: que me quiten lo vivido"*¹⁰⁸.

A diferencia del soneto anterior, el mar no se utiliza en "Mar en brega" como metáfora del olvido, ni sigue el simbolismo manriqueño mar-muerte, sino que se individualiza como sinécdoque de la naturaleza, en medio de la cual el hablante se siente gozoso de estar vivo. Tema reiterado en múltiples modulaciones a lo largo de toda la obra poética, la afirmación del vivir no desaparece ni en los momentos más oscuros de "Maremágnum" y, como puede verse, forma parte esencial de la médula de Clamor, reiterado periódicamente en cada sección de cada libro, con facetas distintas.

En el conjunto de "Que van a dar en la mar", los sonetos de las secciones II y VI tienen una relación estilística muy estrecha, basada en su clasicismo de fondo. "Del trascurso" y "El descaminado", enlazando con Petrarca y Góngora, y "la memoria quisiera" y "Mar en brega", con la imagen clasicista del naufrago (que se repite en "A pique"). Desde el punto de vista del vitalismo, aparecen los motivos del olvido, la muerte y la destrucción implacable del tiempo, temas centrales del libro que, junto con el amoroso que da forma a la elegía de la sección IV, se resuelven en una elaborada y profunda reafirmación de la naturaleza, el amor y el presente ("le bel aujourd'hui"), enlazando ya, en el terreno de lo individual, con la actitud afirmativa del último Cántico. El libro siguiente aborda, para una transformación semejante, los temas del mundo externo, de la sociedad y de la historia.

A LA ALTURA DE LAS CIRCUNSTANCIAS

"A la altura de las circunstancias" reintroduce en Clamor la variedad de voces y de temas de "Maremágnum", y lo que Casaldüero llama la "agitación" del ritmo poético¹⁰⁹. Se equilibra, así, el conjunto y se da solución estética y humana a los problemas planteados en el primer libro. Si "Maremágnum" significaba la entrada en su poesía del desorden y del caos humano, en "A la altura de las circunstancias" Guillén insiste en su proyecto de asunción de la esencia humana, de estar "a la altura de las circunstancias", aceptando la vida y su elevado precio, y propone una forma personal de

(108) "Resumen", *Homenaje, Aire nuestro*, pág. 1666.

(109) "El tiempo de *Clamor* es de una gran agitación primero ("Maremágnum"). Luego el adagio se hace apasionado ("Que van a dar en la mar") y, por último, se sale del ritmo elegíaco y nostálgico para volver a la agitación primera, tratando de no naufragar". J. Casaldüero, "La voz del poeta. *Aire nuestro*", en "Cántico", de Jorge Guillén, y "Aire nuestro", cit. Pág. 253.

salvación ¹¹⁰ que consiste en “ser varón generoso”, estar, ser, respirar, integrarse en la naturaleza. En los dos primeros libros de Clamor Guillén analiza su propia realidad vital y la realidad histórica y social, con un espíritu y una actitud que son las del hombre ingenuo de *Cántico*, lo que provoca un choque brutal con esa realidad propia y ajena, el asombro, el dolor, la denuncia, la sátira y la consideración existencialista de la vida. En el tercer libro nos encontramos, como superación provisional de la crisis, con la insistencia en la “altura humana”, como señala Debicki ¹¹¹. El poeta reconstruye principios auténticos e historia auténtica, ampliando, por lo tanto, los márgenes del universo de *Cántico*, no en extensión, sino en profundidad humana. Cada individuo puede a partir de entonces tener cabida en ese mundo como parte integrante de la naturaleza y, como dice MacCurdy, debe aceptar y cultivar la relación existencial con el mundo ¹¹².

Cuando Guillén comentaba el libro, todavía inédito ¹¹³, sus intenciones estaban muy claramente establecidas: “*Es signo de una posición muy afirmativa, y debe entenderse como una especie de imperativo ético. Hay que estar “a la altura de las circunstancias”. No es posible abandonarse al apocalipsis, al derrotismo, a una final anulación. La vida, la continuidad de la vida tiene que afirmarse a través de todas esas experiencias y dificultades. Por eso, aquí, en este libro, se presenta más bien la condición general del hombre, porque la realización del hombre es la meta a la que todos nuestros esfuerzos deben tender. Nosotros no somos más que una tentativa hacia una plenitud propiamente humana. No se propone aquí ninguna otra trascendencia. El horizonte de esta poesía antes y ahora es un modesto horizonte siempre terrestre y siempre humano*”.

Ese valor ético primordial lo advertimos en la variedad de temas del libro: personajes y seres diversos, vivencias, paisajes, obras humanas, referencias a textos clásicos, etc. El poeta los utiliza como materiales básicos para la reconstrucción de su mundo poético y humanista. Ese es, además, el mensaje de los dos impresionantes poemas extensos del libro. “Dimisión de Sancho”, que constituye la sección II, y “Las tentaciones de Antonio”, que constituye la IV. En el primero, Guillén propone como apólogo de la autenticidad que restaura el *orden* moral, la cervantina dimisión de Sancho como gobernador:

 (110) P. Darmangeat, “Jorge Guillén ante el tiempo de historia”, cit.

(111) “Si bien “Maremágnum” representa los sufrimientos del hombre de nuestra época, “Que van a dar en la mar” destaca el terror del tiempo y de la muerte en conflicto con las fuerzas positivas del amor y de la vida. “A la altura de las circunstancias” recoge lo anterior y ante ello desarrolla el anhelo del hombre en afirmar su valor y dignidad... Ofrece una solución a muchas de las tensiones de “Maremágnum”: el don artístico y creador del hombre surge ahora como una de las cualidades que le permiten ampliar los confines de la vida. Al nombrar y poetizar la realidad, el ser humano trasciende el animalismo”. A. Debicki, *La poesía de Jorge Guillén*, cit. Pág. 32.

(112) “Also in *To Rise to the Occasion*, Guillén begins to return to the salient idea of *Cántico* that each individual is an integral part of nature, and should accept and cultivate an existential relationship with the outside world”. MacCurdy, *Jorge Guillén*, cit. Pág. 143.

(113) Couffon, Cl., *Dos encuentros...* cit. Pág. 27.

"El universo entonces,
 O la divinidad,
 Traza en torno el gran círculo perenne.
 Conmoverdor instante.
 La criatura acepta:
 Humilde criatura.
 Maravilla rarísima
 De la humildad. ¡Oh Sancho!"¹¹⁴.

"Las tentaciones de Antonio", por otra parte, reinterpretan la biografía del varón ejemplar, colocándose lo humano a igual distancia de las tentaciones de lo animal y de la "desencarnación", como señala Ivask¹¹⁵.

... resumen de una tentativa
 No acabada jamás: el casi logro
 De esa persona que ese bulto anuncia.
 La vocación no alude a descarríos
 Diabólicos ni angélicos, Antonio
 Sueña a diario con su fin: el hombre"¹¹⁶.

Como libro abierto a la realidad histórica, "A la altura de las circunstancias" no plantea la afirmación esencialmente ética del hombre mirando sólo hacia el pasado y utilizando tópicos culturales, sino que además se abre, como se abría "Maremágnum", a la realidad presente, de la que aporta, además de referencias negativas (la amenaza atómica, el desorden social, el asesinato político, su propio alejamiento de la patria), observaciones concretas de las que se concluye una y otra vez la afirmación existencial y el deseo de llegar a ser más hombre: la afirmación de la lengua española y de la patria en "Despertar español" ("Queremos un paisaje con historia"¹¹⁷); la naturaleza observada y meditada en "Forma en torno", "Los iris"; referencias familiares en "Más creación"; la afirmación humana de Anna Franck; el diálogo con el lector en "Nada más", etc.¹¹⁸.

La simetría en la distribución de los sonetos, como hemos visto, se mantiene en los cuatro de este libro, y se relaciona con la disposición de los cuatro de "Mare-

 (114) *Aire nuestro*, pág. 997.

(115) Ivar Ivask, "A la altura de las circunstancias", *Books Abroad*, 38, 3, 1963. Pág. 296: "For Guillén both are temptations to abandon the complex fate of being intensely man, neither angel or beast (to quote Pascal)".

(116) *Aire nuestro*, pág. 1037.

(117) *Aire nuestro*, pág. 927.

(118) "En esta última fase del tercer libro de *Clamor*, si los positivos emergen más límpidos y puros de la polémica con los negativos, el tono, digamos, moral-sentimental es el mismo del último *Cántico*, del límite y de la humildad, acrecentado, casi pleno, en figuras reales y perennes". Macrí, op. cit., pág. 400.

mágnum”, cerrándo armónicamente *Clamor*. La sección I se abre y cierra con sonetos, como en la sección V de “*Maremágnum*”. El primero, “*A pique*”, introduce cierto apartamiento de la forma regular de los demás sonetos de *Clamor* y de *Cántico*¹¹⁹, al rimar los tercetos con palabras agudas y esdrújulas. El alcance del fenómeno no excede a la adecuación de forma expresiva y contenido. En este aspecto cabe interpretar también la patente hipermetría que abunda en los cuartetos y reproduce el movimiento desordenado del naufragio que se describe:

A PIQUE

*Ratas son, ratas del perdido barco,
 Todavía vivientes en deshechos
 Mástiles y tablones. Ya los pechos
 De la tripulación no son el arco*

*Que flecha impulsos hacia el día (Zarco
 Fue también con la espuma por los techos
 Del Tiépolo estival). ¡Ya tan estrechos
 Los alientos que otorga aquel gran marco!*

*Contra las ratas más y más el agua
 Lanza sus rabias, su oleaje indómito.
 Amanece entre blancos de terror*

*La luz de un mal que tanta muerte fragua:
 Ratas a un sol de cólera y de vómito.
 ¡Ay, ni clamar podrán a su Señor!¹²⁰.*

La ambigüedad del poema ha llevado a un crítico de la categoría de Macrí a establecer una interpretación simbolista, relacionada con la poesía de Rimbaud, que se opone a la lectura que le explicaba el poeta en una carta: “*Las ratas son ratas, no hombres. Es tragedia objetiva. No hay desesperación, ni propia ni aprendida en Rimbaud*”¹²¹, decía Guillén. Macrí, por su parte, veía el poema como la persistencia de sensaciones angustiadas y pensamientos sombríos de “*Que van a dar en la mar*”: “*Figuras de tal repulsión y deshecho son las ratas del barco roto en el soneto “A pique”, animales solos, sin punto de comparación, como en un soneto manierista de Rioja, posibles hombres-ratas, porque ni siquiera pueden “clamar.. a su señor” en el amanecer espectral. Estamos a nivel cero del negativo objetivo y total que se debe superar en “A la altura de las circunstancias”; es evidente la lección de Rimbaud*”.

(119) Sólo tres onetos de *Cántico* contienen rimas agudas, y los tres en dos versos de los tercetos: “*El bienaventurado*”, “*La noche de más luna*” y “*Sueño abajo*”.

(120) *Aire nuestro*, pág. 922.

(121) “(De una carta del poeta). No estoy conforme”, O. Macrí, op. cit., pág. 383.

El texto, con todo, está escrito y es el mismo quien nos limita a la hora de cualquier interpretación. El poeta es todo lo explícito que desea serlo, y sólo comunica aquellos datos referentes a la composición de sus poemas (lugares, fechas, nombres) cuando la comprensión del texto lo exige para una lectura correcta. Las limitaciones de este soneto son lo bastante explícitas, a mi entender, para no permitir una lectura simbolista en última instancia. En primer lugar, en la descripción realista del poema, las ratas se distinguen de los hombres ("los pechos de la tripulación"), creando así una diferencia de género. Además, en la descripción del barco naufragado se presentan estos dos elementos en oposición: los "pechos de la tripulación", que ya no son "el arco/ Que flecha impulsos hacia el día", es decir, desaparecidos, muertos, y las ratas, "todavía vivientes en deshechos/ Mástiles y tablones". En tercer lugar, hay que destacar la reflexión o comentario que sucede, entre paréntesis, a la tan esquemática descripción: la referencia a la pintura ("techos", "Tiépolo estival", "marco") que sucede a una descripción sumaria como la del primer cuarteto. A la imagen que abre el soneto, Guillén añade una alusión a un techo pintado. No hay en el catálogo de obras de Tiépolo ninguna con el motivo de las ratas. El "Naufragio de San Saturio", único del pintor, es de tema distinto y dominan la escena dos ángeles simbólicos. Las alusiones de todo el segundo cuarteto hacen dudar acerca de si hay una obra artística concreta en esa referencia. Sin embargo, la ausencia de información deja la alusión en mero elemento cultural que separa dos escenas básicas. La primera es estática, como observada en una pintura. Contrastando con el estatismo de lo descrito, la descripción es tan dinámica que fuerza los límites de los versos con encabalgamientos continuos. Su lectura, pues, debe ajustarse —lo hemos visto en "Europa", "Mediterráneo", "Vida entera", "Del trascurso", "El descaminado" y lo hemos de ver en "Castillo de Elsinor"— a la inmediata alusión, distanciadora, a un continuum cultural, ante el que se sitúa Guillén como espectador y comentarista, y como creador. Es la actitud que otras veces se manifiesta en citas y epígrafes y que, a partir de Homenaje, da lugar a los poemas "al margen" y a las "variaciones". Así, nos vemos obligados por el texto, que con sus desajustes imita una estética concreta, a ver la escena como lo que Guillén describe: "tragedia objetiva".

En los tercetos el cuadro estático cobra vida. Las ratas siguen aferradas a flotantes mástiles y tablones, y el agua, la "espuma", "lanza sus rabias y su oleaje indómito contra los animales". Inicialmente el poeta adopta su perspectiva, y desde ella ve el amanecer terrible que "fragua" tanta muerte. En los dos versos finales recobra su altura y su ángulo de visión y resuelve el poema con una frase exclamativa que le acerca de pronto, solidario en el dolor: "¡Ay, ni clamar podrán a su señor!". Como señala Casaldueiro, "*Menos el dolor, la injusticia, el sufrimiento, todo es impersonal*"¹²².

En muchos de sus poemas de la fauna Guillén objetiviza los animales y los describe resaltando sus caracteres más habituales y característicos, y pocas veces dejan de ser ellos mismos. Las ratas son las mismas ratas verdaderas del soneto que cierra

 (122) J. Casaldueiro, "La voz del poeta. Aire nuestro", en "Cántico", de Jorge Guillén y "Aire nuestro", cit. Pág. 259.

la sección, "Castillo de Elsinor" ¹²³. Destaca la repetición de la palabra "rata", cuatro veces en "A pique" y tres en éste. La presencia real de las ratas se hace patente con la repetición simple del nombre:

CASTILLO DE ELSINOR
(INSOMNIO)

*Yo no veía ningún alma en pena
Vagar ante los muros del castillo.
De pronto percibí desliz de brillo:
Rata alumbrada se asoció a mi escena.*

*La luna prefería cierta almena,
Y un rayo era ya el dedo en el anillo
Del amor tan audaz y tan sencillo
Que a un oro del futuro se encadena.*

*Sin historia la rata, primitiva,
Me condujo a un pasado con sus duendes,
Sus príncipes errantes sin consuelo.*

*Y la rata cruzó por luz de arriba,
De tragedia, de rey. Tú sí me entiendes,
Luna. Todo convive en mí desvelo ¹²⁴.*

El poeta nos orienta hacia la lectura adecuada: "Recuerdos de Italia y de Hamlet se funden en este insomnio. Aquel castillo —italiano, danés—, hacía pensar en historias elevadas, en el amor. El rayo de luna sobre una almena era como el anillo amoroso. Y de repente —otro recuerdo— aparecía una rata. Y de esa oposición nace el sentido del poema. Todo va junto: los "príncipes errantes sin consuelo", la "luz de arriba" con tragedia, con rey. "Y la rata cruzó por luz de arriba". En el insomnio, en la conciencia despierta de ofrecer todo a la vez y su contraste" ¹²⁵. El autor ha organizado ese contraste y esa síntesis, casi surrealista, en tres planos temporales: un pasado en el que el protagonista visita el castillo, un pasado anterior, cultural, que se evoca en una experiencia realista con rata incluida, y que es el de una historia de amor, central en el soneto (vv. 5-8), expresada en un presente intemporal, generalizado, por lo tanto. En tercer lugar un tiempo cercano a la escritura, también en pasado, en el cual el hablante, evocando la escena, apostrofa a la luna, a la misma luna de los distintos pa-

(123) "La primera parte de "A la altura de las circunstancias" está circundada de ratas, las del barco que se va a pique y la rata de la pesadilla del insomne, nuevo Hamlet que ve su fantasma". Ibid.

(124) *Aire nuestro*, pág. 963.

(125) A.L. Geist y R. Gibbons, *Jorge Guillén. El poeta ante su obra*, cit. Pág. 37.

sados: la que iluminó un fantasma en Hamlet, cultural, la que iluminó una almena en el recuerdo del hablante, iluminando también el paso de la rata, y la que se contempla en el tiempo del insomnio.

Como en algunos poemas anteriores, la experiencia personal genera el motivo poético, aliado desde el inicio con la referencia cultural, clasicista, trágica, pero que el hablante presenta con un distanciamiento que es esencial en el poema. La emoción poética estriba en el contraste, como dice Guillén, pero también en la reflexión propiciada por el desvelo. El insomne es, en última instancia, el objeto de su propia reflexión, como reflujo de una evocación objetiva, tal como sucede en mucha de la poesía culturalista posterior a Guillén, desde Guillermo Carnero a Luis Antonio de Villena. No hay nostalgia en la evocación del pasado "con sus duendes, sus príncipes errantes sin consueño", y sí hay delectación esteticista, casi modernista, en la elaboración de unas imágenes que, como en el soneto anterior, pretenden recuperar el equilibrio humanista —cultural, en este caso— más que elevarse a la generalización: aquí sería demasiada distancia, desde una vivencia personal no muy explícita y de duermevela.

Entre ambos sonetos hay una relación muy estrecha: ambos plantean una cierta "tragedia objetiva", descrita, una, y sugerida la segunda, que no es la del hablante, sino cultural, pasada, que mueve levemente la sensibilidad desde una actitud clasicista más que clásica, en poemas que son, en el fondo, metapoéticos: lo que plantea Guillén en ambos, como en "Pietà", "Ardiente" o "Forma en torno" es reunir una diversidad de referencias al mundo de la cultura clásica y clasicista (Grecia, Miguel Ángel, Tiepolo, Shakespeare) que sirve a su vez de metáfora (o sinécdoque) de la riqueza y variedad del mundo histórico positivo, el mundo de Cántico temporalizado. Es, como decía al principio, la búsqueda de un molde y un marco clasicista que en este caso coopera en la salida a la luz del universo mental guilleniano, ensombrecido considerablemente a lo largo de la segunda serie.

Ocurre algo parecido con los sonetos de la sección V: "Ars vivendi" se titula, con un latinismo, el primero, que lleva como epígrafe un famoso verso de Quevedo: "Presentes sucesiones de difunto(s)". El segundo y último, "Hombre volador", remite parcialmente al mito clásico de Icaro y alude a Cristóbal Colón en el centro del soneto, como sucede con otras alusiones en muchos de los poemas anteriores.

La última parte de "A la altura de las circunstancias", tras la afirmación humanista de la parte IV ("Las tentaciones de Antonio"), recoge una serie de poemas en los que se concentran los aspectos afirmativos del voluntarismo humanista y vitalista de Guillén al culminar el Tiempo de historia. Afirmación difícil, en ocasiones, pero siempre firme. Incluso en los poemas en que el mundo del hombre aparece dominado por la brutalidad y el miedo a la destrucción, la voz del poeta se alza en profesión de fe ("*Creo en la voluntad/ De este planeta humano*") y de esperanza ("*Gloria la bestia convertida en hombre./ Entre apuros y angustias/ Candidato a lo humano*"¹²⁶). La naturaleza, la vida cotidiana, la lectura de la poesía ("Como tú, lector"), la mirada hacia arriba, hacia las estrellas, más allá del alcance de los hombres. Todo

(126) "Historia extraordinaria", *Aire nuestro*, págs. 1042-3.

esto esfuerza la comunicación de un sentimiento de esperanza en el hombre y de un mensaje ético hacia la autenticidad.

"Ars vivendi" es un soneto de reflexión sobre la propia edad, el presente y el futuro. "Hombre volador", una apuesta por el ansia de infinito del hombre, a pesar de sus límites mortales. A propósito del primero parece oportuno citar unas palabras de Guillén referentes a un soneto anterior, "Del trascurso": "*Llegamos al tema del tiempo. (...) Clamor, segunda serie de Aire nuestro, lleva como subtítulo Tiempo de historia. Tiempo con fechas, historia colectiva y pública. Hay también un tiempo privado, sin fechas, íntimo... Un soneto de Cántico se titula "Muerte a lo lejos". Después se tiene más conciencia de "cómo se viene la muerte/ tan callando". Pero más se confunde la vida con la muerte. Por de pronto la vida constituye un valor en la tierra. Y sin cesar el tiempo... Habrá siempre vida mientras haya vitalidad*"¹²⁷. La línea que une la reflexión guilleniana sobre la propia vida se extiende por todo Aire nuestro de Cántico a Final animada por esa misma vitalidad. La diferencia entre "Muerte a lo lejos" y los restantes poemas de tema semejante estriba tan sólo en la distancia temporal con que se percibe el acontecimiento, pero no en la actitud hacia éste ni en el programa horaciano de "carpe diem". En los sonetos de Clamor advertimos la misma vitalista afirmación del presente al que se aferra el protagonista de esta poesía con toda la fuerza de sentirse vivo. En "Del trascurso" observábamos la disposición temporal pasado-presente-futuro-presente. En "Ars vivendi" el tema único es la perspectiva desde el presente:

ARS VIVENDI

Presentes sucesiones de difuntos.

QUEVEDO

*Pasa el tiempo y suspiro porque paso,
Aunque yo quede en mí, que sabe y cuenta,
Y no con el reloj, su marcha lenta
—Nunca es la mía— bajo el cielo raso.*

*Calculo, sé, suspiro —no soy caso
De excepción— y a esta altura, los setenta,
Mi afán del día no se desalienta,
A pesar de ser frágil lo que amaso.*

*Ay, Dios mío, me sé mortal de veras.
Pero mortalidad no es el instante
Que al fin me privará de mi corriente.*

(127) A.L. Geist y R. Gibbons, *Jorge Guillén*, Cít., págs. 90 y 92.

*Estas horas no son las postrimeras,
Y mientras haya vida por delante,
Serán mis sucesiones de viviente*¹²⁸.

El gran dinamismo de este texto lo consiguen las dieciocho formas verbales de que consta y la aliteración permanente de los sonidos (s) y (n), presentes, además, en todas las rimas. De la misma manera que una imagen de la naturaleza, una referencia clásica o una palabra sirven al poeta de motivo de elaboración formal, en este texto la aliteración sirve de base a la armonía de la expresión y de adorno a la exposición vitalista de un programa vital reiterado por el poeta en modulaciones muy diferentes a lo largo de toda su obra. La densidad de formas verbales, por otra parte, imita la expresión del soneto de Quevedo aludido —que juega con los tiempos de “ser”, con efecto menos dinámico—, invierte el sentido de ese juego de tiempos y lo transforma en una variada expresión de la vida y de su voluntad de vida pese a la inexorable ley de la naturaleza.

Los verbos se refieren, en su mayor parte, a acciones relacionadas con la respuesta a la idea de la propia muerte: calcular el tiempo y suspirar son dos inevitables consecuencias de ser humano (“No soy caso de excepción”, pero el voluntarismo es el resultado del concepto de la vida (“Mi afán del día no se desalienta/ A pesar de ser frágil lo que amaso”). Con esa afirmación se cierran los cuartetos. La segunda parte del poema recorre un camino semejante: se inicia con una expresión de tristeza y de miedo (“Ay, Dios mío, me sé mortal de veras”) para luego formular una de sus más rotundas afirmaciones vitalistas: “Mortalidad no es el instante/ Que al fin me privará de mi corriente”, que dan lugar al enunciado —¡todavía!— de un proyecto vital basado —unidad de contenido y expresión— en una antifrasis de Quevedo: “*Mientras haya vida por delante/ Serán mis sucesiones de viviente*”. Con ese final a la altura del poeta barroco, el soneto formula y da respuesta cumplida a las vacilaciones sobre la propia muerte enunciadas —ya con alternativa, como “Del trascurso”— en la segunda parte de *Clamor*.

En “Hombre volador”, que cierra la serie de sonetos de *Clamor*, no se desarrolla exactamente la estructura del mito de Icaro, sino que, dentro de su paradigma, se concreta en la plasmación de la aventura magnífica y sobrecogedora, siempre fuera del alcance humano de lanzarse al espacio para conquistar nuevos mundos. Lo que Guillén recrea aquí es el impulso; no le interesan en este texto las posibles lecturas políticas de la conquista del espacio, como tampoco las mismas connotaciones en la imagen del descubrimiento de América. Se centra, únicamente, en el valor positivo del impulso humano hacia la interminable aventura del cosmos e, inevitablemente, en las humanas limitaciones del tiempo y el espacio.

(128) *Aire nuestro*, pág. 1048.

HOMBRE VOLADOR

*Américas aguardan todavía
Resplandecientes vírgenes ignotas,
O nada más para los ojos gotas
De un trémulo rocío en una umbría,*

*Ya inhumano el espacio —la alegría
De no siempre sentirse tan remotas
De alguno, de un Colón, por fin no idiotas
Ante la mente que a su luz se alía.*

*El hombre por el cosmos se aventura,
Supera con su espíritu el espanto
De tanta inmensidad jamás hallada,*

*Y hasta cree salir de la clausura
De sus postreros límites. ¡Y cuánto
Mundo a ciegas, sin luz de tal mirada! ¹²⁹.*

Desde el mismo título el poema escenifica una ensoñación aérea del deseo ascendente de los impulsos humanos. Guillén proyecta su mitología poética en este destino luminoso del héroe humano, arquetipo del creador y, por inclusión, del artista. No hay freno a la expansión siempre ávida del héroe guilleniano que en este poema trasciende la limitación terrestre habitual del poblador de la naturaleza armónica y compacta en su variedad vital.

La inspiración poética es ya en sí misma impulso y el lenguaje del poema busca la forma expresiva que le es más naturalmente propia, inserto como se halla en el sistema cultural del occidente. La metáfora americana, sin actualización y plural amplifica la resonancia del mito proyectado hacia el universo. El estilo clasicista se concreta en un léxico culto —“ignotas”— que hace alardes de sentido etimológico en el concepto “idiotas”, privadas, ajenas, desconocidas estrellas. Reordenamiento sintáctico en función de este lenguaje del soneto, con la inclusión de una larga digresión de cuatro versos, amplificando la metáfora primera. Cada línea poética de esa acotación es una faceta estimativa del misterio lejano de las luces nocturnas en el cielo: “resplandecientes vírgenes ignotas”, “para los ojos gotas/ De un trémulo rocío en una umbría, // Ya inhumano el espacio”. Cada concepto es una imagen, ya sensorial, ya abstracta e intelectual, que resume la enorme problemática del observador más ingenuo de la noche estrellada.

La sugestión de tantas incitaciones léxicas aumenta si entendemos el poema

(129) *Aire nuestro*, pág. 1071.

como celebración de la partida real hacia esos mundos, evocada desde el principio —“Américas”, “un Colón”— implícitamente. De la misma manera que el horror atómico encuentra su formulación en imágenes expresionistas y lenguaje vulgar y terrible, la aventura ya empezada por los hombres contemporáneos empuja al poeta hacia la expresión más depurada y clásica. Y la servidumbre de ese clasicismo es la advertencia velada de la clepsidra: la potencia del impulso es rebeldía cegadora, como en Icaro, y no hay límites postreros que detengan la transgresión heroica. Si en la primera parte del soneto lo esencial es el elaborado homenaje al misterio estelar, hacia el que cualquier intento es ya magnífica aventura, en los tercetos el poeta serena el discurso y lo encamina, con mayor dinamismo, por la vía de la reflexión realista. Los límites humanos, sin embargo, no frenan la arriesgada tentativa del espíritu, como explicita el terceto primero. La reflexión exclamativa final identifica más aún al poeta con su mito a la vez que multiplica la inmensidad interminable de nuevas metas del ansia humana, ni siquiera columbradas todavía.

La resonancia del soneto es ya, de nuevo, la del espíritu de Cántico, que se desarrolla en los últimos textos de esta sección final de *Clamor*, entre los que destaca el último, “Clamor estrellado”, donde, enlazando con “Hombre volador”, el poeta amplifica de una manera más realista la relación tierra-cosmos, proyectando hacia éste último la esperanza telúrica. Se contraponen la oscuridad poblada de seres sobre la tierra, alejada, como en “Sueño común”, por unas horas, del desorden, el mal y la injusticia (“La luz se retrae y la batahola se refugia atenuándose en la menor realidad de lo oscuro, que ampara a todos, amantes, dolientes, esforzados en plenitud en crisis, en espera”), a la oscuridad inmensa y silenciosa del cosmos poblado de mundos inabarcables para el hombre, en una distanciada imagen que permite, luego, la reafirmación del ser humano integral: “Arriba, las luces tan remotas no saben del hombre que las contempla confortado por la paz en que se resuelven esos procesos violentísimos, esas llamas de creación”¹³⁰.

Al organizar *Clamor* en sus tres entregas sucesivas Guillén dispuso estos catorce sonetos en una perfecta estructura formal, muy importante para el sentido de la arquitectura del conjunto. Tras el análisis de los principales aspectos de cada uno de los sonetos se hace patente su identidad formal y temática, tanto por la idéntica fórmula estrófica adoptada en todos ellos como por su sentido constante de reafirmación de los valores vitales del individuo y de su consiguiente integración en un mundo bien hecho y capaz de albergarle en plenitud y en armonía.

No son, sin duda, los sonetos los únicos que sirven a este propósito en el libro puesto que bastantes poemas —de los que se han citado aquí algunas muestras— manifiestan distintos matices de esa misma significación. Pero es indudable también que la exigente estructura cerrada del soneto, el significado clasicista de su uso para el lector contemporáneo, que se refuerza con las alusiones y citas clásicas, y la aparición simétrica, sucesiva en la lectura, de unas mismas formas con unos contenidos semejantes, les otorgan relevancia única para cumplir este cometido y esta función en *Clamor*,

(130) *Aire nuestro*, pág. 1079.

ayudados, diversamente según los casos, por los demás poemas. Esto es particularmente importante en el caso de "Maremágnum", donde la afirmación vital y cultural de "Europa", "Mediterráneo", "Vida entera" e, incluso, de "Sueño común", crea un fuerte contraste con los demás textos, de tonos sombríos, formas anisométricas predominantes, distancia del hablante y temática negativa. En los dos libros siguientes se advierte una tendencia progresiva a recuperar los puntos de vista, tonos y temas de *Cántico*, enriquecidos ahora, y es menor por ello el contraste de los sonetos, cuya misión era la misma desde el principio del *Tiempo de Historia*: mantener en lo posible la perspectiva y el ideal poético que se expresaban jubilosamente en *Cántico*, del cual son ellos, sobre todo, esa parte que Guillén decía que había puesto en *Clamor*.

La perspectiva de *Cántico*, además, se enriquece en estos textos y es tan representativa de las búsquedas estéticas —en su sentido más profundo— del autor, que los libros siguientes, de *Homenaje a Final*, no las abandonan en ningún momento, y textos como "Guirnalda civil" y el resto de las "Sátiras" de *Y otros poemas* o los de "Dramatis personae" y "Tiempo de espera", de *Final* son dialécticas presencias de lo histórico que potencian, como en *Clamor*, la alternativa vital que Guillén ofrece al lector.

El enriquecimiento a que me refiero es "interno" y "externo". El que llamo "interno" corresponde a la adopción definitiva de un sentido histórico y humanista por parte del hablante, sin renunciar en absoluto los objetivos de *Cántico*, enaltecedores de una realidad global, y a la consiguiente elaboración de propuestas éticas. El enriquecimiento "externo" lo representa la presencia cada vez mayor y más asumida —más crítica también— de la tradición cultural, muy patente en *Homenaje* y que obra, dialécticamente, en sentido inverso al histórico, esto es, ofreciendo al poeta motivo de reflexión y de creación poética en unas dimensiones sólo culturales —no historicistas—, de la misma manera que la naturaleza permite seguir siendo admirada y cantada "fuera", o al menos no necesariamente "dentro", de la Historia. Esto es patente, además, en todos los libros restantes¹³¹.

Esas nuevas dimensiones, en ambos sentidos, se aprecian en los textos analizados aquí: su actitud vitalista es exponente y producto de una ética en elaboración, y se integra en una tradición clásica. Ambos aspectos se suceden soneto a soneto, encontrando su contrapunto y su realce en los otros poemas, en los que se conjugan distintas perspectivas y temas. Podría decirse, pues, que una de las principales bases de la poesía posterior y, en particular, de todo *Homenaje*, son los sonetos de *Clamor*.

(131) Resulta muy sugestivo pensar en la relación, que tal vez sea más que casual, entre esa visión de la cultura al margen de la diacronía que aparece en Guillén y que teorizó años antes otro gran poeta, T.S. Eliot. Vid. *Lenguaje y poesía*, de J. Guillén, Alianza Ed., 1969 (2ª. ed. castellana).