

JORGE GUILLEN: UNA VISION ADANICA DEL MUNDO

JULIO LOPEZ

—A Francisco Abad Nebot—

Forma parte Jorge Guillén de una etapa singular de la poesía europea, caracterizada precisamente por la teorización del hecho poético (del hecho textual, al fin y al cabo, en cuanto escritura), y por la reconversión de materiales metaliterarios en instrumentos paracientíficos de prospección real, siempre, claro está, con disfraces diversos. Guillén está en el punto de esplendor de una tradición simbolista que, en Europa, se sumerge en la gran crisis espiritual (por ende filosófica) de la conciencia occidental hacia 1920 (1). Pero el caso de Guillén y de muchos compañeros de generación entra en la órbita teórica de los años veinte, oteada por Ortega y Gasset desde el magisterio paradigmático (para el propio Ortega) de Juan Ramón Jiménez. No se comprende la obra, la gran Obra cíclica y dinámica, de Jorge Guillén sin inscribirla, antes de nada, en los presupuestos de expectativa metaliteraria trazados por Ortega para su generación (la de los años diez), presumiblemente actualizados con el grupo del 27. A partir de ahí sí se puede comenzar el sondeo de la obra guilleniana.

ORTEGA Y LA MUERTE DEL REFERENTE

Ortega y Gasset formula en términos rigurosos, cuando menos anticipatorios de futuras ideas, lo que debe y lo que no debe ser la poesía presente y futura ya en un artículo publicado en *El Imparcial* en 1906, en época, pues, extremadamente juvenil de su autor:

(1) Véase el resumen final, genérico, del recorrido que Víctor García de la Concha hace por la Vanguardia acerca de esa crisis de la conciencia europea, que se debe retrotraer hasta el Romanticismo, en «Anotaciones propedéuticas sobre la vanguardia literaria hispánica», en *Homenaje a don Samuel Gili Gaya*. Madrid, 1979, págs. 109-111 fundamentalmente.

«La palabra es el logaritmo de las cosas, de manera que el arte debe erigirse en impulso salvador y sobreexistencial» (2). El arte, verdaderamente, debe ser aquello que llene nuestra vida hueca, un poco a la manera de cuanto pensaba Wilde. Es, sin embargo, en su prólogo a *El pasajero*, de José Moreno Villa, donde Ortega vierte su pensamiento maduro a este respecto (3): «En principio, el arte (la poesía) no debe ser utilitario y usual, sino en todo caso excepcional, manera sutil e indirecta de anticipar que el lenguaje poético debe apartarse, en formulación jakobsoniana, de la nominación diaria de las cosas hasta alcanzar ese hipotético "grado cero" de la escritura.»

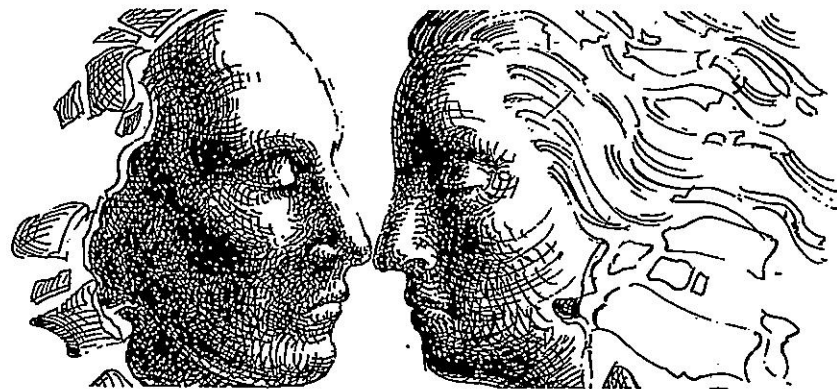
Añade Ortega: «No podemos hacer objeto de nuestra comprensión, no puede existir para nosotros nada si no se convierte en imagen, en concepto, en idea, es decir, si no deja de ser lo que es, para transformarse en una sombra o esquema de sí mismo». O más adelante: «El arte no nos narra las cosas, sino que nos las presenta como ejecutándose» (4). Es decir: «El objeto estético es una intimidad en cuanto tal, es todo en cuanto yo» (5). Ni que decir tiene que —ya nos lo ha señalado— Ortega considera la metáfora como auténtica evidencia del genuino objeto estético. Tomando el conocido ejemplo del «ciprés que es como una llama», Ortega nos dirá que «hemos hallado un objeto constituido por tres elementos o dimensiones: la

(2) «El Imparcial», diario independiente fundado por Ortega y Munilla, 13 de agosto de 1906. Comentario de Ortega acerca de la aparición de «La corte de los poetas», antología poética de los últimos diez años.

(3) Madrid. Renacimiento. 1914. «Con un ensayo de José Ortega y Gasset».

(4) *Op. cit.*, pág. XXVI.

(5) *Op. cit.*, pág. XXVII.



cosa ciprés, la cosa llama (...); el lugar sentimental o la forma yo de ambas» (6). Es decir, la metáfora, la imagen, nos crea otra realidad superior, descreada y acaso desnaturalizada, sujeta implícitamente a la mediación y hasta transformación del «yo». Llegará, en fin, Ortega al convencimiento profundo, aunque no sistemático, de que la nominación nueva de las cosas sustituye a las cosas mismas, de suerte que la imagen, la metáfora o (añadamos nosotros) la designación inusual de la materia sustancial (sustancia del significado) pasa a sustituir a la cosa designada (7).

Ortega, a quien no se ha hecho justicia en buena conciencia, llegó a entrever la muerte del referente signico en términos acaso pre-barthianos, bien que orientados en otras direcciones. Carlos Bousoño (8), al discrepar de Ortega (y con razón) en el trazado divergente de la unión del término real A y el término imaginario B, que caracteriza todo procedimiento metafórico, no supo, empero, valorar la verdadera aportación orteguiana. Es cierto que Ortega no llegó a escrutar la naturaleza profundamente irracional del vínculo unitivo entre A y B (cosa que hay que agradecerle grandemente a Bousoño); ahora bien, llegó a entrever el propio Ortega que la dicotomía profunda, lejos de hallarse en la oposición «racional/irracional», radicaba, tal vez, en la propia supresión o desaparición del referente, sus-

(6) *Op. cit.*, pág. XXXIX.

(7) En *La deshumanización del arte*. Obras Completas. Tomo III. Madrid, Revista de Occidente, 1947. La obra se publica en 1925.

(8) En *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1978.



tituido por el signo mismo, en un mundo fundamentalmente semiótico, bosque de signos y significaciones, y desprovisto ya de materias vírgenes no implicadas, con lo cual llegamos a la base y origen de la poesía guilleniana (9).

UNA DIFÍCIL PLENITUD

En un mundo donde la realidad ha sido, en términos orteguianos, «vulnerada y asesinada», donde la semiosis se erige en nueva y definitiva realidad, advenimos al proceso contra-kantiano donde el «fenómeno» acabará sustituyendo al «noumenon» ideal para, más tarde, ser estafado, enajenado y reemplazado por su naturaleza mostrativa o significativa. El Juan Ramón Jiménez de *Estío* (1915), que nos sustituye el propio paisaje por otro bien distinto, no inocente sino sometido al paso del tiempo filosófico, resume y anuncia la visión absolutamente «adánica», primitiva y autóctona, que Jorge Guillén proyecta ya en su primer *Cántico* de 1928.

(9) Umberto Eco es quien quizá mejor ha sistematizado la semiosis febril de la sociedad actual, en un sentido histórico-cultural. Barthes, de diferentes maneras, también lo había anunciado; véase el comentario de Gonzalo Abril a los «muchos Barthes» existentes en este sentido, en «Revista de Occidente», octubre-diciembre de 1980.

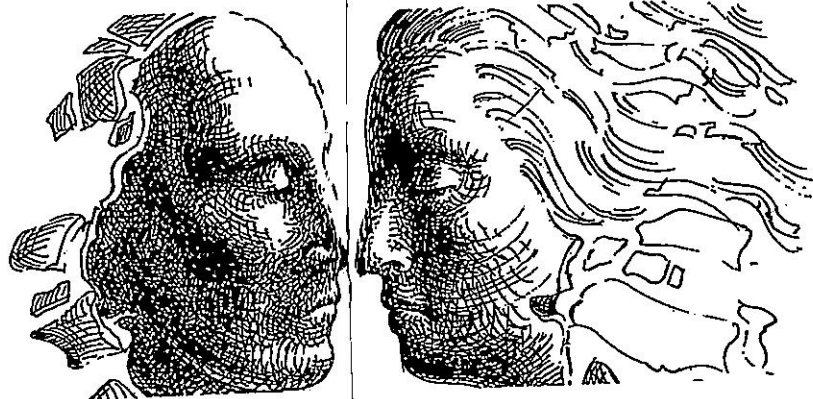


Jorge Guillén nos dirige su mensaje autónomo, suficiente y colmado, no por las posibilidades temáticas (aquellas que una crítica no lingüística, no por tanto hermenéutica, suele destacar en solitario), sino por su intensidad sémica, mostrándonos con absoluta transparencia (que no trata de encubrir la inocencia perdida) la captación adánica de cierta realidad. Cuando Guillén, en su poema *El manantial*, prorrumpe:

«El agua, desnuda,
se desnuda más.
¡Más, más, más!: carnal
se ahonda, se apura».

su versión/interpretación, personalísima, nos recuerda, a la manera platónica, un mundo adánico inexistente; lo verdaderamente existente es su visión cósmica y totalizante de ese mundo.

Sólo dentro de estas coordenadas se entiende, en un segundo plano filosófico, derivado del primer plano semiótico, la rigurosa inscripción fenomenológica de la poesía de Jorge Guillén, que han



(10) Por ejemplo, José Manuel Bleuca en su *Introducción a Jorge Guillén: Cántico* (1936), Barcelona, 1970; o más reciente Francisco Abad Nebot, en la suya a *Jorge Guillén: Cántico* (1928), Barcelona, 1978.

mados que dejan como en suspenso la razón y el discurso» —3— y como «Efecto de un enfriamiento que se manifiesta por romadizo, dolor de huesos y otras molestias» —4—; advertimos que «Admiración y asombro» son aquí de muy segundo orden y domésticos, y las «molestias» las admitimos, las degustamos, las prolongamos. La esperanza de ese pasmo era la cifrada en el agotamiento o vaciamiento del vocablo «Cimborrios». La vista, extendida por toda la piel, lee (absorbe) la música fría (jovial) stravinskiana; queda toda la piel humana de lector adherida a todo el contorno FRESQUISIMO de «Cimborrios». También queríamos desde las alturas de «Escalas» pasear la vista por la veta o vía que por el territorio de *Aire nuestro* conduce las sensaciones de frío, frescura o frescor placenteros hasta el término 'realidad', a donde abocan todas las rutas guillenianas. Sabíamos, desde el principio, que nos equivocábamos de poema si perseguíamos en «Escalas» la expresión del gozo de enfriarse hasta dormirse o soñar en él (¿el frío materno, del regazo materno?), que sí se expresa en otros poemas. «Ese frescor de atmósfera en su giro / Perpetuo» (283) nos transmite la noción de caducidad (a la «cabeza»), pero también nos impele a un arrebató: «Ser henchido de ser jamás empieza / Ni termina» (283); y no cabe duda de que el cuerpo mortal, incluida la «cabeza», se complace en dejarse atravesar por el arco refrigerador que en la noche estrellada, en la víspera —heroicamente sujeta— del fin, nos sume en la corriente que pasa, pero que dura en tanto. Mejor que en «Escalas» estaríamos en «Juegos» /

(3) DRAE.
(4) DRAE.



Tres nubes» (68), suspensos en versos como «Aliviadme, refrescadme, / Témpanos» y en contacto físico con los témpanos-nubes, «Ní-nubes!», o masticando «La nieve exquisita» (49) de «Con nieve o sin es amor» (84), y entendemos la eternidad de lo perseguido como una imbricación con el origen (azaroso) de nuestro impulso; como el protagonista de «El sediento» (84), pero exponiéndonos a la moderada hibernación de los azotes del viento en lo alto de las cúpulas, no pretendemos la eternidad de la satisfacción absoluta, que es anarisa que se confunde con la maternal, correspondencia que el frío prolonga: ¡de eso se trata! En segundo lugar, nos preocupaba mucho la extensión física y la duración: ofrecer cuanto más cuanto más tiempo. Sí, «el frío desnudo», y así «Todo es alma / Veloz al descubierta» (220); tan pulimentados como la piedra de «Cimborrios», «Azoteas, torres [y] cúpulas» (62) nos deseáramos, hasta exponer al cauterio de la brisa o del huracán constantes lo más desnudo, durante todo el episodio: que «el frío, visible al fin» (292), preste su maravillosa lucidez (cf. 188) a la función de «entender» (495); ¡nos atrevemos a sentir «lo profundo» (28) dentro de nosotros, nos atrevemos a gozar las invasiones de evidencias que ya se despliegan dentro! Pero dura un instante la osadía, precisamente porque estamos decididos a apostar todo por ella, porque la misma ansia nos coloca, desplazándonos de la base donde nos sorprendiera, en su pequeño destino, su *más allá*, su forma. ¿Seremos infieles al cierto y regresaremos a nuestra huella, cálida (animal) a pesar de todo? Ningún otro poema explica mejor que «El manantial» (46) esta suma de sucesos naturales, que, como antes indicábamos, mueve (promueve) los sentidos por sus fases de despertar al universo nue-