

INTRODUCCION A LA POESIA Y A *CANTICO* DE JORGE GUILLEN¹

A Javier Sologuren

David Sobrevilla

INTRODUCCION

En opinión de Luis Cernuda, en la generación del 25 ó 27 se puede distinguir dos grupos: el formado por Salinas y Guillén, y el integrado por Lorca, Prados, Aleixandre, Alberti y Altolaguirre. Diego se hallaría entre ambos sin incorporarse a ninguno. Lo que sería común a todos los poetas de esta generación es, según Cernuda, "al menos durante los diez o quince años primeros de su labor, lo hermético del pensamiento poético y un estilo que tiene como norma el lenguaje escrito; luego, con mayor o menor lentitud, la mayoría de ellos evolucionan hacia un estilo cada vez más cercano a la pauta del lenguaje hablado, siendo la poesía más directa y la dicción más clara" (*Poesía española contemporánea*, p. 168). Dentro de estos rasgos comunes de la generación del 27, Cernuda cree que el grupo de Salinas y Guillén estuvo caracterizado por expresar un concepto burgués de la vida, por no haber experimentado la influencia surrealista y por haber apurado las consecuencias del simbolismo. En cambio, el otro grupo habría recibido dicha influencia, sería de tendencia progresista ya sea en su obra (Lorca, Aleixandre, Alberti) o cuando menos en su vida (Prados y Altolaguirre) (Id., p. 164 ss.).

Pensamos que esta caracterización de Cernuda es correcta en cuanto precisa los rasgos generales de la generación del 27 y la divide en dos grupos, también al señalar que la obra de Salinas y Guillén no experimentó la influencia del surrealismo y apura las consecuencias del simbolismo; pero juzgamos que yerra al calificar la poesía de ambos de burguesa.

En lo que sigue quisiera presentar primero las poéticas guillenianas (I), referirme después a la integridad de la obra poética de Guillén (II); luego de una introducción me limitaré a *Aire Nuestro* (1) y después a *Cántico* (2), y finalmente realizaré una Consideración final (III).

1 Este texto fue originalmente escrito para el ciclo "Poesía española contemporánea" organizado por el autor en noviembre de 1977. No se trata por tanto realmente de un trabajo de investigación, sino como reza su título de un trabajo introductorio. A la bibliografía se ha agregado el texto de Octavio Paz de 1979.

Empleamos las abreviaturas siguientes: *Aire Nuestro* = AN, *Selección de Poemas* = SP, *El Argumento de la Obra* = AO, *Lenguaje y Poesía* = LP.

I

LAS POÉTICAS DE JORGE GUILLÉN

Es necesario precisar en qué sentido entendemos el título de esta parte, porque es dudoso que pueda hablarse de una poética de Jorge Guillén. De un lado, Guillén ha negado que la generación del 27 haya tenido en conjunto un programa estético (Prólogo a la edición de *Obras Completas* de F. García Lorca, p. XXX); y de otro y en cuanto a su propia creación, no ha querido imponerle un esquema que la determinase, sino que ha adherido a lo que pensaba F. García Lorca, según el cual "El poeta que va a hacer un poema. . . tiene la sensación vaga que va a una cacería nocturna en un bosque lejanísimo" (Id., p. LIV). Finalmente, hay que tener en cuenta que por poética generalmente se entiende: 1. según Dilthey, el análisis de la imaginación creadora del artista. 2. según el simbolismo, la meditación sobre la esencia de la poesía. Ahora bien, en Guillén hay una desobjetivización del quehacer poético, como veremos, prefiriendo además hablar él del poema y no de la poesía.

Si no obstante nos referimos a una poética guilleniana, es dando a esta expresión el sentido que le otorgan los estructuralistas: el de una reflexión intrateórica sobre la literatura, en este caso sobre el poema, la cual pensamos que puede deducirse de las declaraciones y estudios de Guillén y de su propia praxis poética.

Por último, una observación final: la poética de Guillén ha ido variando tanto como se ha desarrollado su obra, aunque guardando ciertos rasgos comunes. Nosotros quisiéramos referirnos tan sólo a dos reflexiones del poeta: la primera se encuentra en su famosa carta a Fernando Vela de 1926, y la segunda en *Lenguaje y Poesía* (1957-58, 1961) y en "Poesía integral" (1961), textos que corresponden aproximadamente al mismo momento.

Lo que permanece en la poética de Jorge Guillén lo hemos mencionado ya: que según él no hay que reflexionar ni sobre la experiencia poética subjetiva del poeta ni tampoco sobre la poesía, sino más bien sobre el poema. Lo que cambia es que mientras en la carta a Fernando Vela de 1926, Guillén defiende una poesía bastante pura "ma non troppo", muy influenciada por la noción de poesía pura de Paul Valéry, en los textos de casi 35 años después habla de una poesía integral.

La carta a Fernando Vela aparece en la famosa antología de la poesía española contemporánea preparada por Gerardo Diego, que se publicó en 1932 y 1934. Diego era partidario de que en 1924 su generación (la posteriormente denominada generación del 25 ó del 27) debía formular un programa estético, y así había escrito en la *Revista de Occidente*: "Necesitamos una poética". Coherente con esta actitud había antepuesto a su antología de la poesía española de 1901 a 1934 una poética por cada autor. En la de Guillén aparece su carta a Fernando Vela de 1926.

En esta carta, Guillén: 1. aclara el equívoco que rodea a la expresión "poesía pura", declarándose en contra de tomarla en el sentido que le daba el abate Brémond y adhiriendo al que le confiere Valéry. Para disipar toda ambigüedad, se refiere entonces a "poesía simple". 2. señala que como a lo "puro", en tanto inhumano.

se opone lo "compuesto" o humano, se decide por esto último. O mejor por una "poesía bastante pura" "ma non troppo".

En su famoso libro *Plegaria y poesía* el abate Brémond había sostenido que la experiencia poética es un estado profano comparable a la experiencia mística, y que sus tres fases son: una fecundidad oscura y dolorosa del espíritu y del corazón, la inspiración, y, finalmente, una fecundidad jubilosa del espíritu o una decisión alegre del corazón. Lo que en esta experiencia nos es concedido es la *poesía pura* despejada de toda impureza. Guillén advierte lo positivo de esta visión, pero también sus límites: "Brémond ha sido y es útil: representa la apologética popular, una como catequística poética para el domingo por la mañana. Y su discurso es un sermón. Pero, ¡que lejos está todo ese misticismo, con su fantasma metafísico e inefable, de la poesía pura, según Poe, según Valéry y según los jóvenes de allí o de aquí! Brémond habla de la poesía en el poeta, de un *estado poético*, y eso ya es mala señal. No, no. No hay más poesía que la realizada en el poema, y de ningún modo puede oponerse al poema un *estado inefable* que se corrompe al realizarse y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático: lo que el buen abate llama confusamente 'ritmos, imágenes, ideas', etc." (Carta a Fernando Vela, en: G. Diego, *Poesía española contemporánea*, pp. 326-327).

En cambio, Valéry denominaba "poesía pura" a aquella de la que se ha aislado cualquier otra esencia que no sea ella misma. En su opinión, el simbolismo hizo suya la intención de recobrar de la música lo que le pertenecía a la poesía y para ello purgó a ésta de todos los elementos que la música no puede expresar: lo moral, lo sentimental, lo ideológico. Reconocía Valéry que: "Atravesamos solamente la idea de perfección como la mano corta impunemente la llama; pero la llama es inhabitable, y las moradas de la más alta serenidad están necesariamente desiertas. Quiero decir que nuestra tendencia hacia el extremo rigor del arte, hacia una conclusión de las premisas que nos proponían los aciertos anteriores, hacia una belleza cada vez más conciente de su génesis, cada vez más independiente de todo *asunto* y de los vulgares atractivos sentimentales tanto como de los groseros efectos de la elocuencia, todo ese celo demasiado lúcido conducía tal vez a cierto estado casi inhumano. Es este un hecho general: la metafísica, la moral y hasta las ciencias lo han experimentado" ("Poesía pura", en: *Política del espíritu*, p. 120; el texto es de 1920). Valéry terminaba este texto manifestando que los sucesores de los simbolistas habían abierto los ojos ante los accidentes del ser, y que algún día se había de intentar reconciliar el pasado anterior y el que vino tras él.

En su carta a Vela, Guillén se refiere así a la "poesía pura" según Valéry: "Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. *Pura* es igual a *simple* químicamente. Lo cual implica, pues, una definición esencial, y aquí surgen las variaciones" (Op. cit., p. 327). Y a continuación extrae las conclusiones de la deshumanización provocada por la "poesía pura" promovida por Valéry: "Como a lo puro lo llamo *simple*, me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una "poesía bastante pura", *ma non troppo*, si se toma con unidad de comparación el elemento *simple* en todo su inhumano o sobrehumano rigor

posible, teórico. Prácticamente, con referencia a la poesía realista, o con fines sentimentales, ideológicos, morales, corriente en el mercado, esta "poesía bastante pura" resulta todavía, ¡ay!, demasiado inhumana, demasiado irrespirable y demasiado aburrida" (Op. cit., pp. 327-328).

Posteriormente veremos la coherencia existente entre esta poética inicial de Guillén y su obra. Aquí quisiéramos recordar todavía algunos de los rasgos fundamentales de la poética de Valéry, establecer las coincidencias que tiene con la praxis poética guilleniana y también sus diferencias. Para Valéry la inspiración tiene un papel muy limitado en poesía, frente a la importancia que concede al "métier" o trabajo poético de precisión lingüística y de disciplina formal. La lengua es más un signo que un medio de sugestión. Propone como ideal a los poetas la lucidez ante todo y rechaza la idea de Dios. Adhiere a las viejas restricciones métricas y prosódicas, encontrando que lo esencial de la poesía es esta disciplina de formas y no el fondo. Postula una vuelta a los clásicos y un clasicismo sin elocuencia. El elemento esencial de este arte sería una disciplina superior que habría de transformar la lengua diaria. Sobre la función y el deber del auténtico poeta Valéry escribe lo siguiente a propósito de Baudelaire: "El poeta se consagra y se consume, pues, en definir y construir un lenguaje en el lenguaje; y su operación, que es difícil, delicada, que exige las cualidades más diversas del espíritu, que no se concluye nunca del mismo modo, que jamás es exactamente posible, tiende a constituir el discurso de un ser más puro, más poderoso y más profundo en sus pensamientos, más intenso en su vida, más elegante y afortunado en su palabra que no importa qué ser real. Esta palabra extraordinaria se hace conocer y reconocer por el ritmo y las armonías que la sostienen y que deben hallarse tan íntimamente e incluso tan misteriosamente ligadas a su generación, que el sonido y el sentido no puedan separarse ya y se respondan infinitamente en la memoria" (*Variación*, T. I, p. 126). Esta concepción dio lugar en Valéry a una lucha entre la conciencia y el mundo y, a veces, a un solipsismo de la primera y a un nihilismo del segundo.

En Guillén se observa, a semejanza de lo que sucede en Valéry, la gran importancia que da a la métrica y a la sintaxis, y el peso que otorga a los términos abstractos y a las imágenes de conocimiento. En cambio, no hay la búsqueda formal llevada al extremo de no tener en cuenta más que la propia conciencia, o el cultivo de una poesía narcisista del yo.

La sintaxis poética de Guillén es de una gran complejidad debido a la cantidad de incisos y paréntesis y a la simplificación voluntaria de las partículas de unión, llegando incluso a la frecuente supresión de los artículos. Todo esto dentro de estrofas a menudo regulares, con uniones cuidadosamente elegidas. En cuanto a la métrica, Guillén reintrodujo en español algunas formas casi olvidadas como la décima. Así "La parte central del *Cántico* de 1928 estaba formada por diecisiete de estas composiciones estróficas. En ellas, Guillén empleó indistintamente la forma española, también llamada "espinela" (a-b-b-a-a-c-c-d-d-c), y la forma francesa, que tiene una rima más (a-b-a-b-c-c-d-e-e-d). Se trata de pequeños poemas bastante conceptualizados, con una sintaxis difícil, debido a la supresión de lazos conjuntivos y a la introducción de un orden inusitado en las palabras" (Antonio Blanch, *La poesía pura*

española, pp. 295-196). Por último, en la poesía de Guillén hay como en la de Valéry imágenes de conocimiento: un cierto regusto por las fórmulas geométricas, por los abstractos y la común apelación a la naturaleza, aunque con un distinto sentido: para Valéry en la naturaleza todo son correspondencias y símbolos —como para todo el movimiento simbolista en general—, para Guillén lo más interesante y maravilloso de todos esos objetos de contemplación es el hecho de su existencia.

Pero la comparación entre Valéry y Guillén tiene un límite: mientras en Valéry se da un solipsismo del yo y un cierto nihilismo del mundo, como ya hemos dicho; en Guillén hay júbilo y admiración por las formas de la vida y el ser. Mientras en Valéry el juego de imágenes y abstracciones sustituye a la emoción, en la poesía de Guillén se nos ofrece una emoción serena. Según Vladimir Weidlé la diferencia entre Valéry y la poesía pura española radica en el grado de abstracción que separa a las tradiciones poéticas francesa y española: mientras para Valéry el lenguaje es la materia de su obra y hace de las palabras ideas con las que juega, la poesía pura española nunca reduce a las palabras al estado de ideas, confiando más en la lengua cotidiana, porque está menos despoetizada que en Francia.

En *Lenguaje y Poesía*, Guillén nos recuerda que no hay que partir de la poesía, que es un término indefinible, sino del poema: un objeto —como el “cuadro” o la “estatua” — que es lenguaje. La inversa no es válida, porque el lenguaje no siempre se organiza en poema. Existen quienes piensan que el lenguaje es impotente para expresar la experiencia de la vida interior (Sor Juana) y quienes creen que el idioma es un medio maravilloso para expresarse (Gabriel Miró). Más correcto le parece a Guillén aspirar a un “lenguaje de poema”, “solo efectivo en el ámbito de un contexto, suma de virtudes irreductibles a un especial vocabulario” (LP, p. 8). Como las palabras son más que palabras y en la breve duración de su sonido cabe el mundo, el lenguaje implicaría forma y sentido, la amplitud del universo que es y representa la poesía. “No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto. Cada autor siente sus preferencias, sus aversiones y determina sus límites según cierto nivel. El nivel del poema varía: varía la distancia entre el lenguaje ordinario y este nuevo lenguaje, entre el habla coloquial y esta oración de mayor o menor canto. A cierto nivel se justifican las inflexiones elocuentes. Nada más natural a otro nivel, que las inflexiones prosaicas, así ya no prosaicas. En conclusión, el texto poético tiene su clave como el texto musical” (LP, pp. 195-196). Sobre la base de estas ideas y volviendo la mirada hacia atrás, Guillén cree que no hubo un lenguaje poético propio de la generación del 27, sino sólo un lenguaje de poema: aquel que imponía la necesidad de recrear ciertos materiales gracias a la poesía.

Observamos que Guillén manifiesta que su generación recusó la diferencia entre el lenguaje poético y el no poético, rechazó la elocuencia y renunció hasta a distinguirse en general por un lenguaje peculiar. Todo esto está claramente lejos de la exigencia de Valéry de la transformación de la lengua diaria, de la negación de la elocuencia, del trabajo con el lenguaje.

Años después Guillén desarrolló una poética algo distinta. En su discurso de recepción del *Gran Prix International de Poésie* de 1961 pronunciado al año siguiente, el poeta defiende la idea de una poesía integral que cree ver realizada en su

obra: "¡Poesía integral!. Conocemos su fuente: el hombre entero con todo el rebullicio de su imaginación y su corazón. Poesía individual y general, himno, alegría y sátira, cántico y clamor, pese a los anatemas de los Pedantes" (AO, pp. 104-105). Hacer poesía integral quiere decir, por lo tanto, hacer no sólo "poesía bastante pura" "ma non troppo", sino, además, hacer poesía impura, en la que penetre el clamor porque el mundo del hombre está mal hecho, y poesía individual, en que se testimonia el homenaje que el poeta quiere rendir a su circunstancia histórica, literaria y personal. Así como posteriormente Mario Vargas Llosa reclama de la novelística contemporánea una "novela total", que novele el mayor número de estratos posibles de la realidad a fin de dar la impresión que produce la vida misma, de un modo parecido Guillén reclama en 1962 una poesía integral que sea general e individual, himnica, elegía y sátira, cántico y clamor. Ya no se trata por lo tanto de prolongar el simbolismo, corrigiéndolo en lo que tiene de inhumano, sino de ampliarlo en forma de aprehender y descubrir el mundo en su totalidad.

Luego de considerar estos dos momentos de la poética de Jorge Guillén, examinemos su obra y la coherencia que guarda con estas reflexiones.

II

LA OBRA POETICA DE JORGE GUILLEN

La obra poética de Jorge Guillén posee una esencial unidad. Está reunida en tres libros cuyos títulos aunados pueden designarla: uno de ellos se llama *Aire Nuestro* (Milán: All'insegna del pesce d'oro, 1968), el segundo *Y otros poemas* (Buenos Aires: Muchnik, 1973) y *Final* el último del cual sólo se conoce un anticipo publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* y que aún no ha aparecido. Podríamos denominar por lo tanto la obra de Guillén: *Aire Nuestro, otros poemas y final*. La unidad esencial de la obra guilleniana está testimoniada por su propio autor. En el Prólogo a su *Selección de Poemas* de 1970, Guillén escribe que cuando comenzó a versificar en París en 1918 a los veinticinco años, pensaba ya en una obra como una unidad orgánica; y que al primer libro suyo sucedieron otros como aclaración y complemento. Que el conjunto aparecido hasta 1970 forma una sola obra unitaria con variedad, bajo el rótulo común de *Aire Nuestro*.

En lo que sigue quisiera ocuparme tan sólo de *Aire Nuestro* y después exclusivamente de *Cántico*, la primera de sus series.

1

El rótulo común *Aire Nuestro* significa según Guillén: "aire en nuestros pulmones. No 'aire mío'. Aire que en el pecho vivifica a los humanos: cauce que relaciona al hombre con el mundo. El título señala esa intención capital. Unos versos de Dante son el lema de *Aire Nuestro*.

*Legato con amore in un volume
ciò che pero l'universo si squaderna.*

(Ligado por el amor en un todo
aquello que por el universo está esparcido)

¡Un libro! Tentativa de llevar a cabo —mejor o peor— el sueño de la juventud” (SP, pp. 10-11). La muy notable imagen del aire, nos parece remontarse incluso al viejo Anaxímenes.

Según Guillén la intuición originaria de este libro, de la que probablemente surge todo cántico, puede resumirse en la fórmula: “Somos, luego valemos”. Esto quiere decir: “Nos despertamos, somos, somos juntos. El hombre surge así, copartícipe de un valor universal, y su parte será siempre más pequeña que la del otro” (Id., p. 13).

Aire Nuestro está formado por tres series: *Cántico* (edición definitiva en 1950), que se subtitula *Fe de vida* y que constituye una celebración del ser y del vivir elementales y generales; *Clamor* (1949-1963), que se subtitula *Tiempo de Historia* y que desarrolla los elementos negativos de la existencia temporal del hombre, sobre todo en nuestra época; y *Homenaje* (fechado como libro por Guillén en 1967), con el subtítulo de *Reunión de vidas* como contraste y complemento a *Fe de vida*, surge al remontarse el cántico poético al estado de júbilo y al hacer el autor el elogio de sus amigos muertos y vivos, de la leyenda o de la realidad, de la ficción o de la historia.

De toda la enorme obra de Guillén, la serie más admirada, comentada y la que más influencia ha ejercido es sin duda *Cántico*, a la que nos dedicaremos ahora. En lo que sigue procuraremos mostrar la coherencia entre este libro y la poética de 1924. Quisiéramos sin embargo mencionar antes la correspondencia posterior entre *Aire Nuestro* y la poética de 1961-62. Aquí se defendía una poesía integral que reuniera en sí la poesía individual y la general, el himno, la elegía y la sátira, el cántico y el clamor. Esto es precisamente *Aire Nuestro* —y también *Y otros poemas* y *Final*—: la realización de una poesía integral. Además, dicha poética de 1961-62 recusaba la diferencia entre el lenguaje poético y el no poético, la exigencia de una lengua peculiar, la elocuencia. Coherentemente con esta exigencia, en *Aire Nuestro*, *Y otros poemas* y en *Final* se observa que Guillén opera a casi todo nivel de lenguaje, y que lo único que no admite es la ausencia de la sobriedad en su empleo.

2

Cántico

1) La historia de *Cántico*

Hasta ahora hemos hablado de *Cántico* como de la primera serie que conforma *Aire Nuestro*, pero se trata en realidad del primer libro de Guillén. Lo comenzó

a escribir en 1919 y publicó la primera edición en 1928 con 75 poemas, la segunda en 1936 con 125 composiciones, la tercera en México en 1945 con 270 poemas y la cuarta y definitiva en Buenos Aires en 1950 con 332 poemas. Como se puede ver, Guillén ha ido escribiendo con una velocidad creciente conforme pasaba de la juventud a la madurez (nace en 1893) y aún durante la madurez misma (D. Alonso); y su libro ha ido cambiando y engrosando cada vez más. Esto ha dado lugar al comentario malévolo de Luis Cernuda de que es un libro que ha engordado, y a la discusión de si los cambios introducidos por el autor han perfeccionado en todos los casos el libro inicial.

¿Qué diferencias existen entre las distintas ediciones de *Cántico*? Según Jaime Gil de Biedma mientras en la primera edición de 1928 había una elisión del protagonista de los poemas, en la segunda de 1936 el protagonista pasa al primer plano. Además en esta última edición aparecen con entera claridad el sentimiento y la conciencia de ser, núcleo central de la temática de Guillén. La tercera edición de *Cántico* de 1945 le parece a Gil de Biedma la de un equilibrio más logrado entre la forma y el significado de los más importantes poemas, aunque quizás desde un punto de vista estético sea el *Cántico* de 1936 el que consigue mantener siempre un nivel más elevado y coherente. La última edición de 1950 cree este investigador que contiene una desmejora notable: entre el protagonista poético y el lector se habría interpuesto el autor que nos solicitaría que asumamos sus ideas y opiniones. Si antes Guillén enfrentaba al lector a la realidad absoluta, ahora lo enfrenta a su propia cosmovisión, que obviamente el lector no puede siempre suscribir (Cf. *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*, 1960, esp. Capt. VII).

2) Título, dedicatorias, estructura y estilo de *Cántico*

En este artículo no podemos referirnos, claro está, a todas las ediciones de *Cántico* y a sus variantes, sino que nos atendremos fundamentalmente a la definitiva de 1950.

Pensamos que el título del libro se remonta objetivamente a la vieja lírica griega, sobre todo a Píndaro. En efecto, la poesía pindárica no consiste en otra cosa que en el cántico o celebración de la vida del hombre, como también sucede en la poesía guilleniana de este libro. No obstante, hay asimismo una gran diferencia: Píndaro se refería a la existencia de los hombres gratos a los dioses, a los que éstos protegían. En cambio, Guillén, si no rechaza la idea de Dios, como Valéry, prefiere no hablar de él y lo coloca en verdad entre paréntesis, secularizando el mundo del hombre. La felicidad de la que habla es la puramente humana. En cuanto al subtítulo, *Fe de vida*, ya mencionamos que trata de mostrar que *Cántico* es una afirmación del ser y de la existencia humana.

Una de las características de *Cántico* que más deslumbró a los otros miembros de la generación del 27 y que en general ha fascinado a todos los admiradores de Guillén, es su lograda voluntad estructural. En el Prólogo a su *Selección de Poemas* de 1970, Guillén ha contado cómo desde 1918 quiso escribir un libro de versos con una unidad orgánica y que no fuera tan sólo un conjunto de poemas. Lo guiaba el

ejemplo de Baudelaire en *Las flores del mal* y el de Walt Whitman en *Hojas de hierba*. El autor escribe: "El trabajo lento del poeta marchaba espontáneamente en una constante dirección. Todo procedía de un solo manantial y seguía un curso nunca previsto y siempre fiel a su arranque. Los poemas se relacionaban entre sí desde dentro. Así fue imponiéndose una orientación nada artificiosa, previa al conjunto arquitectónico en que se resolvió, por fin, una continuidad de treinta y un años. Aquel mundo poético debía constituir un libro verdaderamente "libro", no un álbum. Los versos, dirigidos hacia una sola meta, se derivaban de múltiples ocasiones, apoyados en la experiencia, ahincados en circunstancias de lugar y tiempo. Este punto de partida no es más que eso: punto de partida para el poema, propenso a elevarse hasta una significación general sin perder el contacto con el origen concreto. De este modo, a pesar de tantas vicisitudes, a través de lustros muy revueltos, fue realizándose una poesía de afirmación" (SP, pp. 7-8).

Cántico tiene una dedicatoria inicial a la madre del poeta y una dedicatoria final a su íntimo, entrañable y congenial amigo Pedro Salinas. En la edición definitiva de 1950 la dedicatoria inicial dice así:

"A MI MADRE
EN SU CIELO.
A ella
que mi ser, mi vivir y mi lenguaje
me regaló,
el lenguaje que dice
ahora
con qué voluntad placentera
consiento en mi vivir,
con qué fidelidad de criatura
humilde acorde
me siento ser,
a ella,
que afirmándose ya en amor
y admiración
descubrió mi destino,
invocan las palabras de este cántico".

Según González Muelas, en esta dedicatoria "Se establecen tres categorías fundamentales: Ser, Vivir y Lenguaje [. . .]. El Ser se siente, el Vivir se consiente, el Lenguaje se dice" (*La realidad y Jorge Guillén*, p. 17).

La dedicatoria final reza:

"PARA MI AMIGO
PEDRO SALINAS,
Amigo perfecto,
que entre tantas vicisitudes,

ha querido y sabido iluminar
 con su atención
 la marcha de esta obra,
 siempre con rumbo a ese lector posible
 que será amigo nuestro:
 hombre como nosotros
 ávido
 de compartir la vida como fuente
 de consumir la plenitud del ser
 en la fiel plenitud de las palabras".

Según el mismo González Muelas aquí se establecen otras tres categorías: la vida como fuente, la plenitud del ser y la plenitud de la palabra. Quizás no está de más indicar que *Aire Nuestro* se abre con una dedicatoria "A quien leyere", seguida por las líneas:

"CONTIGO EDIFICADO PARA TI
 QUEDE ESTE BLOQUE TRANQUILO ASI",.

y por los poemas: "Mientras el aire es nuestro", "Homo" y "El Pan Nuestro". La dedicatoria final de *Homenaje* con la que se cierra *Aire Nuestro* es:

"AL AMIGO DE SIEMPRE
 AL AMIGO FUTURO".

Por fin, la dedicatoria inicial –única– de *Y otros poemas* es ésta:

"EN MI MEMORIA
 A MI PADRE
 FUEGO
 DEL QUE SOY CHISPA".

"Entre la dedicatoria inicial a la madre y la final al amigo Salinas, las setenta y cinco poesías del primer *Cántico* se distribuyen en siete (de 1 a 7) secciones sin títulos, cuyos significados seccionales han sido indicados por Casaldueiro, crítico muy amigo y muy próximo al autor (está presente en *Homenaje*)" (Oreste Macrí, *La obra poética de Jorge Guillén*, p. 55). Dichos significados son, según Casaldueiro, los siguientes: 1. "Un canto a la superación del tiempo por la creación" (18 poemas). 2. "El don inminente" (6 poemas). 3. "La variedad en lo uno" (12 poemas). 4. "La claridad y la exactitud del mundo para la mirada" (10 poemas). 5. "La unidad de lo vario, espacio y tiempo reducidos a forma" (17 poesías), es decir lo contrario de la tercera. 6. "La delicia de la evidencia de la forma" (5 poesías). 7. "Un ritmo de acción y fiesta" (7 poesías). Apelando a palabras claves la serie es pues la siguiente: creación - don - unidad - mirada - variedad - forma - delicia, y hay en ella un contras-

te entre tránsito y permanencia.

En el segundo *Cántico* hay una redistribución y recualificación de las secciones. Las siete secciones se reducen a cinco, que permanecerán hasta el último *Cántico* con sus respectivos títulos. Estas cinco secciones son: 1. "La primera sección toma el título *Al aire de tu vuelo* de una canción de San Juan de la Cruz en epígrafe; es, según Casaldueiro, el "Amor del conocimiento de la realidad". 2. "La segunda sección se titula *Las horas situadas* de dos versos en epígrafe de Fray Luis de León que dicen: "Da el hombre a su labor sin ningún miedo / Las horas situadas". . . ; para Casaldueiro, "El hombre asistido por el mundo se siente ser". 3. "La tercera sección lleva el título *El pájaro en la mano* (del refrán: "Más valc el pájaro en mano que ciento volando") y se refiere a la "Posesión de la realidad. . .". 4. "Estrechamente contigua, no sólo físicamente, es la sección cuarta, *Aquí mismo*, que integra localmente el presentismo absoluto de la tercera; según Casaldueiro, representa la "Encarnación del tiempo en su forma perenne"; . . .". 5. "La quinta y última es *Pleno ser*. . . "Es la lírica concentración del ser en su intensidad" (las citas provienen de: Macrí, Op. cit., pp. 56-57). La serie es aquí: amor - día - ahora - aquí - pleno ser. Una comparación con la serie de la primera edición de *Cántico* muestra que se puede establecer una analogía sólo en los extremos: *Creación y amor, delicia y pleno ser*. Por lo demás, en la segunda edición de *Cántico*, se nota que continúa existiendo un contraste que incluso se ha intensificado en relación al operante en la primera edición.

En cuanto al estilo de Guillén en *Cántico*, según José Manuel Blecua está caracterizado por muchos rasgos. Uno de ellos es el equilibrio, por ejemplo en el vocabulario, en el cual a la preferencia otorgada a palabras del ámbito de la emoción corresponde exactamente la de palabras del ámbito de la inteligencia. Así podemos formar dos columnas:

Asombro	Exactitud
Ansia	Equilibrio
Avidez	Estilo
Ardor	Nivel
Afluencia	Perfección
Brío	Perfil
Dicha	Línea
Gozo	Recta
Frenesí	Término
Presentir	Equilibrar
Soñar	Limitar
Vibrar	Ceñir.

Dámaso Alonso ha sostenido que este equilibrio se da también en la tensión existente entre el formalismo de la poesía guilleniana inicial y los impulsos elementales que la dominan (Cf. *Poetas españoles contemporáneos*, pp. 201-232). Otro rasgo de *Cántico* es la preeminencia de formas nominativas y la exigua frecuencia de

los verbos. Asimismo los encabalgamientos y oraciones incidentales, a veces entre guiones o paréntesis. Igualmente el regusto por las imágenes que Antonio Blanch ha llamado de conocimiento, como las siguientes:

Es un surgir suavísimo de orígenes

Para describir una fuentecita campestre, o:

(A) Yo vi la rosa; (B) clausura
Primera de la armonía,
Tranquilamente futura

para señalar en una rosa la presencia de una armonía eterna, o:

Todo en el aire es pájaro

verso que amalgama dos metáforas: 1º aire (A) - ligereza (B), y 2º pájaro (A) - ligereza (B), para expresar que en un instante de júbilo todo es ligereza.

Otra de las características más celebradas de *Cántico* es, frente a la disolución de las formas tradicionales en la poesía europea, el amor de Guillén por el verso medido, las rimas y las estrofas; y su desatención por movimientos como el *Ultraísmo*, el *Creacionismo* y el *Surrealismo* desde que comienza a versificar. Sobre la capacidad del autor de *Cántico* para dominar estrofas variadas o combinaciones de versos de muy distinta medida escribe Blecua: "A partir de 1923, Jorge Guillén va a dominar los moldes más difíciles y nos ofrecerá una estupenda colección de estrofas poco frecuentes en la poesía española de todos los tiempos, desde un pareado en versos de tres sílabas a otro de endecasílabo y pentasílabo, pasando por sonetos estuquendos o romances o décimas" ("Introducción" a *Cántico*, p. 54).

3) Contenido de Cántico

Es el mismo poeta quien nos ha proporcionado una indicación inapreciable sobre el contenido de *Cántico*. Guillén escribe: "*Cántico* supone una relación relativamente equilibrada entre un protagonista sano y libre y un mundo a pleno. Esta clase de relación —digamos— normal se halla sujeta —lo sabemos todos muy bien— a crisis. '¡Cómo pulula el incidente humano!'. Un acompañamiento en claroscuro acaba de situar aquellas correspondencias. Es un claroscuro de fondo. La atención converge hacia el luminoso fondo sitiado. El azar y el desorden, el mal y el dolor, el tiempo y la muerte dañan, transtornan. Todas estas influencias deformadoras o anuladoras constituyen el coro de *Cántico*, coro menor de voces, secundarias con respecto a la voz cantante. Aquí basta su existencia dentro del conjunto. Sólo así el conjunto lo es, sin mutilaciones que alterarían la verdad" (SP, pp. 8-9). En cambio, en *Clamor* preponderan los elementos negativos sobre los positivos, aunque esto no significa que exista una contradicción con el libro anterior, porque el estilo 'divino'

de la Creación prevalece, al fin" (p. 9).

En un trabajo en prosa publicado en Milán en 1961, *El argumento de la obra* (Milán: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961; reeditado en: Barcelona: Ocnos, 1969), el poeta ha analizado *Cántico*, ofreciéndonos una autointerpretación de su contenido. El hecho inicial que da origen al mundo expresado por esta obra es el amanecer frente al despertar:

¡Luz!. Me invade
Todo mi ser. ¡Asombro!.

"La luz renace. Y renace en los ojos y la conciencia de un hombre removido por una emoción radical de asombro" (AO, p. 47). "No hay día en que el durmiente no abra los ojos. Tal acontecimiento —importantísimo— no tiene fecha" (AO, p. 92). Este hombre, todo hombre se conoce gracias al contacto con el más allá que no es él. "Nada sería el sujeto sin esa red de relaciones con el objeto, con los objetos. Ahí están de por sí y ante sí, autónomos, y con una suprema calidad: son reales. El despertar de cada durmiente recompone el careo que es nuestra vida: un yo en diálogo con la realidad. El yo se ve preso en algo infinitamente superior a él, y por una jugada de involuntario jugador afortunadísimo. De ahí su asombro. 'Para mí, para mi asombro, / Todo es más que yo'. El mundo vale porque es, está, existe de veras, porque es real. A esta virtud de fundamento se añadirán en pro y en contra innumerables rasgos. Bajo esa luz del amanecer sólo importan este choque —físico y metafísico—. Dice el hombre al mundo: "Sea tu absoluta / Compañía siempre". Toda la obra de este autor [Guillén] es, ante todo, una alabanza de la esencial compañía. Quien la vive no es nunca aislado individuo. El imperativo —vital, ético— tiene que ser: '¡Adentro en la esperanza!'. Entremos más adentro en la espesura del ser, de los seres que son y están. Es la tarea humana. Hay que mantener y acrecer este privilegio de ser entre los seres participando de su plenitud" (SP, pp. 11-12).

La intuición originaria habrá de ser por lo tanto la de la experiencia de la dependencia del hombre de las cosas y de los otros hombres, no la del "soy", sino la del "somos". "Eso no acaba ahí. Cuando la conciencia registra el ser, lo valora ya; y si ella no sufre perturbación grave, el ser se identifica al bien con satisfactorio ajuste. 'Ser. Nada más. Y basta./ Es la absoluta dicha'. Dicha que no tendría sentido en un ser apartado. Tal situación cabe en una fórmula: 'Somos, luego valemos'" (SP, pp. 12-13). "El hombre surge así copartícipe de un valor universal, y su parte será siempre más pequeña que la del otro. No ha lugar el engreimiento del yo. La originaria intuición no la siente sólo el dotado de ciertas prerrogativas. No hay aquí trance místico. Ninguna experiencia más normal. Tan normal que la ignoramos. Trascorrimos a través de los días sin pensar en esta base que nos sostiene. No faltan momentos de interrupción. Entonces nos damos cuenta del equilibrio que une nuestra vida ordinaria a nuestros ordinarios alrededores. Es como si no aconteciese nada. ¿Nada?. Sólo una ordenación de fuerzas que se combinan con increíble acierto" (SP, p. 13). El ajuste del hombre con su ambiente, este equilibrio constituye una genuina maravilla a la que sin embargo de tan familiar que es no atendemos. No obs-

tante, a veces "prorrumpen de las entrañas mismas de la vitalidad, y con toda su fuerza de surtidor, un júbilo físico y metafísico, ya fundamento de una convicción entusiasta, de una fe: la fe en la realidad, esta realidad terrestre" (SP, p. 14). Lo que importa en estos casos no es tanto la hermosura de estas realidades, sino su plenitud —aunque Guillén manifiesta que la hermosura muestra al objeto en su cumplido esplendor. Cuando el poeta vive exaltando su vivir, se produce un enriquecimiento de su existencia.

La actitud anterior exige situarse en el espacio y en el tiempo. "La presencia [del hombre en el espacio y en el tiempo] trae la tan deseada revelación, y el más allá se convierte en irrefutable término inmediato. 'Estar' constituye la consumación del 'ser'. Realidad aquí y ahora. El presente es el tiempo menos patético. En el presente no se busca tensión de conflicto sino de engranaje y máxima dádiva. Pasado y futuro yacen en estado latente. 'Lo que fue, lo que será / Laten, ahora inmediatos'. El presente no deja de fluir con el gran caudal continuo. Por todos los rumbos se afronta el universo en sus cimas de colmo, de consistencia, de salud. El aire es con la luz fondo activísimo. 'Soy, más, estoy. Respiro. / Lo profundo es el aire'. Vivimos gracias a estos desposorios del aire con nuestros pulmones, y a este ritmo de respiración se atiene el ritmo de *Cántico*, de todo *Aire Nuestro*" (SP, p. 14).

"El animal humano quiere llegar a ser hombre, hombre dentro de una comunidad y con sus prójimos. Ese interés humano se dirige a figuras sobre todo en su frescor reciente: niños, doncellas. (No hay viejos en *Cántico*, y muy pocos en *Clamor*.) Emerge la amistad como una cúspide de convivencia. 'Soy vuestro aficionado, criaturas'. No faltan las más íntimas. (El padre, la madre, la mujer propia, los hijos). Debería todo ascender hasta el amor. Y no porque el amor sea el principio que mueve el sol y las otras estrellas. Merced a ese acuerdo alcanzamos plenitud de realidad. Se consigue así en su más rigurosa apretura la unidad de alma y cuerpo. El 'aquí' y el 'ahora' están obligados, bajo el amor, a rendir su mayor tesoro. Surge y resurge —en un renaciente cantar de los cantares— el acto de amor. Paraíso no se presenta ni como nostalgia de un pasado ni como deseo de un futuro. Se nos propone la realidad tal cual es. No hay más cera que la real, la que arde. Por de pronto, henos ante la presencia terrestre" (SP, pp. 14-15).

Pero en la realidad también hay ruidos hostiles: el crimen, el desorden social, los conflictos históricos, las injusticias económicas, el dolor y la muerte. Estos y otros temas y aspectos están presentes marginalmente en *Cántico*, y se los desenvuelve y ahonda en *Clamor*. "Más aún: no se disocian los valores positivos y negativos en esta visión unitaria. Siempre se insiste en este apego a la realidad tal cual es. . . Se mira, se debe mirar el mundo cara a cara. En este final de *Cántico* —'Cara a cara'— como en el principio de *Clamor* —'El acorde'— se da cita al coro hostil. Ahí está reconocido, registrado. ¿Entonces?. Habrá que tener a raya la caterva peligrosa. El hombre no se rinde sin más ni más a sus enemigos. Esta poesía propugna el esfuerzo por ser, el combaté contra el no ser. No es se acepte el don de vivir. Sobre todo se practica la voluntad de vivir, y como este ímpetu hacia los valores es tan ferviente, y como los valores no yacen abstraídos en una zona acotada, hay que dar el pecho a la vida total. . . Pero es inevitable no transigir con el mal. . . Por esta ruta se

puede llegar hasta el sacrificio. El héroe, dispuesto a jugarse la vida, es el 'sumo viviente. El es quien más afirma' " (SP, pp. 17-18).

"Contemplación y acción. La una y la otra se dirigen hacia un solo fin: vivificar la conciencia de nuestro ser en el mundo. . . Desventurado el hombre cuando pierde tal equilibrio. Entonces se da cuenta de la armonía esencial que su oído habituado ni oye ni menos aún escucha" (SP, p. 18).

El subtítulo de *Clamor: Tiempo de Historia*, muestra claramente el significado que le dio Guillén a su segunda serie. Sus partes son: *Maremagnum* (que apareció en 1957), . . . *Que van a dar a la mar* (1960) y *A la altura de las circunstancias* (1963).

Finalmente, *Homenaje: Reunión de vidas* contiene seiscientos cincuenta poemas escritos de 1949 a 1966, y comprendidos en seis secciones: 1. Al margen, 2. Atenciones, 3. El centro, 4. Alrededor, 5. Variaciones, y 6. Fin. La sección tercera que alberga fundamentalmente los poemas de amor es, como su título indica, el centro de esta serie. Las composiciones de este libro comprenden además glosas y comentarios a un conjunto incontable de autores antiguos y modernos, españoles y extranjeros, epigramas y sátiras, impresiones de viaje y suscitadas por la pintura y el cine, variaciones de temas clásicos, elegías a amigos desaparecidos, notas sobre la vida familiar y el transcurrir cotidiano, consideraciones sobre la vida política y sobre la emigración y reflexiones sobre la brevedad de la existencia. Pero sobre todo *Homenaje* es la "obra poética de un lector", como escribe Vicente Llorens: "La realidad que la inspira -desenterremos por un momento la sepultada palabra- no es, como en *Cántico*, la de la vida, sino la de los libros; los de todos aquellos escritores de la literatura universal que forman también parte de su existencia y a quienes rinden tributo de admiración. Una experiencia, en suma literaria, no menos legítima que la otra" ("*Jorge Guillén en la emigración*" (En torno a *Homenaje*), en: *Revista de Occidente*, Nº 130, p. 79).

La poesía de Guillén en *Cántico* atiende al inmediato presente sin asunto, en que se produce la formidable convergencia de la "Creación": "Con qué voluntad placentera / Consiento en mi vivir / Con qué fidelidad de criatura / Humildemente acorde / Me siento ser". Nada de apoteosis. "Huele a mundo verdadero / La flor azul del romero" (SP, p. 19), que es una florecilla emblemática para Guillén.

En *Cántico* se propone un "ejercicio de salud compartida" en amistad y amor. "Entre tantas contrariedades se tiende al júbilo con asombrada gratitud. Experiencia del ser, afirmación de vida, de esta vida terrestre valiosa por sí y por de pronto: cántico a pesar del clamor. Uno y otro habrían de resolverse en una forma cuyo sentido y sonido serían indivisibles. Pensamiento y sentimiento, imagen y cadencia deben asentar un bloque, y sólo en ese bloque puede existir lo que se busca: poesía" (SP, p. 19).

III

CONSIDERACION FINAL

La poesía de Guillén no ha suscitado una aprobación unánime. La criticaron tanto algunos miembros de la generación española anterior del 98, como otros de su propia generación del 25 ó 27 y los de la Vanguardia. Machado la veía como conceptual en exceso, Cernuda la condenaba por ser poesía burguesa —refiriéndose al famoso verso de *Cántico* “el mundo está bien hecho”— y a la Vanguardia le tenía que parecer sospechosa por no acoger Guillén sus propuestas. Es muy característico que en el primer número de la revista madrileña *Caballo Verde* (1935) Neruda haya atacado a la “poesía pura” y haya propuesto en su lugar una “poesía impura”. Y sin embargo, la misma poesía guilleniana ha suscitado simultáneamente una aprobación y hasta admiración casi sin límites, en especial *Cántico*. Octavio Paz ha escrito: “Sus poemas son verdaderos poemas: objetos verbales cerrados sobre sí mismos y animados por una fuerza cordial y espiritual. Esa fuerza se llama entusiasmo. Su otro nombre: inspiración. Otro más: fidelidad, fe en el mundo y en la palabra. El mundo de la palabra, tanto como la palabra del mundo: *Cántico*” (*Puertas al campo*, p. 71). Y el famoso crítico alemán Hugo Friedrich ha sostenido que *Cántico* es —conjuntamente con el *Canzoniere* de Petrarca, el *Westöstlicher Divan* de Goethe y las *Fleurs du Mal* de Baudelaire— uno de los libros arquitectónicamente más rigurosos de la lírica europea, y que Guillén es el poeta más moderno y consecuente de la lírica intelectual (*Die Struktur der modernen Lyrik*, p. 39 y 187). Kant ha sostenido con razones definitivas que el juicio estético no puede aspirar a una universalidad lógica, sino sólo “subjetiva”. Por lo tanto, nos basta con que un poeta tan eminente como Paz y un crítico tan destacado como Friedrich hayan afirmado el valor extraordinario de la poesía de Guillén, para confirmarnos en nuestra apreciación de ésta en el mismo sentido.

Desde el punto de vista de la crítica literaria, Guillén es considerado en sus primeras obras como perteneciendo al movimiento de la poesía pura, en la variante peculiar que inauguró. La pertenencia a este movimiento le permitió liberarse —cuando menos parcialmente— de la concepción romántica de la poesía que dominó en Europa desde el siglo XIX. Podemos caracterizar al Romanticismo, con Monroe Beardsley, por el intento de cambiar ciertos valores imperantes y de imponer otros, como por ej. el sentimiento; por el intuicionismo emocional y su glorificación del artista y del arte y por su introducción de ciertas categorías para pensar el fenómeno estético, como las de la imaginación con respecto a la producción de la obra de arte y la del organismo para conceptuar ésta. En Guillén hay una clara recusación de la concepción del arte como expresión sentimental o como nacido de ciertos “estados poéticos”, y la desmitificación del poeta como alguien que se distingue a través de su lenguaje del hombre cotidiano, o como el vate que profetiza sobre el futuro, que es un testigo de la trascendencia o que paga con su existencia maldita el privilegio de tocar el fondo último de la realidad. No hay en Guillén tampoco la distinción entre la fantasía, facultad inferior y desdeñable, y la imaginación, instrumento

venerable de la poesía (Coleridge); o la divinización de la imaginación primaria o fuerza realmente poética (Id.). En cambio, en Guillén la poesía sigue siendo un órgano para el conocimiento de la realidad, la emoción continúa conservando sus derechos y el poema es concebido como un hecho verbal —concepción que ya se encuentra en el simbolismo francés— y la obra de arte como algo esencialmente orgánico, donde cada parte tiene su lugar y función precisa —Guillén ha insistido muchas en que *Cántico* no es un “álbum”, sino un verdadero “libro” de poemas, algo que se fue construyendo orgánicamente como un árbol (P. Salinas). Algo semejante cabe decir de toda la obra guilleniana: *Aire Nuestro. Y otros poemas, Final*, forman en realidad un libro único, que coincide admirablemente con la vida del poeta. Aún más: en verdad nunca ha habido un poeta en que la obra coincida tanto con la vida como en Guillén.

Un análisis ya no literario de la obra de Guillén, sino del diálogo que mantiene con el pensamiento occidental¹, nos muestra que adopta una actitud ambigua ante la metafísica moderna: por una parte está todavía dentro de su ámbito —en cuanto acepta su determinación de la vida como afirmación y como afán de más vida, en tanto se mueve en el círculo del desdiosamiento y en lo que respecta a su defensa de un antropologismo—, pero en cambio la supera al sostener que el hombre es el diálogo con las cosas y no sólo el yo, lo trasciende al aceptar las leyes de la realidad y al tratar de rescatar las cosas.

En verdad hay una coherencia básica y admirable entre los poemas de Guillén y su pensamiento poético. Cuando niega que haya estados poéticos inefables y que éstos surjan de la experiencia sentimental del poeta, por lo que desplaza la atención hacia el poema; cuando Guillén afirma que el hombre consiste en el careo con las cosas y que no *soy* sino que *somos* con ellas y los otros hombres, lo que hace es recusar la metafísica de la subjetividad moderna y pensar poéticamente al hombre no como a un sujeto, sino desde la experiencia de su solidaridad ontológica inicial con lo que lo rodea que al mismo tiempo lo configura. Al hacerlo se encuentra en una misma línea con una serie de pensadores y artistas que comienzan a tener vigencia hacia 1930. Por ej. con Martin Heidegger que publicó *Ser y Tiempo* en 1927, obra en la que sostenía que el hombre es un “ser-en-el-mundo”, cuyo carácter unitario puede expresarse como “ocupación” o “preocupación” con las cosas y al que le es originario un “ser-con” los otros hombres. Por su parte Georges Braque reconocía en los años finales de su vida: “He hecho un descubrimiento muy importante —no creo en nada más. Las cosas no existen para mí sino en su relación entre ellas y también entre ellas y yo. Cuando se ha alcanzado esta armonía, se está ante una suerte de nada intelectual. De este modo todo se convierte en posible, todo es utilizable, la vida se convierte en una revelación incesante. Esta es la poesía verdadera” (cit. en: J. Leymaire, *Braque*. Genève: Skira, 1961; p. 105). Guillén entrevió esta verdad desde *Cántico*, su primer libro de poemas —que el hombre no es sin las cosas y sin

1 Lo hemos intentado con un cierto detalle en nuestro artículo “El diálogo entre poesía y pensamiento en la obra de Jorge Guillén”, en: *Cielo Abierto*. Lima, Vol. VIII, N° 22, oct.-dic. de 1982; pp. 2-8.

los demás hombres y que tampoco las cosas son sin los hombres y sin las otras cosas; es decir, que no hay sustancias sino únicamente relaciones. Por ello su obra es verdadera poesía.

(Lima, noviembre de 1977; revisión del texto: febrero de 1984)

BIBLIOGRAFIA

1. *De Jorge Guillén*

1) Poesía

Aire Nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje. Milán: All'insegna del Pesce d'Oro, 1968.

Y otros poemas. Buenos Aires: Muchnik, 1973.

Cántico (1936). Edición, prólogo y notas de José Manuel Blecua. Barcelona: Labor, 1970.

Selección de poemas. Madrid: Gredos, ²1970.

2) Prosa

"Federico en Persona". Introducción a: F. García Lorca, *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1954; pp. XVII-LXXIX.

"Poética" (Carta a F. Vela), en: G. Diego, *Poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus, ³1966; pp. 326-328.

El argumento de la obra. Barcelona: Ocnos, 1969.

Lenguaje y poesía. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

2. *Sobre Jorge Guillén*

Alonso, Dámaso, "Los impulsos elementales en la poesía de Jorge Guillén", en: D.A., *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, ³1969; pp. 201-232.

Blecua, José Manuel, "Introducción" a la edición de: Jorge Guillén, *Cántico* (1936). Barcelona: Labor, 1970; pp. 7-68.

Casaldueiro, Joaquín, *Jorge Guillén: Cántico*. Santiago de Chile: Cruz del Sur, 1946.

Debicki, Andrew P., *La poesía de Jorge Guillén*. Madrid: Gredos, 1973.

Gil de Biedma, Jaime, *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*. Barcelona: Seix Barral, 1960.

- González Muela, Joaquín, *La realidad y Jorge Guillén*. Madrid: Insula, 1962.
- Macrí, Oreste, *La obra poética de Jorge Guillén*. Barcelona: Ariel, 1976.
- Paz, Octavio, "Horas situadas de Jorge Guillén", en: O.P., *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral, 1972; pp. 64-71.
- Paz, Octavio, "El 'Más allá' de Jorge Guillén", en: O.P., *In/mediaciones*. Barcelona: Seix Barral, 1979; pp. 71-96.
- Santos de Ihlau, Rosa Helena, "La obra poética de Jorge Guillén como creación de realidad", en: *Eco*. Bogotá, N° 183, enero de 1977; pp. 61-86.
- Valverde, José María, "Plenitud crítica de la poesía de Jorge Guillén", en: J.M. V., *Estudios sobre la palabra poética*. Madrid: Rialp, 1958; pp. 161-185.
- Varios, Número de homenaje a Jorge Guillén, *Revista de Occidente*. Madrid, N° 130, enero de 1974.
- Varios, Número de Homenaje a Jorge Guillén. *Sin Nombre*. San Juan (Puerto Rico), Vol. I, jul.-set. de 1976.
- Varios, Número de Homenaje a Jorge Guillén. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, N° 318, diciembre de 1976.
3. *Otra literatura citada*
- Blanch, Antonio, *La poesía pura española*. Madrid: Gredos, 1976.
- Brémond, Henri, *Plegaria y poesía*. Buenos Aires: Nova, 1947.
- Cernuda, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid: Guadarrama, ²1970.
- Diego, Gerardo, *Poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus, ³1966.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburgo: Rowohlt, 1956.
- Leymarie, Jean, *Braque*. Ginebra: Skira, 1961.
- Valéry, Paul, *Política del espíritu*. Buenos Aires: Losada, ²1945.
- Valéry, Paul, *Varietad I*. Buenos Aires: Losada, 1956.