

Cántico: más allá del aire

Miquel Bota¹

Recibido: 20 de junio 2020 / Aceptado: 16 de octubre 2020

Resumen. El artículo propone una lectura lacaniana de la poesía de Jorge Guillén, ejemplificada en algunos poemas de *Cántico*. El análisis aboga por una interpretación de la poética guilleniana como expresión del deseo del autor de perseguir la palabra exacta en cada momento creativo. Se materializa así el balance (casi imposible) que la voz poética consigue entre la concepción del ser desde el estadio imaginario, su plasmación literaria a través del orden simbólico, y en busca siempre de la Nada en sus éxtasis del orden real.

Palabras clave: Lacan, poesía pura, conceptismo conceptual, orden simbólico.

[en] *Cántico*: beyond the air

Abstract. This article proposes a Lacanian reading of Jorge Guillén's poetry, in particular of some poems of *Cántico*. Its analysis defends an interpretation of Guillenian poetics as an expression of the author's desire to pursue the exact word in each creative moment. In this way, the poems are read as a materialization of the almost impossible balance that the poetic voice achieves between the conception of the being from the imaginary realm and its literary embodiment in the symbolic realm, in its constant search of Nothingness as it manifests in the ecstasy of the real realm.

Keywords: Lacan, pure poetry, conceptual conceptism, symbolic order.

Cómo citar: Bota, Miquel (2021). *Cántico*: más allá del aire, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 39, pp. 105-112

En el año 1928 Jorge Guillén iniciaba su carrera literaria con la publicación de su primer poemario, *Cántico*, formado por un total de 75 poesías. La *Revista de Occidente* se encargaba de su edición, tal y como había hecho con otros autores pertenecientes a la llamada generación del 27, para continuar con su labor de “[ser] una publicación atenta a las corrientes más innovadoras dentro del pensamiento y de la creación artística y literaria” (Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón). Ortega y Gasset, fundador de la revista, interpretó como “innovadora” la poética guilleniana, y apostó por un poeta hasta entonces desconocido. A partir de ese momento, y a lo largo de más de veinte años, el poemario se fue ampliando. En 1936, la serie “Cruz y raya” (de *Ediciones del Arbol*) publicaba una segunda edición con 50 poemas nuevos². Le seguiría, ya en el exilio, la edición de *Litoral* (1945) en México con un total de 270 poesías. Finalmente, y todavía exiliado, la última en *Sudamericana* (Buenos Aires, 1950) con 334 poemas. Se trata pues de un poemario que es “essentially an accumulative work and rightly considered the *magnum opus* of its creator” (McCrory, 1998: v), en el que se recoge una larga trayectoria poética y vital, y en donde, consecuentemente, mejor se refleja su propósito literario: la búsqueda constante de la palabra.

Guillén conjuga, desde una perspectiva personal, una serie de características propias de la poesía barroca –en concreto de la poética gongorina–, recuperadas *a posteriori* por la poesía pura –básicamente la poética juanramoniana³. Se conforma, de este modo, una voz poética que asume dos de las características que Vicente Gaos destacó como significativas en la descripción del arte nuevo postulado por Ortega y Gasset, en referencia a las vanguardias de principios del siglo XX: el afán de originalidad y el hermetismo; y que se alzan como el influjo de la poesía gui-

¹ California State University, Sacramento.
bota@csus.edu

² En 1970, José Manuel Blecua eligió esta versión de 1936 para llevar a cabo una edición crítica, por considerarla la más unitaria y característica, omitiendo las otras tres versiones.

³ Jorge Guillén inició sus estudios de Filosofía y Letras en Madrid, aunque finalmente recibió su titulación de la Universidad de Granada. En su tesis doctoral trabajó la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612), obra clave de Luis de Góngora. En muchos aspectos, los trabajos de Góngora anticiparon la poesía pura de la cual Paul Valéry fue principal exponente en Francia. Cabe mencionar también que, del año 1917 a 1923, Guillén fue lector de español en la Universidad de La Sorbona de París. Durante este tiempo, intimó mucho con Valéry. Por otro lado, vivió en la Residencia de Estudiantes en Madrid (1911-1913), donde entró en contacto con figuras como Federico García Lorca, José Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez.

lleniana⁴. En relación a la pretensión de originalidad –que por otro lado es común a cada corriente y movimientos literarios– se refiere a:

Llevar a sus últimas consecuencias lo que estaba postulado por el simbolismo (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé), y antes de él por poetas como Góngora y los norteamericanos Poe y Walt Whitman (Gaos, 1976: 20).

En cuanto al hermetismo, sigue las premisas postuladas por Góngora y el barroco –como marco en el que se inscribe–, que se plasman en afirmaciones tales como: “Deseo hacer algo; no para los muchos” (Reyes, 1958: 188), y que recuperará nuevamente Juan Ramón Jiménez cuando anuncia: “A la minoría, siempre” (Juan Ramón Jiménez, 1995)⁵. Sin embargo, dicha originalidad y dicho hermetismo adoptan un cariz personal en Jorge Guillén, hecho que vincula *Cántico* con lo que Spitzer denominó “conceptismo interior”. Para Spitzer, el conceptismo interior es la síntesis de:

Una realidad de vida desbordante y un trascendentalismo profundamente anclado en el alma española. Una de las posibilidades de síntesis de estas tendencias contrarias fue la de hacer servir las ‘cosas vistas’ para demostrar, para figurar, ciertos ‘aspectos’ (*conceptos*) de las cosas eternas (cf. los *Conceptos del amor de Dios* que traduciríamos mejor por ‘figuraciones’) (Spitzer: 1941, 62-63).

Elementos como la supresión de lo anecdótico, la abundancia de prosopopeyas, la sustantivación de los adjetivos, la escasez de verbos, la precisión lingüística y la concentración temática están presentes en sus poesías como sublimación de ese legado literario. Esta praxis poética nace de una confianza absoluta en la necesidad de que el poeta crea en el poder de la palabra como portadora de un viaje irónico de la realidad a lo Real: “For Guillén, faith in the power of language is the poetic attitude per excellence” (Mayhew, 1991: 1146).

Partiendo del vínculo y la evolución entre la poesía culta de Góngora en sus *Soledades* y la poesía pura de Juan Ramón Jiménez en *La soledad sonora*, propongo una lectura lacaniana de *Cántico*, basándome en un análisis textual de tres de sus poemas: “Más allá”, “Dominio del recuerdo” y “Más verdad”. Defiendo que, ante la imposibilidad de encontrar la palabra, y utilizando al mismo tiempo un lenguaje “exento de congojas comunicables” (García Lorca, 1957: 69), Guillén parte del orden simbólico, tal y como Jacques Lacan lo define en su primer y segundo seminarios, para romperlo y superarlo, y de este modo, poder adentrarse en el orden real, experimentando así la nada, o el vacío.

El dolor psicológico del hombre y la incertidumbre mística ante la existencia humana, que culminan en el barroco español en lo que Dámaso Alonso llamó “elusiones y alusiones”, son una especie de adivinanza o emblema intelectual que causa placer en su descodificación. Este concepto de elusión concuerda con la descripción de elipsis propuesta por Severo Sarduy en su obra *Barroco*:

La elipsis opera como denegación de un elemento y concentración metonímica de la luz en otro, *láser* que alcanza en Góngora su intensidad máxima: “su luminosidad, el más apretado haz luminoso que haya operado en cualquier otra lengua romántica” ... Al provocar la momentánea incandescencia del objeto, su chisporroteo ante los ojos, extrayéndolo bruscamente de la opacidad, arrancándolo a su complementaria noche oscura, el discurso barroco ... reproduce una práctica para agudizar la visión (Sarduy, 1974: 67-69).

Es una opinión que emana de un realce por oposición, la cual se pone de manifiesto en la poesía gongorina. En su poética, Góngora hace funcionar la elipsis negando un elemento y maximizando metonímicamente otro. Utiliza la metáfora en un proceso de codificación que pertenece a un instinto cultural involuntario. Tal y como afirma Lezama Lima en *Los grandes todos*: “La luz de Góngora es un alzamiento de los objetos y un tiempo de apoderamiento de la incitación. En ese sentido se puede hablar del goticismo de su luz de alzamiento. La luz que suma el objeto y que después produce la irradiación” (Lezama Lima, 1968: 192-193).

Este mismo proceso es el que siguen los poetas de la poesía pura. Andrew Cecil Bradley en *Poetry for Poetry's Sake* (1901) define este tipo de poesía como una simbiosis entre forma y fondo. Siguiendo estos postulados, el abate Henri Brémond, en *La poésie pure* (1926), matiza que esta poesía representa un estado de conciencia místico en búsqueda constante de la inefabilidad. A este respecto, Guillén, en su “Carta a Fernando Vela sobre la poesía pura”, expone algunas de sus ideas:

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 ... Poesía pura es matemática y es química –y nada más ... Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo

⁴ En *La deshumanización del arte*, Ortega y Gasset postula que “el nuevo estilo, tomado en su más amplia generalidad, consiste en eliminar los ingredientes “humanos, demasiado humanos” y retener sólo la materia puramente artística. Esto parece implicar un gran entusiasmo por el arte” (Ortega y Gasset, 1991: 47). Respecto a la exclusividad de la nueva producción artística argumenta que “el arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada” (Ortega y Gasset, 1991: 14).

⁵ La primera de dichas afirmaciones, atribuida a Góngora, es recogida por Alfonso Reyes en *Tres Alcances a Góngora*. La segunda, de Juan Ramón Jiménez, forma parte de la dedicatoria general de la segunda antología poética.

lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente. Lo cual implica una definición esencial ... Cabe la fabricación –la creación– de un poema compuesto únicamente de elementos poéticos en todo el rigor del análisis: poesía poética, poesía pura –poesía simple prefiero yo⁶.

Tanto el hermetismo del barroco como la poesía pura de las vanguardias se basan en el uso impecable del lenguaje para decir, y también para no decir –como otro modo de decir–, en un camino hacia la inefabilidad que guía el propósito de sus poetas. Se trata de una inefabilidad estimulante, en búsqueda constante, que convierte la creación poética en una suerte de conjunto lírico reiterativo el cual, aunque pueda dividirse en partes, cobra total sentido observado desde la globalidad. Así, las *Soledades* (1613) de Luis de Góngora originalmente iban a dividirse en cuatro partes, cada una de ellas dedicada a una edad de la vida humana y también a una estación del año⁷. Del mismo modo, Juan Ramón Jiménez escribió –en una clara reminiscencia gongorina– los poemarios *La soledad sonora* (1911), *Estío* (1916) y, muchos años después, *La estación total* (1946). En la construcción de sus poesías aparece un elemento crucial: el principio de eliminación, que pasó a Guillén a través de su conocimiento personal de Valéry y su dedicación profesional a Góngora, tal y como sugiere Donald McCrory:

Whatever else may be said about Valéry and Góngora, it is a fact that, from both, Guillén would have learned the principle of elimination –which entailed the exclusion of anything not deemed to be poetry– as well as how to exploit the use of metaphor, especially in its relation to theme and technique. Indeed, the cultivation of the metaphor is singled out by Guillén as being the major unifying force amongst the 1927 group of poets (McCrory, 1998: viii).

Si bien es cierto que los poetas de la generación del 27 toman a Valéry como referente generador de este quehacer poético, cabe señalar que, tal y como apunta Vicente Gaos y analiza en profundidad Hugo Friedrich en su estudio sobre la lírica moderna, fue Mallarmé quien activó la eliminación como herramienta de construcción poética indispensable y vertebradora: “Uno de los actos fundamentales del arte poético de Mallarmé consiste en transferir lo objetivo al terreno de la ausencia” (Friedrich: 1974, 192).

Este principio de eliminación orienta la producción de Guillén y funciona para el poeta como una analogía del viaje interior: “En el centro del sistema poético guilleniano descansa una analogía múltiple: el mundo es como un poema, el poema se asemeja a la vida, vida y arte responden a una misma lógica esencial” (Aguirre-Pérez, 2012: 56). Se trata de una lógica esencial inspirada en una aspiración a lo esencial, por lo tanto, a una ausencia de lo superfluo. La eliminación, en ese sentido, suprime la palabra, va del objeto a la nada, y puede ser revisada siguiendo los postulados de Jacques Lacan sobre los tres órdenes de desarrollo de la subjetividad humana. De este modo, la eliminación es un medio para recorrer el trayecto que separa lo simbólico de lo real.

Lacan observa el desarrollo de todos los sujetos humanos en función de tres órdenes diferentes, vinculados entre sí. Por un lado, el orden imaginario, el cual se podría relacionar con el principio freudiano del placer, y que se corresponde con un reino dominado por el estado infantil de vínculo con la madre. Las fantasías primarias y las imágenes se forjan en este estadio. El orden simbólico, afín al principio freudiano de realidad, está afiliado al uso de símbolos y sistemas simbólicos, y a la habilidad de comunicarse y percibir a los otros. Es el dominio del lenguaje y de la representación lingüística. Finalmente, el orden real se estructura en función de poderosas experiencias constitucionales y emocionales como el deseo, la sexualidad y la muerte, siendo el más profundo y más inaccesible de los tres órdenes. El orden real sólo se hace evidente en las instancias finales del éxtasis o el terror, en los puntos en los que el orden simbólico se hace añicos, y que Lacan denomina “*jouissance*”. La eliminación, por lo tanto, funciona como proceso depurativo de un exceso de lenguaje no preciso, del *jam*, para hacer un uso y no un abuso de lo simbólico, y posibilitar la entrada en el abandono de lo Real:

En psicología se llama –la palabra es americana– *jam*. Es la primera vez que aparece, con el carácter de concepto fundamental, la confusión como tal, esa tendencia que hay en la comunicación en dejar de ser comunicación, es decir a no comunicar ya nada en absoluto (Lacan, 2008: 131).

De acuerdo con Lacan, el sujeto humano se constituye como ente sólo en el momento en el que es capaz de distinguirse de su madre y del resto del mundo a su alrededor, y para ello precisa del lenguaje. Sin embargo, puede quedar preso en sí mismo en un proceso narcisista fruto de la nueva situación psicológica que empuja al ser hacia la unicidad. Se describe así la entrada del niño en el mundo y en el sentido del “*self*”, en términos de una metáfora masculina muy dolorosa, metáfora paterna. Lacan añade que los prerrequisitos psicológicos para pertenecer al orden simbólico son esencialmente lingüísticos, patriarcales y fálicos: “La palabra es esa rueda de molino donde constantemente se mediatiza el deseo humano al penetrar en el sistema del lenguaje” (Lacan, 2001: 266).

⁶ La carta a Fernando Vela se publicó en *Verso y prosa* en 1927, y apareció extractada en *Poesía española. Antología* (1915-1931) de Gerardo Diego (Editorial Signo, Madrid, 1932). Guillén la escribió en respuesta al artículo de Vela “La poesía pura (información de un debate literario)” sobre la poesía de Valéry y el abate Brémond, que había aparecido en la *Revista de Occidente* en 1926.

⁷ Las cuatro *Soledades* hubieran sido “Soledad de los campos”, “Soledad de las riberas”, “Soledad de las selvas” y “Soledad del yermo”.

Hasta ese momento, el entendimiento del mundo está regulado por el estado preverbal, receptivo solamente a imágenes, a ritmos y a los sentidos. Alrededor de los dieciocho meses de edad aparece la consciencia de un yo individualizado, en lo que Lacan denomina “el estadio del espejo”. La formación de una subjetividad humana está marcada por un proceso de diferenciación y de darse cuenta de ciertos aspectos (la voz de la madre, su pecho, su palpitación, las propias vocalizaciones del niño) que, inicialmente, eran reconocidos como parte de un todo y que ahora se desconectan del yo. Entrar en el orden simbólico –el orden de la percepción de la Otredad y de la diferencia, y en consecuencia de la comunicación con significantes abstractos– conlleva un sentimiento de conquista, pero también una fuerte sensación de pérdida.

Severo Sarduy, en *Barroco*, ya analiza el papel del sujeto en el discurso sirviéndose de las teorías lacanianas, planteando cuál es la verdadera función del yo, dónde aparece, cuál es el campo del Otro, y la importancia de la represión en el proceso de la creación poética. Es así que se forja la subjetividad del individuo, acompañada de una fuerte sensación de falta ya que este orden carece de la seguridad del estadio preverbal. Esa sensación de falta de plenitud permanecerá en el individuo, y solamente se verá eclipsada en los breves momentos en los cuales el sujeto acceda al orden real, poniéndolo en contacto con el Objeto, el Todo, que, según Lacan, no es más que la Nada o el vacío, puesto que es imposible volver a la unidad primigenia.

Esta interpretación, aplicada a la poética de Guillén, vincula la escritura con el Todo y se materializa en la Nada. En este sentido, se puede establecer una sinergia con una lectura heideggeriana de *Cántico*, tal y como propone Grant MacCurdy, en la que la presencia y aceptación de la muerte son centrales en Guillén:

There are three key premises in Heidegger’s main work, *Being and Time*, with which Guillén is in essential agreement. These can be summarized as follows: (1) of all the innumerable possibilities that man confronts and deals with in a lifetime, death is the supreme or ultimate possibility, for it is the most personal and the most unavoidable; (2) it is necessary to confront and accept without illusion the inevitability and unavoidability of death if one is to live authentically, that is without attempting futilely to avoid the issue; and (3) by accepting one’s finitude, it is possible to attain a measure of freedom from death by rising above the pettiness of inauthenticity (MacCurdy, 1982: 278).

Lacan reflexiona también sobre la función del instinto de muerte como elemento mediador/superador de los estadios imaginario y simbólico, y su relevancia en la formación de la personalidad:

Se sitúa en el punto de articulación entre lo imaginario y lo simbólico. En ese punto de articulación se sitúa en su forma estructurante, lo que suele llamarse el masoquismo primordial. También es allí donde debe situarse el llamado instinto de muerte, el cual es constituyente de la posición fundamental del ser humano (Lacan, 2001: 256).

En un intento de superar/eliminar lo simbólico/imaginario para alcanzar el plano real, Guillén reconoce la importancia de la figura materna y de su influencia en el desarrollo espiritual:

‘Todo lo que se refiere a la cultura, a espiritualidad, a sentido religioso, me viene de mi madre’. It is not for nothing that *Cántico* first dedication –the importance of which cannot be overstated, for it summarizes the poet’s values– is addressed to her (McCrory, 1998: vii).

De este modo, se pone en evidencia que el niño Guillén experimentó la plenitud, aunque la separación que conlleva la entrada al orden simbólico no significara una ruptura con la madre ni con lo imaginario, sino una evolución hacia el estadio del lenguaje, el estadio paterno. Como también recoge McCrory, Guillén mantuvo siempre una muy buena relación con su padre, quien lo apoyó económicamente durante su vida de estudiante:

Long before he entered academia, however, it was clear to him [his father] that Jorge would never make a businessman, much less a politician. Despite disappointment, he was tolerant enough to bow to his son’s wishes to become a poet, a profession that both knew to be fraught with financial uncertainty (McCrory, 1998: vii).

Este vínculo con la figura del padre no hizo sino crecer especialmente después de que fuera este quien consiguiera que tanto Guillén como su esposa, Germaine Cahen, fueran liberados de las cárceles franquistas: “Guillén’s gratitude towards his father could only deepen thereafter” (McCrory, 1998: x). Y siguiendo los postulados lacanianos, ese equilibrio afectivo con las figuras materna y paterna le permite al artista un balance entre los dos primeros órdenes de su subjetividad que, a su vez, y a través del principio de eliminación en la poesía, son el medio que lo empuja hacia el vacío, o el acceso al orden real. El balance afectivo en el desarrollo de la personalidad del individuo se establece como un pacto en el que el lenguaje juega un papel de parte y de negociador. Tal y como señala Lacan en su primer seminario:

He señalado que la relación imaginaria brinda definitivamente los marcos dentro de los cuales se harán las fluctuaciones libidinales. Dejé abierta la cuestión de las funciones simbólicas en el tratamiento. ¿Qué empleo

hacemos del lenguaje y la palabra en el tratamiento? Hay, en la relación analítica, dos sujetos vinculados por un pacto. Este pacto se establece en niveles muy diversos, e incluso al comienzo muy confusos. No por ello deja de ser esencialmente un pacto. Y hacemos todo lo necesario, mediante reglas previas, para establecer claramente ese carácter al comienzo (Lacan, 2001: 267).

Joaquín Casaldueiro, en su estudio sobre *Cántico*, destaca los siguientes elementos como centrales en la poesía de Jorge Guillén: la palabra desnuda, la voluntad y el mantenimiento del ritmo (que el poeta domina constantemente), el deseo de una belleza formal (expuesto en la forma de la colección, en la forma de cada libro y en la forma de cada poema), el uso constante de sustantivos (a veces uno mismo: albor, albor, albor, júbilo, júbilo, júbilo; otras veces en parejas: gozos, masas, gozos, masas; y otras en serie: conchas, arenas, indios), y la confianza en la compleja realidad total. Estos elementos característicos coinciden en la poética gongorina y juanramoniana. Así, en las *Soledades* aparecen algunas series como: roca, sal, ruina; arena, océano, mar, ría; o voces de sangre y sangre son del alma, que testimonian no sólo la desnudez de la palabra, la creación de un ritmo constante, sino también la recreación de esa realidad cotidiana convertida en complejidad absoluta. Y de igual manera aparece en los versos de *La soledad sonora*: un agua, una ceniza, una pena, una herida; jardín de oro, jardín espectral; o fragancia, perfume, rosal. Al igual que los dos poetas, Guillén pone en evidencia su interés por la palabra desnuda, por la palabra no manipulada para que diga una cosa u otra, con el fin de expresar exactamente un concepto, aun sabiendo de la imposibilidad de encontrarla. Ese vínculo especial entre poeta y palabra reproduce la función binaria a la que se refiere Lacan y hace del poema una herramienta de pacto terapéutica que conecta lo inmediato con lo sublime. Es en esa observación de la realidad cotidiana donde la voz poética, utilizando la supresión de lo anecdótico y la concentración temática, trae la luz al poema, tal y como señala Manuel Durán:

Para Guillén lo decisivo es lo que le entrega la mirada, es decir, la luz, el espacio, la ordenación de los objetos en el espacio, la presencia del aire.

Aire, luz y espacio dan a los primeros poemas de Guillén su característica aureola de alegría, de triunfo vital. No desaparecen de la poesía guilleniana ni siquiera en sus momentos más sombríos (Durán, 1980: 219).

Todos estos elementos se plasman en el poema “Más allá”. Los tres primeros versos aparecen entre paréntesis y pueden leerse como una comunión de los preceptos básicos guillenianos, con la elipsis como eje estructurante. Al enunciar “(El alma vuelve al cuerpo, /Se dirige a los ojos /Y choca)” quedan elididos la luz, el aire y el espacio, aunque aparecen sin aparecer puesto que si el alma regresa al cuerpo eso implica la necesidad de un espacio. A su vez, en este espacio hay aire, como aire hay en el cuerpo al que regresa el alma; y se dirige a los ojos que sugiere ver, iluminar, para continuar en el siguiente verso inaugurándolo con el término “luz”. Cabe añadir que, si el alma vuelve al cuerpo, aunque no se explicita en el verso, se entiende que el alma está en algún lugar, en un vacío vinculado al orden real lacaniano. Más adelante se formula, de nuevo bajo los preceptos de Lacan, el asombro ante la conciencia del yo, usando los pronombres “me” y “mi”, poniendo en evidencia la conciencia del “self”. De lo real desciende a lo simbólico para regresar nuevamente a lo real, lo que queda entre paréntesis al principio del poema. Con el verso “Soy, más, estoy. Respiro” muestra el juego entre el mundo físico –“estoy”– en el que tiene lugar el lenguaje y lo que va más allá de ese mundo material, pero que le da sentido: “Lo profundo es el aire. /La realidad me inventa. /Soy su leyenda. ¡Salve!”. Es interesante observar aquí que el énfasis en el “ser” y en el “estar”, en un tránsito entre lo inmaterial y lo material, que no implica alienación, tal y como observa Germán Gullón: “In the case of Guillén there is no alienation from reality, but total immersion in it” (Gullón, 1968: 40). Se observa el mismo fenómeno en la última estrofa de “Dominio del recuerdo”: “Mi memoria ya es carne, ya un placer /-soñado-resucita, /ya la verdad de mi vivir da cita. /¿Alma, cuerpo? Mi ser.” Es precisamente el debatirse en la búsqueda de la palabra que permite deslizarse de lo físico, del objeto al Objeto, del Todo que deviene Nada. Por lo tanto, en el juego creativo planteado por Guillén, se observa también una enorme precisión lingüística, una “cacería interior” al más puro estilo gongorino. Este objetivo es un marcador del tránsito psíquico del autor, de lo imaginario a lo real, a través de una voluntad de dominio de lo simbólico, del lenguaje. La voz poética no se resigna, a pesar de la dificultad, a no encontrar la palabra exacta para definir un concepto, un sentimiento, un estado. Con versos como los de la tercera estrofa: “Todavía no agudos /De un sol hecho ternura /De rayo alboreado /Para estancia difusa”, propone reflexionar sobre el efecto de la iluminación en la conciencia humana y su plasmación física de despertar al mundo. En esta estrofa se observa la precisión lingüística que lucha por cazar la palabra exacta, acercándose muchísimo, aunque sin acabar de conseguirlo. Para ello, la voz poética recurre asimismo a la sustantivación de los adjetivos: “los amarillos, la frescura, lo extraordinario, lo profundo” como modo de captación del instante, de seducción léxica motivada por un afán de rigor, y con la voluntad de definir y materializar el entorno. La fuerza que Guillén provee a los sustantivos (como sucede en la ya citada estrofa tercera) y el uso circunciso de los verbos presenta, a su vez, una conciencia del yo que queda delimitada y definida por esa materialización del entorno, de lo otro: “Mientras van presentándose /Todas las consistencias /Que al disponerse en cosas /Me limitan, me centran”. Otro elemento destacable es la concentración temática. En “Más allá”, la relación entre lo material y lo metafísico se configura mediante la elipsis, lo que no se dice. De manera que la idea del Todo deviene la Nada y, como señala Sarduy:

Se ve como la metáfora, al hacer surgir en una cadena significativa un término procedente de otra cadena, es, como dice Lacan, metáfora del sujeto: no sólo remite a otro registro de sentido sino también a otro sitio donde encontrar el sujeto ... El objeto de la represión no es la significación misma ... sino un significante, sobredeterminado, que, por ser un representante, Lacan compara a un embajador (Sarduy, 1974: 78).

El Todo funciona como un embajador de la Nada, y culmina en el propósito de captación del instante: “Todo está concentrado /Por siglos de raíz /Dentro de este minuto /Eterno y para mí”, y en la obsesión por encontrar la palabra, en un recorrido en el que “Ser nada más y basta /Es la absoluta dicha. /¿Con la esencia en silencio /Tanto se identifica!”. De este modo, convierte el silencio en vacío, en el “aire articulado” de las *Soledades*, en “el aire, suprema compañía” de *La soledad sonora*.

Los mismos componentes pueden ser observados en “Dominio del recuerdo”. En este poema, se utilizan elementos del orden simbólico para recrear el orden imaginario y llegar así al orden real. No propone la invención de nuevas realidades sino el viaje hacia esos estados de conciencia que definen la subjetividad del ser. En este caso, es el amor el tema aparente que encubre el trayecto a través de los estadios: “Aquel amor aún vibra /bajo el impulso de una imagen, mero /fantasma. Pido, quiero. /Un imán se me impone fibra a fibra”.

La tercera estrofa: “El espíritu invade mi existencia /con poder soberano. /Espíritu ya es cuerpo. ¿Quién presencia/tal fusión, tal arcano?” nos conecta con la primera de “Más allá”, con ese instante de choque entre espíritu –inmaterialidad– y cuerpo –materialidad–, de manera que el lenguaje implica forma y sentido propios del orden simbólico. Al preguntarse la voz poética: “¿Quién presencia tal fusión, tal arcano?” nos está llevando de nuevo al concepto de vacuidad, entre espíritu y cuerpo. Se cuestiona qué ente rige, domina ese vínculo: el aire, el vacío. El aire es uno de los vocablos y conceptos clave en la poesía guilleniana, y, como se ha mencionado, la vincula directamente con la poética gongorina y juanramoniana. Cabe recordar que Guillén recogió gran parte de su trayectoria poética en un poemario titulado *Aire nuestro* (1968).

El poema “Más verdad” se iza como un compendio de las ideas comentadas sobre la poética guilleniana: la búsqueda y la necesidad de la verdad. Dicha búsqueda se presenta como algo más allá de lo material, que debe ser alumbrada por el sol (la luz) y está directamente relacionada con la voluntad del sujeto de recibirla (la verdad y la luz). Asimismo, lo lleva al vacío, en tanto que se omite, en el juego gongorino-juanramoniano, lo que en verdad se trata, el vacío subyacente en ese sol que lleva a la verdad: “¿Yo escojo? Yo recojo /La verdad impaciente, /Esa verdad que espera a mi palabra”. De este modo, se hace evidente la imposibilidad de escapar al lenguaje en la búsqueda de la verdad, lo que encadena la voz poética al orden simbólico, y que, solamente cuando este se haga añicos y cese la necesidad del lenguaje, llegará a su objetivo.

Como se apuntó al inicio, *Cántico* presenta cierto hermetismo; sin embargo, no se trata del uso de un lenguaje críptico e indescifrable, sino de la proyección de un hermetismo en el que las mismas palabras proporcionan las claves para su descodificación. Tal y como defiende Casaldueiro:

En *Cántico* se goza de la palabra por sí misma. Guillén quiere la palabra desnuda, totalmente desnuda, y nunca la deforma o transforma. La palabra, plena y limpiamente, penetra en el ritmo poético. De aquí que, junto a la belleza de la forma de la poesía, se nos ofrezca la belleza de la forma de la palabra, la cual no ha sido atormentada para que diga esto o lo otro, para que suene de esta o de la otra manera. El que se ha atormentado es el poeta, y de su tormento, es claro, no se nos permite saber ni adivinar nada (Casaldueiro, 1974: 27).

Esto nos vincula a los postulados lacanianos de los tres órdenes y del deseo de unión con el Objeto, que al final es la Nada. Por lo tanto, aunque el poeta no tiene otra alternativa sino luchar con el lenguaje para encontrar la palabra adecuada, este es un cometido imposible en tanto que la palabra adecuada que se asocia al objeto no puede existir porque el lenguaje forma parte del orden simbólico, no del imaginario y tampoco del real. En su lucha con el lenguaje, el poeta intenta regresar a la plenitud perdida por un medio imposible; solamente superado el lenguaje puede el individuo penetrar en el Objeto. Cuando Guillén declara:

La luz, naturalmente está en todas partes, en todos los poemas ... Pero yo he puesto más importancia en las palabras que se refieren al aire. El aire es ese elemento que me enlaza con el mundo, porque yo, cuando no tenga aire en los pulmones, pues... se acabó la historia. Por ejemplo, tiene mucha importancia el acto de la respiración, elemental, fundamental, sin pedantería ninguna ... Respirar, se trata de respirar, por ejemplo, cuando se habla de libertad yo no hablo más que de respirar, yo no hablo de política, hablo de respiración. Hay regímenes que se oponen a la respiración ... pues esa sensación inmediata con el aire es en mi poesía importantísima. (Durán, 1980: 219)

demuestra que el aire tiene una funcionalidad laciano-real en tanto que está desprovisto de imágenes, propias del orden imaginario, pero también de palabras, de lenguaje, propias del orden simbólico⁸. El aire planea por encima de toda su obra como ese destino final en el que ya no es necesaria la palabra.

⁸ Esta cita la recojo del artículo de Manuel Durán “Jorge Guillén, poeta del espacio y de la luz” (1980), quien a su vez la extrae del ensayo “Jorge Guillén ante sí mismo” de Alberto Castilla publicado en *Ínsula*, No 358, sept. 1976.

Tomando como eje estructurante el anhelo constante de Guillén por encontrar la palabra adecuada, sin forzarla ni manipularla, la lectura lacanianiana de los tres poemas analizados nos permite reinterpretarlos como un intento de acceder al Todo, empujado por el deseo de trascendencia y a través de la experimentación del vacío, en una metáfora perfecta.

Bibliografía

- Aguirre-Pérez, Fernando, “El destierro de la historia: la poética del universo auroral y perfecto en *Cántico* de Jorge Guillén”, *Hispanofilia* 165 (mayo) (2012), pp. 51-65.
- Allain-Castrillo, Monique, *Paul Valéry y el mundo hispánico*, Madrid, Gredos, 1995.
- Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (1950), *Obras completas*, 9 vols., Madrid, Gredos, 1975-1989, IX.
- Alvar, Manuel, *Visión en la claridad. Estudio sobre “Cántico”*, Madrid, Gredos, 1976.
- Blecua, Alberto, “Apuntes sobre Jorge Guillén y su lectura de Góngora”, *Voz y letra* XIII (1) (2002), pp. 107-111.
- Bradley, Andrew, *Poetry for Poetry’s Sake: An Inaugural Lecture Delivered on June 5, 1901*. Folcroft, Folcroft Press, 1969.
- Bremond, Henri y Robert de Souza, *La poésie pure: Avec un débat sur la poésie*, Paris, B. Grasset, 1926.
- Carilla, Emilio, *El barroco literario hispánico*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1969.
- Casalduero, Joaquín, “*Cántico* de Jorge Guillén y “*Aire nuestro*”, Madrid, Gredos, 1974.
- Debicki, Andrew P. “Jorge Guillén’s *Cántico*.” *PMLA* 81 (5), 1996 (October), pp. 439-445.
- Debicki, Andrew P., *La poesía de Jorge Guillén*, Madrid, Gredos, 1973.
- Durán, Manuel, “Espacio y tiempo en dos poemas de *Cántico*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36 (1), 1988, pp. 455-465.
- Durán, Manuel, “Jorge Guillén, poeta del espacio y de la luz”, en Evelyn Rugg y Alan M. Gordon (coords.), *Actas del sexto congreso internacional de hispanistas*, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 219-221.
- Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- FOM. Fundación José Ortega y Gasset - Gregorio Marañón: <https://ortegaygasset.edu/categoria-producto/publicaciones/revista-de-occidente/>
- Gaos, Vicente, *Antología del grupo poético de 1927*, Madrid, Cátedra, 1976.
- García Berrio, Antonio, *Construcción imaginaria en “Cántico”*, Limoges, U.E.R. des Lettres et des Sciences Humaines, 1985.
- García Lorca, Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1957.
- Gil de Biedma, Jaime, *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- Góngora, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra, 2000.
- Góngora, Luis de, *Soledades*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Cátedra, 1982.
- Guillén, Jorge, *Aire nuestro*, ed. Óscar Barrero, Barcelona, Tusquets, 2010.
- Guillén, Jorge, *Cántico*, Barcelona, Seix Barral, 1998.
- Guillén, Jorge, *Homenaje* (1967), Madrid, Visor, 2003.
- Guillén, Jorge, *Language and Poetry. Some Poets of Spain*, Cambridge, Harvard University Press, 1961.
- Guillén, Jorge, *Notas para una edición comentada de Góngora* (1925), edición de A. Piedra y J. Bravo, pról. J. M. Micó, Valladolid, Fundación Jorge Guillén / Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- Gullón, Ricardo y José Manuel Blecua, *La poesía de Jorge Guillén*, Zaragoza, Estudios Literarios, 1949.
- Gullón, Germán, “Rereading Jorge Guillén”, *Books Abroad* 42 (1), 1968, pp. 39-46.
- Jiménez, Juan Ramón, *Antología poética*, ed. Javier Blasco, Madrid: Cátedra, 1995.
- Jiménez, Juan Ramón, *Obra de Juan Ramón Jiménez. La soledad sonora (1908)*, pról. Joan Margarit, Madrid, Visor, 2008.
- Jitrik, Noé, *Balcón barroco*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1988.
- Lacan, Jacques, *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 1: Los escritos técnicos de Freud*, trad. Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Lacan, Jacques, *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Lacan, Jacques, *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 3: Las psicosis*, trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Diana S. Rabinovich, Buenos Aires, Paidós, 2009.
- Lacan, Jacques, *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 4: La relación de Objeto*, trad. Enric Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- Lacan, Jacques, *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 7: La ética del psicoanálisis*, trad. Diana S. Rabinovich, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- Lázaro Carreter, Fernando, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Lázaro Carreter, Fernando, “La literatura como acto comunicativo”, en *Estudios de lingüística* (1980), Barcelona, Crítica, 2000, pp. 173-192.

- Lezama Lima, José, *Los grandes todos*, Montevideo, Arca, 1968.
- Lledó, Emilio, "Consciencia y luz en Jorge Guillén", en A. Piedra y J. Blasco (eds.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, Valladolid, Universidad / Fundación Jorge Guillén, 1995, pp. 181-193.
- MacCurdy, Grant, "Death in *Cántico*: Jorge Guillén and Martin Heidegger", *Romance Notes* 22 (3), 1982 (SPRING), pp. 277-283.
- Macrí, Oreste, *La obra poética de Jorge Guillén*, Barcelona, Ariel, 1976.
- Mainer, José-Carlos, *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*, Barcelona, Crítica, 2003.
- Mallarmé, Stéphane, "Cartas", *Cuadernos hispanoamericanos (Dossier: Stéphane Mallarmé (1842-1898))* 571 (enero 1998), pp. 9-28.
- Mayhew, Jonathan, "Jorge Guillén and the Insufficiency of Poetic Language." *PMLA* 106 (5), 1991 (October), pp. 1146-1155.
- McCrorry, Donald (ed.), *Cántico: Selected Poems*, London, Bristol Classical Press, 1998.
- Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Paulino Ayuso, José, *Antología de la poesía española del siglo XX. I 1900-1939*, Madrid, Castalia, 1996.
- Pozuelo Yvancos, José María, "La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén", en A. Piedra y J. Blasco (eds.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, Valladolid, Universidad / Fundación Jorge Guillén, 1995, pp. 197-219.
- Reyes, Alfonso, "Tres alcances a Góngora", en *Obras completas de Alfonso Reyes*, VII, México, FCE, 1958.
- Ruiz Pérez, Pedro, *El espacio de la escritura: en torno a una poética del espacio del texto barroco*, Berna, Lang, 1996.
- Sánchez Robayna, Andrés, "Mallarmé, y el saber de la nada", *Cuadernos hispanoamericanos (Dossier: Stéphane Mallarmé (1842-1898))* 571 (enero 1998), pp. 57-68.
- Sarduy, Severo, *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.
- Spitzer, Leo, "El conceptismo interior de Pedro Salinas", *Revista Hispánica Moderna* 7, No ½ (Jan-Apr. 1941), pp. 33-69.
- Young, Howard T., "Jorge Guillén and the Language of Poetry", *Hispania* XLVI, 1 (1963), pp. 66-70.