

Jorge Guillén y la crítica de la oscuridad: simbolismo e interpretación en *Lenguaje y poesía*

Miguel A. OLMOS

Université de Rouen/ E.R.I.A.C.
miguel.olmos@univ-rouen.fr

RESUMEN

Estudio de la prosa crítica de Guillén mediante el análisis y la comparación de los ensayos de *Lenguaje y poesía* dedicados a la poesía mística de san Juan de la Cruz y a la poesía visionaria de G.A. Bécquer. La oscuridad y dificultades de estos poetas cuestionan la visión guilleniana de la literatura como arte consciente de lenguaje. La interpretación del simbolismo exige poner en juego estrategias heterogéneas, que articulan un acercamiento filológico con los métodos de las «nuevas críticas», emanados de la hermenéutica del Romanticismo, a propósito de problemas como la alternancia de sentidos literal y espiritual, el poema como transposición imaginativa de la norma o la oscilación entre texto e intención. La respuesta de Guillén al problema de la ininteligibilidad conduce a una reflexión sobre la determinación de lo que constituye el texto y de las fronteras entre creación y crítica.

Palabras clave: símbolo comentario mística Bécquer San Juan de la Cruz

ABSTRACT

A study of Guillén's critical work through a comparative analysis of *Lenguaje y poesía* essays concerning the mystic poetry of saint John of the Cross and the visionary lyrics of G.A. Bécquer. The obscure difficulties of these poets challenge Guillén's vision of literature as a conscious art of language. Symbolic interpretation requires the use of different strategies, basically a philological approach and the methods of several «new criticisms» stemming from the Romantic hermeneutics, concerning problems such as the alternance of literal and spiritual senses, the poem as an imaginative transgression of linguistic norm, or the shifts between textual and intentional messages. Guillén's answer to the question of unintelligibility leads to a consideration of the way in which texts are determined and the borders between poetry and literary criticism.

Key-words: symbol commentary mysticism Bécquer San Juan de la Cruz

Pocos escritores han encarecido tanto la dimensión lúcida de la composición poética como Jorge Guillén. Su fidelidad a un concepto técnico de la poesía queda bien atestiguado en el largo proceso creador, sin apenas parangón en la literatura contemporánea, que culmina en *Cántico* (1919-1950). El trabajo de corrección y lima a que han sido sometidas las piezas que lo integran es observable en los cambios de las diferentes ediciones de la obra, así como en los numerosos borradores, con indicaciones de lugar y fecha de redacción correspondientes a los sucesivos estadios de un mismo poema, que Guillén denominaba en su correspondencia privada «expedientes» poéticos. La finalidad natural de este trabajo de experimentación con las palabras, una recodificación enriquecedora del idioma que debe entenderse como una de las funciones esenciales del ejercicio literario, resulta también patente en sus traducciones poéticas, como se sabe con versiones alternativas, a veces en metros diversos, de un mismo poema, por ejemplo las incluidas en la sección «Variaciones» de *Homenaje* (1967), o algunas versiones inéditas del *Cimetière marin* de Paul Valéry¹.

Esta concepción «de arte» que Guillén comparte con su mentor francés se percibe igualmente por contraste en aquellas ocasiones en que no rehúye mencionar lo que de inspiración sublime, de movimiento imaginativo incontrolable, pueda haber en poesía. Pero resulta revelador de sus opciones literarias que esta otra dimensión intuitiva o instintiva del poema, también acreditada desde antiguo, sea siempre supeditada a su elaboración técnica y consciente. En la crítica de Guillén, las producciones de los escritores surrealistas quedan a veces degradadas a mero «vitalismo», «esbozos de poemas» a los que no se reconoce carácter literario pleno. A la exclamativa *nuît de éclairs* del André Breton del primer *Manifeste* responde Guillén, en «El estímulo superrealista» (1969), con una enfática pregunta por «la luz de la conciencia poética»².

¹ Sobre Guillén y la conciencia técnica, F. Lázaro Carreter (1990), pp. 215-220; E. Lledó (1995). Sobre los «expedientes», P. Salinas, J. Guillén (1992), p. 265, p. 393, *passim*; J.-L. Puyau (2004). «Variaciones» en J. Guillén (2003), pp. 379-473. Sobre Guillén traductor, O. Macri (1976), pp. 177-178; M. Allain-Castrillo (1995), pp. 171-184 y 293-305.

² «¡Aquella *nuît des éclairs*! Noche excepcional. ¿Y la luz de la conciencia poética? Pero esto es otra historia», J. Guillén (1999), p. 514; véase también la siguiente presentación del poeta Paul Éluard en una conferencia en Sevilla (1936), exhumada por F.J. Díaz de Castro: «El escritor superrealista no pretende escribir un poema acabado, en sí mismo completo. Se limita a brindar una sugestión, un punto de partida, un apoyo para que el lector, a impulsos de la poesía esbozada, se entregue a una poesía de creación suya. Pues bien, en ese simple amontonamiento de materiales, en esa materia prima con todo cuidado conservada en bruto, en ese caos originario y adrede informe, nunca sometido a la inteligencia ni a la voluntad, caos que se resiste a cualquier organización, la irresistible personalidad de Éluard cristaliza, logra un estilo» (J. Guillén (1999), p. 28).

Esta convicción del arte como técnica es sometida a una dura prueba por algunos de los «casos españoles» estudiados en *Lenguaje y poesía* (1962), su obra crítica principal, reelaboración definitiva de trabajos previos, ambiciosa síntesis de la trayectoria completa de la poesía española a través del análisis de media docena de figuras excepcionales, de Berceo a García Lorca. A propósito de algunas de ellas se plantea, desde ángulos diversos, lo que podría resumirse como la cuestión de la oscuridad, esto es, el problema de la excelencia de obras variamente adscritas a una poética difícilmente racionalizable; obras resistentes, en muchos de sus aspectos, al análisis lógico o literario, y cuya estructura, eficacia e inteligibilidad continúa necesitando aclaración. Para el cantor de la luz y de la conciencia de luz, para un defensor acérrimo del poema como ciencia o maestría, el análisis de estas obras oscuramente grandes no podía sino suponer un desafío intelectual de primer orden³.

Más incluso que Góngora, prototipo español y paradigma internacional de dificultades interpretativas, o que algunos otros «herméticos» contemporáneos, con una común concepción artística o intelectual de la poesía, el problema de la oscuridad debió de resultar para Guillén particularmente acuciante en el examen de la obra, heterogénea y compleja, de san Juan de la Cruz, a la que se asocia, en varios aspectos, la producción poética y literaria de Gustavo A. Bécquer. Podría pensarse que ambos poetas cuestionan la aludida primacía de la conciencia sobre la inspiración que constituye una de las convicciones fundamentales del autor. La dialéctica entre la inspiración y el arte es ya observable en la declaración preliminar de *Lenguaje y poesía*, donde, en línea con la orientación inmanente y lingüística de la crítica de su tiempo, Guillén adelanta que su trabajo se dedica no a la «poesía», sino a la poesía en tanto que «lenguaje», por lo tanto en su configuración, objetiva y material, como «lenguaje de poema». Sin embargo, el poeta no deja de agregar que semejante configuración constituye igualmente la ocasión de una epifanía, el lugar en que se manifiesta el misterio de un «espíritu» indivisible de su «cuerpo» — otros pasajes describen el poema de nuevo mediante

³ Originariamente publicada en inglés (1961), *Lenguaje y poesía* recoge las conferencias impartidas durante el curso 1957-1958 en la Cátedra «Charles Eliot Norton» de la Universidad de Harvard (J. Guillén (1999), pp. 293-412; véanse pp. 38-39 para la prehistoria de los textos que la componen. Citaremos siempre por esta edición). Se ha prestado mucha menos atención a esta obra que a otros textos críticos de Guillén, en particular los artículos de los años 20, por su incidencia en la composición de *Cántico*. Véase sobre todo H.T. Young (1963); G. Chiarini (1964); F. Lázaro Carreter (1990), pp. 180-215; J.M. Pozuelo Yvancos (1994), (1995); F.J. Díaz de Castro (1999), pp. 11-21; F. Rico (2003). Varios útiles trabajos de K.M. Sibbald (1994) abordan con interés aspectos transversales. Un planteamiento sugestivo sobre la dificultad literaria en G. Steiner (1978), pp. 18-47.

resonancias religiosas, como «forma encarnada (...) irreductible» o «bodas que funden» «música» e «idea»⁴.

Pero si el valor estético de la poesía forma parte del bagaje crítico idealista de Guillén y puede por lo general justificarse o racionalizarse en virtud de análisis puramente literarios, los «casos» del poeta místico y del poeta visionario le plantean un problema suplementario particular y de difícil solución. San Juan de la Cruz y Bécquer, dos autores cuya altura está fuera de toda discusión, parecerían haber cedido a lo inefable, abandonándose a una práctica irracional de la poesía, al sostener abiertamente su desconfianza en la capacidad de decir del lenguaje. De ahí que Guillén asocie ambos poetas encabezando los ensayos que les dedica con un mismo título, «Lenguaje insuficiente» —un título de designio provocativo o paradójico, análogo por lo demás al de algunos otros títulos de sección de la obra. Este compartido «Lenguaje insuficiente» queda sin embargo cuidadosamente especificado en el subtítulo de los correspondientes ensayos: «lo inefable místico», para san Juan; «lo inefable soñado», para Bécquer, como si se pretendiese abarcar las diferentes posibilidades de una misma problemática al recurrir a dos de los dominios fundamentales de la teoría de la interpretación, los de lo sagrado y lo profano. «Todo es símbolo, todo es lo que es y algo más», se dice a propósito de *Cántico*; de las composiciones de Bécquer, se subraya su emanación de un estado de «trance», de un «profano éxtasis estético»⁵.

Con todo, el problema de la oscuridad se manifiesta en la obra de ambos escritores en planos diferentes. El primero de ellos afecta al sentido de su poesía, al proceso de *comprensión* del texto. Desde esta perspectiva, obras como *Noche oscura*, *Cántico* o *Llama de amor viva* se imponen a sus receptores por eficacia sugestiva, a pesar de su oscuridad o gracias a ella, sin dejarse nunca explicar ni comprender del todo. Salvando distancias, algo similar cabría decir del arte indirecto y musical de muchos poemas de Bécquer. A este primer plano comprensivo se añade otro *expresivo* —«extrapoemático», escribe Guillén— que

⁴ «No partamos de «poesía», término indefinible. Digamos «poema» como diríamos «cuadro», «estatua». Todos ellos poseen una cualidad que comienza por tranquilizarnos: son objetos, y objetos que están aquí y ahora, ante nuestras manos, nuestros oídos, nuestros ojos. En realidad, todo es espíritu, aunque indivisible de su cuerpo. Y así, poema es lenguaje. No nos convencería esta proposición al revés. Si el valor estético es inherente a todo lenguaje, no siempre el lenguaje se organiza como poema»; «Poesía como arte de la poesía: forma de una encarnación. Podríamos escribir esta palabra con mayúscula: misterio de la Encarnación. El espíritu llega a ser forma encarnada misteriosamente, con algo irreductible al intelecto en estas bodas que funden idea y música», J. Guillén (1999), p. 295; p. 405. Sobre los problemas de una definición exclusivamente lingüística de la poesía, F. Lázaro Carreter (1990), pp. 52-67; (2000), pp. 173-192; sobre el talante antirromántico del planteamiento de Guillén, J.M. Pozuelo Yvancos (1995), pp. 215-217.

⁵ J. Guillén (1999), p. 340, p. 366

en cierto modo puede pretender también a la denominación de poesía. Esta dimensión de expresividad se sitúa en la otra vertiente del proceso literario: no entre texto y lector, sino entre la experiencia del autor y el texto. Para su iluminación debe tomarse en cuenta no sólo la obra poética, sino una segunda serie de documentos, que incluye declaraciones programáticas, glosas, explicaciones y comentarios de los poemas a cargo de sus autores mismos. Así, en Bécquer, la idea de un «lenguaje insuficiente» es, además de tema de unos cuantos poemas y relatos, el hilo conductor de una teoría poética, de una aproximación intelectual al proceso de creación literaria. El caso del poeta místico resulta más sutil. San Juan sostiene la esencial incapacidad del lenguaje para decir lo experimentado; sin embargo completa o complementa los poemas que oscuramente hablan de lo indecible con una serie de interpretaciones doctrinales, problemáticamente convergentes con la letra que supuestamente declaran ⁶.

Como se previene en la declaración metodológica que abre *Lenguaje y poesía*, el criterio con que Guillén se enfrenta a las relaciones entre expresión y comprensión es el de atender a un objeto inmediato, el lenguaje, situado en el centro de un vasto conjunto de fenómenos que no debe ocultar ni disminuir su primacía:

estos poetas de gran vida interior, religiosos y profanos —en España, san Juan de la Cruz, Gustavo Adolfo Bécquer— nos enseñan a ser modestos, a percatarnos de nuestros límites. Algo se nos escapa en nuestras emociones, algo incasable con signos lógicos, racionalmente articulados. En esa frontera de inadecuación entre el alma y la palabra se detienen muchos. Muy conmovidos, no saben qué decir. Pese a tantas dificultades, el poeta quizá descontento acaba por entregarnos, sumo dicente, la victoriosa expresión. ⁷

Importa sobre todo destacar que la proclamación de la victoria del lenguaje sobre sus límites, implícita en el párrafo transcrito, ha necesitado de una serie de operaciones previas, propiamente críticas, y no exentas de dificultades, que merecen ahora atención: no sólo la discriminación entre la significación intencional y la significación textual, sino también la delimitación concreta de lo que constituye el texto, una tarea en que entran en juego significativas estrategias técnicas e ideológicas. Entre éstas destaca el deslinde entre lo sagrado y lo profano, distinción crucial en la trayectoria de una hermenéutica moderna, que lleva desde el romanticismo al establecimiento de un nuevo objeto interpretativo, propia y específicamente «literario». En definitiva, un análisis comparado de las estrategias de interpretación puestas en juego por Guillén ante dos casos de oscuridad puede mostrar de qué manera se articulan en el texto crítico modos y métodos de lectura

⁶ Sobre los ámbitos de la interpretación, W. Iser (2005), en particular pp. 30-41.

⁷ J. Guillén (1999), p. 377.

heterogéneos, correspondientes a tiempos distintos, e ilustrar con algo de utilidad el carácter de «asimilación» o «domesticación» que adoptan con frecuencia los procesos interpretativos⁸.

Buen indicio de esta tendencia de la crítica a la apropiación es el Bécquer tecnicista y materializado de Guillén, tan diferente del poeta transparente y contradictorio apreciado por Antonio Machado, o del lírico de sencilla musicalidad celebrado por Luis Cernuda y exaltado por Juan Ramón Jiménez⁹. Pero sencillez no es necesariamente para Guillén un criterio de valoración positiva. Su actitud ante lo popular o folclórico, y en concreto ante el carácter de poesía hablada que suele destacarse en las *Rimas*, está casi siempre marcada por una discreta distancia. Ya en varios artículos de los años veinte, en pleno apogeo de las vanguardias, Guillén hizo manifiesta su reticencia hacia lo que posiblemente consideraría un exceso de fama de la poesía becqueriana. Las célebres golondrinas de la rima LIII son allí descritas, con algo de malicia, como «aves de clase media»; más tarde, en un poema de *Homenaje* perteneciente a la serie «Al margen», se pintará su vuelo como «Bajo, muy bajo, casi a ras del suelo». Algo de esta reserva puede también percibirse en *Lenguaje y poesía*, por ejemplo en el pasaje que celebra, algo irónicamente, la lección «eclectica» de un poeta «muy puro» que se «disimula» bajo el «bonito y muy popular»¹⁰.

Más pues que a una preferencia personal, la presencia de Bécquer en *Lenguaje y poesía* se debe posiblemente a la función de iniciador o «precursor» de la modernidad poética que suele atribuírsele. Pero Bécquer es para Guillén el primer poeta español moderno no por sus resonancias populares o sus ensayos de aproximación al lenguaje oral, sino por su «conciencia» técnica, esto es, por una serie de reflexiones y apuntes acerca de la composición literaria en los que preconiza una síntesis entre la inspiración y el arte. Es este corpus preceptivo (el «Prólogo» a *La soledad* de Augusto Ferrán, las *Cartas literarias a una mujer*, la *Introducción* a las *Rimas* conocida como «sinfónica», algunas de las cartas *Desde mi celda*), y no la exigua pero influyente producción poética de Bécquer, el objeto de atención del ensayo, fundamentado en el contraste entre los tópicos románticos de la poesía como materia intangible, sueños, irrealidad, espíritu, efusión o

⁸ P. Szondi (1989), pp. 19-30; K. Eden (1997), pp. 25-40; E. Auerbach (1998).

⁹ J.R. Jiménez (1975), pp. 276-282; A. Machado (1986), pp. 319-320; L. Cernuda (2002), pp. 90-97.

¹⁰ J. Guillén (1999), p. 378. Véase también «La fama de Bécquer» (1924), en J. Guillén (1999), pp. 205-207. En «Las nuevas rimas de Bécquer», también de 1924, a propósito de una «nueva» edición, Guillén saluda algunas correcciones de los antiguos editores al original, «dignificando asimismo esa tendencia a la locución vulgar, oral, a que se abandona Bécquer» (*ibid.*, p. 202).

divagaciones, y la «conciencia luminosa» (p. 363) que dirige la composición poética, tal como Bécquer la expone en una serie de notas, ensayos y cartas ¹¹.

La decisión de centrar el ensayo en estas declaraciones críticas, mucho más que en el análisis directo de relatos o poemas, facilita el planteamiento del problema del «lenguaje insuficiente», esa incapacidad del «rebeldé y mezquino idioma» de la Rima I para trasladar a palabras lo vivido. Se muestra así, no sin erudición, que una análoga tensión entre dificultad expresiva y pericia poética atraviesa la práctica totalidad del romanticismo europeo, y que su resolución pasa por la distinción germinal entre *experiencia* y *elaboración* (pp. 368-369). Desde esta perspectiva, Bécquer queda perfectamente enmarcado en el contexto literario internacional de su tiempo. La contradicción entre lo inefable y la composición poética es sólo aparente; más aún, resulta ser un tópico, muy bien difundido, que vertebrata la reflexión literaria de su época. Guillén sentencia que lo inefable es, pese a todo, una palabra, un tema incluso. En último término, de lo inefable sólo puede hablar el autor; al lector más descreído ha de bastarle con el texto que tenga enfrente ¹².

No hay lugar a detenerse en el proceso intelectual de composición del poema, cuya reconstrucción a partir de textos becquerianos dispersos, cotejados con sus paralelos europeos, constituye el hilo conductor del ensayo de Guillén. Conviene más bien destacar una segunda cuestión, relativa al análisis del producto acabado, del poema, perteneciente pues al plano interpretativo primario de la comprensión. El punto de partida se encuentra en el «Prólogo» de Bécquer a la colección poética de su amigo Ferrán. Se trata de la conocida contraposición entre una poesía

¹¹ «Si Bécquer parece a primera vista un rezagado, ahora se nos revela un precursor del movimiento moderno. No había de incurrir él ni en la espontaneidad irresponsable ni en el rigor sin ardor. Hay una ruta del todo intuitiva, irracional hasta el absurdo, hostil a cualquier toque o retoque de la conciencia. Hay otra ruta sometida al cálculo intelectual y a la abstracción severísima. ¿Qué rumbo elige Bécquer? La rima III propone una alianza: la tal vez casi quimérica y por eso más tentadora alianza de inspiración y razón. (...) Esta imagen del anillo significa unión. Pero unión entre dos puntos que se descubren sucesivos y en hiato, causa del malestar que perturba al poeta, consciente del momento inefable. No importa. Es un ideal de perfección: gracia y tino, centella alumbrada en lo oscuro y maestría que sabe captar esa centella, a un tiempo luminosa y misteriosa. No, no quedará anulada por el principio de contradicción esta poesía del alma, aunque no haya voz que la exprese con ajuste absoluto» (*ibid.*, pp. 376-377). Véase G.A. Bécquer (2004).

¹² «Aquí se llama poesía al ámbito prepoético, que en rigor se limita aún a ser «contenido», contenido vital. Sólo habrá poesía cuando el espíritu sea forma, plenitud de palabras. De lo inefable, por supuesto, no puede hablar sino el autor. Al lector no le concierne más que el texto, incompatible con cualquier escrutinio comparativo entre la prepoesía de la Creación y esta segunda creación que es el poema» (*ibid.*, p. 375). Para un examen de las posibilidades de moldear y formalizar la experiencia en la literatura contemporánea, J. Gil de Biedma (1980), pp. 17-31.

majestuosa, sonora y explícita, y una segunda sencilla, ligera y sin forma definida, que «despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía». ¹³ A través de su exposición del arte compositivo de Bécquer, Guillén sugiere de forma sucinta su concepción de la textura semántica del simbolismo, y de los principios adecuados para su interpretación.

En su descripción del proceso creador según Bécquer, Guillén había descrito los «estados prepoéticos» becquerianos como una corriente de «asociaciones de ideas», a medio camino entre la emoción y la imagen. Se subraya así la pluralidad de funciones que la palabra *idea*, aunque usada de forma imprecisa, desempeña en la poética becqueriana. De los diferentes sentidos del término, el fundamental, según Guillén, parece ser la designación del correlato «espiritual», e indiscernible de la «forma», en que la poesía encarna, por ejemplo en las informulables «ideas-cadencias», sin palabras, sin sentidos, sin compás, que el genio literario consigue atar en un «hilo de luz» en la Rima III. En otras ocasiones, la formulación es negativa, y el poeta dice encontrar sólo una «emoción sin ideas»; otras veces, el «hilo de luz» que permite reunir las ideas es también a su vez otra «idea» —o bien varias, una «serie de ideas» (p. 366); o lo que Bécquer denomina «ideas *relativas*» (p. 368), relacionadas ¹⁴. En resumen, concluye Guillén, el estatuto semántico del poema es inexacto, impreciso, consiste en insinuaciones, alusiones o sugerencias que no dicen, pero que en la medida en que son «expresivas» no pueden sino ser «inteligibles» (p. 367). El movimiento de estas ideas en cadencia no puede detenerse, ni apresarse; pero su dinamismo se racionaliza mediante un tecnicismo musical, una «fuga» de sentidos que se logra cuando su poder de sugestión repercute en la sensibilidad o en la imaginación del receptor ¹⁵.

No por no poder ser inequívocamente formulable, el simbolismo poético deviene irracional o arbitrario. Lejos como de costumbre de afirmaciones novedosas o extremadas, la posición final de Guillén ante la cuestión coincide en lo esencial con la convencional. Sin embargo, una última precisión acerca de la materialidad del simbolismo becqueriano añade al ensayo un argumento en el que puede reconocerse la marca retórica personal del autor de *Cántico*. Según Guillén,

¹³ Cit. por J. Guillén (1999), p. 375

¹⁴ «Si la emoción es bastante aguda, suele despertar asociaciones de ideas. Con tanta rapidez se deslizan que casi no son ideas, esbozadas entre imágenes y apuntes muy vagos. (...) Este mundo de ideas ligerísimas no puede llamarse caos. Un «hilo de luz» lo atraviesa, ilumina y sostiene» (*ibid.*, pp. 365-366). Véase también M. Fattori y M.L. Bianchi (1990); R. Senabre (1995).

¹⁵ «Si la emoción y el fantasma son inefables, sólo será posible sugerir más que expresar directamente. Poesía, pues, de lo espiritual indefinible como vaga sugestión más que como estricta comunicación. Al vocablo, en toda su eficacia irradiante y musical, responderá la colaboración del lector» (*ibid.*, p. 376). Sobre la alusión, F. Goyet (1987).

la palabra que mejor expresa la esencia de la poesía visionaria de Bécquer no sería tanto «indecible» como «inconcebible» (p. 375). El poeta continúa negándose a aceptar una supuesta «insuficiencia» del lenguaje, esta vez mediante el expediente de equiparar el misterio del poema al de la Naturaleza misma, otra maravilla misteriosa pero inmediata y tangible, aunque esté escrita en un idioma no siempre fácil de entender. Respetando así lo que hay en el simbolismo de expresión difícilmente reducible a razón o a sentido, se nos recuerda que, aunque enigmática, la poesía era también para Bécquer algo al alcance de la mano, la presencia real, concreta y sensible de la belleza en el mundo: «minas ocultas a los ojos de los no inspirados», «focos» de hermosura (pp. 364-365). De ahí que el emblema último acuñado por Guillén para la poesía de Bécquer sea la expresión más sutil de la materia, un elemento físico impalpable: las vibraciones de luz que ven los ojos del soñador, la fantástica mirada femenina que persigue día y noche al sujeto de la rima XIV, «Te vi un punto, y flotando ante mis ojos», único ejemplo de comentario poético desarrollado en este ensayo de *Lenguaje y poesía*¹⁶.

A otros misterios debe enfrentarse Guillén al tratar de san Juan de la Cruz. El examen de la relación entre los textos poéticos del santo y sus comentarios doctrinales da ocasión en *Lenguaje y poesía* a considerar algún punto del problema interpretativo de la intención, aquí delicado más allá de su dimensión puramente metódica. La discusión de un sentido espiritual a partir de los comentarios explicativos del autor a sus poemas mayores, sentido no reconocible hoy con facilidad en la mera letra de la *Noche*, de *Cántico* o de *Llama*, ha propiciado una serie de enfrentamientos ideológicos en la crítica moderna. Estas disputas por la apropiación de la obra del místico, acentuadas con motivo de la celebración en 1942 del cuarto centenario de su nacimiento, parecen arrancar de su consideración contemporánea desde una perspectiva esencialmente literaria¹⁷.

La intervención de Guillén en el debate es discreta. El poeta se desentiende de la disputa ideológica, y prefiere elaborar una explicación cuidadosa de los elementos del problema a toda solución unívoca o simplificadora. Pero intervención discreta no implica aquí neutralidad: Guillén toma partido por el aislamiento de los poemas de sus comentarios, para proceder a una lectura

¹⁶ Bécquer «ha compuesto una poesía tan breve como intensa, donde la frase adquiere una levedad de alma, visible a través de una forma que parece vaporosa: a tal extremo es radiante la materia de aquellos vocablos conductores de visión en la luz», J. Guillén (1999), p. 378. Una visión general del simbolismo en B. Weinberg (1966); sobre el simbolismo en *Cántico*, A. García Berrio (1985).

¹⁷ Resume y comenta el debate D. Ynduráin en su edición de la poesía (1983), pp. 13-33. Sobre la crítica de la obra de san Juan y el desenvolvimiento de su consideración literaria, véase el prólogo a la edición de las *Obras completas* de L. López-Baralt (1999), I, pp. 7-10; A. Soria Olmedo (1991); A.J. Mialdea Baena (2004), pp. 25-41 y 81-96.

estrictamente literal, que quiere explícitamente ser también laica. Se abstraen así los poemas *Cántico*, *Noche oscura* y *Llama de amor viva* del contexto de sus correspondientes tratados exegéticos, en los que aparece la debatida interpretación auctorial de los versos —interpretación cuya notable complejidad intrínseca hace por otra parte recomendable una aplicación cautelosa del adjetivo «intencional»¹⁸.

El modelo de la lectura «laica» de Guillén se encuentra posiblemente en el análisis fenomenológico de la experiencia mística de san Juan de la Cruz llevado a cabo por su amigo Jean Baruzi, en una tesis doctoral leída en 1924 que suscitó polémicas en el ambiente universitario francés de su época, aunque acabó valiendo a su autor una cátedra de Historia de las religiones en el Collège de France¹⁹. El principio de la autonomía de la letra se hace en Guillén explícito al excluir de los poemas, por método, un sentido religioso alegórico. Lo que en ellos se dice no es otra cosa que amor humano:

Los poemas, si se los lee como poemas —y eso es lo que son—, no significan más que amor, embriaguez de amor, y sus términos se afirman sin cesar humanos. Ningún otro horizonte «poético» se percibe. Pues bien, estos poemas ¿son algo más? Entendámonos: ¿algo más extrapoético? No lo sabríamos si a los versos, tan autónomos, el autor no les hubiese agregado sus propias disertaciones. El santo nos advierte que a esta poesía corresponde una experiencia personal y una reflexión doctrinal. Ante todo hubo la experiencia. Pero este origen —místico— no se debe confundir con su resultado. Evitemos cualquiera intromisión de la *genetic fallacy*. Y precisamente en este caso no sería posible imaginar una mayor distancia entre la experiencia y su expresión. Por otra parte, la doctrina se apoya sobre los poemas. Sin embargo, este segundo sentido —alegórico— permanece fuera del primer texto. Poesía y alegoría se desarrollan en rutas paralelas que, si se mantienen acordes a su definición, no podrán rozarse ni estorbarse.²⁰

Pero aunque metódico, no es éste un descarte automático. Ni siquiera es completo. La operación abstractiva de Guillén no ha pasado por alto el examen de sus propias dificultades, ni tampoco el de sus limitaciones. Resulta por ello al tiempo estricta y matizada, pues sin renunciar a sus principios atiende también a los varios contextos de los poemas en su época. Así, algunas secciones del ensayo se centran en la exposición de la experiencia mística, supuestamente referida por los poemas amorosos, tal como viene narrada, analizada y enjuiciada en los

¹⁸ Sobre las «declaraciones» de san Juan, véase D. Ynduráin (1999).

¹⁹ A los hermanos Baruzi — a quienes también frecuentó Miguel de Unamuno, durante su exilio de los años veinte— dedica Guillén su ensayo. Véase B. Sesé (1995).

²⁰ J. Guillén (1999), pp. 342-343. Una visión contraria a la de Guillén, menos cuidadosa y más militante, puede leerse en el discurso de ingreso en la R.A.E. de M. Menéndez Pelayo (1956), pp. 48-53.

comentarios —Guillén destaca a este respecto las duras exigencias del místico, y su renuncia a toda tentativa de descripción de la experiencia. Se rastrea también la deuda de algunos elementos literarios de la obra de san Juan con sus coordenadas genéricas fundamentales, que son religiosas: la trama erótica, el motivo de la inefabilidad, provenientes de la tradición bíblica del *Cantar de los cantares*, o la «Declaración» misma de las poesías, cuyos obvios precedentes genéricos son los numerosos comentarios suscitados por el texto sagrado²¹.

Son éstas precauciones propias de un intérprete literario competente y versado en el contexto genérico de la obra que comenta, como sin duda, y en alto grado, lo es el poeta castellano. Pero a estas mediaciones viene a añadirse otra, de naturaleza ya diferente, que parecería entrar en conflicto con el método literal de partida. Escribe Guillén:

Pero si la alegoría no es perceptible para el lector, y su contenido racional no refuerza el alcance poético, la biografía —es decir, el dato del real trance místico— persiste junto a los poemas. Basta saber que el autor está queriendo manifestar otra cosa, y que este propósito se basa en una profunda experiencia para que se forme como un acompañamiento espiritual, no conceptual. Se insinúa un aire entre los versos, que los dota de una trascendencia a la vez humana y divina. Todo queda aureolado, y una misteriosa realidad se mantiene en comunicación con el primer horizonte nocturno o diurno, y siempre humanísimo. A los tres poemas envuelve entonces una atmósfera que sería muy difícil despejar, y una resonancia valiosa se añade al canto de amor.²²

¿Es el reconocimiento de esta «espiritual (...) atmósfera» una estricta consecuencia de la letra de los poemas, o se trata más bien de un agregado superfluo, proveniente de la puesta en práctica de un criterio interpretativo diferente, el de la «intención» del autor? ¿Es lícita la puesta en práctica simultánea de dos modos interpretativos divergentes? La decisión de examinar la cuestión en toda su complejidad, sin descartar ninguno de sus elementos problemáticos, no ha dejado de suscitar críticas. Resulta sin embargo revelador que varios de estos reparos se apoyen en argumentos entre sí contradictorios. Así, Domingo Ynduráin, partidario de un examen exclusivamente literal de *Cántico*, reprocha a Guillén la proyección en el texto de un aura religiosa que violentaría precisamente la autonomía de la letra, cuya observación metódica se había propuesto como objetivo principal²³. José Angel

²¹ *Ibid.*, pp. 345-347; pp. 342-345. Véase ahora V. Núñez Ribera (2002).

²² J. Guillén (1999), p. 358.

²³ Tras citar parte del pasaje que transcribimos, escribe D. Ynduráin: «Sorprende no la conclusión, sino lo que la explica: saber que el autor ha querido manifestar otra cosa basta, al parecer, para que lo consiga...» (1983), p. 19. El juicio global de Ynduráin sobre el ensayo de Guillén es sin embargo muy elogioso (*ibid.*, p. 18).

Valente, otro buen conocedor de la literatura espiritual, reprocha por su parte el método básico del estudio de Guillén en términos muy duros; pero los fundamentos de la crítica de Valente son estrictamente opuestos a los de la de Ynduráin: en opinión del poeta, la abstracción de las poesías de san Juan de sus glosas exegéticas constituye una violación tendenciosa de la literalidad integral. Según Valente, la separación de poesías y comentarios en estudios formalistas como los de Guillén o Dámaso Alonso conduce a un «dualismo» que supondría la exclusión de la dimensión espiritual de la experiencia humana ²⁴. El eje de la discusión parece ser pues la determinación, propiamente crítica, de lo que constituya la «letra» del texto. Por lo demás, se advierte enseguida que los reproches dirigidos a Guillén coinciden con dos posiciones tradicionalmente enfrentadas, y de difícil conciliación en la interpretación global de la obra del santo ²⁵.

En todo caso, algunos aspectos del reconocimiento por Guillén de una «aureola» (p. 358), de «ondas de sugerencias cuyo alcance no se determina con exactitud» (p. 353), que parecen apuntar a una lectura intencional «espiritualizada» de la poesía de san Juan, pueden aclararse desde la perspectiva del instrumental empleado en sus análisis, como una consecuencia del uso de los métodos de la hermenéutica idealista en su tentativa de articular la dimensión inmanente del texto y la dimensión estética de la obra. Esta filiación resulta perceptible en al menos dos puntos: la concepción *orgánica* de los textos poéticos de san Juan, y la idea misma de la «insuficiencia» del lenguaje, latente en el empleo del concepto estilístico de «lenguaje desviado».

La noción de «desvío» remite a la violencia ejercida por el individuo sobre la norma lingüística para vehicular de manera expresiva una experiencia en sus aspectos más particulares. Es antiguo el reconocimiento de las divergencias del lenguaje de los textos poéticos respecto de otros tipos de uso lingüístico; sin embargo, al atribuir a las modulaciones poéticas del lenguaje la función de insinuaciones o sugerencias irrazonables, ajenas a lógica, Guillén parece recoger la noción de desvío en su modalidad idealista más moderna. Así, en algunos puntos de su ensayo, la rígida disociación de lógica y lenguaje, o la prelación de los elementos verbales «imaginativos» y «sensoriales», considerados especialmente

²⁴ Si los poemas carecen de todo sentido espiritual fuera de sus comentarios, argumenta Valente, «¿Sería, en tal caso, la poesía insuficiente para aludir a sus propios contenidos esenciales? (...) ¿Se alzan con tal criterio las «disertaciones» a definidoras del sentido último de lo poético? (...) Guillén no alcanza a imaginar en ningún momento que lo que él llama «dos perfecciones» («la religiosa y la poética») son una y la misma: la expresión poética de Juan de la Cruz es sobreabundancia de una sola o unificada experiencia», J.A. Valente, J. Lara Garrido (1995), p. 22.

²⁵ Véanse C. Cuevas (1981); E. Pacho (1993), pp. 82-88.

sugestivos, sobre los meramente genéricos, conceptuales o «abstractos», en línea con los principios críticos postulados por Dámaso Alonso en *Poesía española* ²⁶.

Debe advertirse que estas pautas idealistas no siempre resultan perceptibles en el ensayo de Guillén, porque tal concepción del lenguaje poético como «desvío» expresivo confluye o se superpone a los postulados literarios fundamentales de los poemas de san Juan, en los que el motivo de la infabilidad conduce con naturalidad a una técnica basada en transposiciones o correspondencias, a intensas violaciones de la norma que generan una oscuridad que puede llegar a lo no inteligible ²⁷. Puede concluirse, en definitiva, que el seguimiento del principio idealista del «desvío» por parte de Guillén es, además de discreto, prudente. Así lo atestigua de manera elocuente una delicada elección, la del punto de articulación entre el texto, su eficaz poder sugestivo y su clave interpretativa: el elemento literal en que se cifra la intuición de una resonancia misteriosa en *Cántico* es así un silencio, una «pausa que no tiene par», un verbo ausente de la enumeración de las estrofas 14 y 15 de *Cántico*, consideradas extáticas ²⁸.

El concepto del poema como un organismo estético, un todo autosuficiente al que nada le sobra ni le falta, es un segundo rasgo que señala una filiación idealista en el ensayo de Guillén. De nuevo en línea con los postulados de Alonso, la palabra poética se manifiesta por su «unidad de sentido y sonido», fusión en «una sola energía, a la vez alma y cuerpo» (p. 338). Se trata en realidad de una concepción compartida por las diferentes «Nuevas críticas» formalistas, predominante a lo largo del siglo XX, y en último término, un principio general de la poética y hermenéutica emanadas del romanticismo, en su consideración de la obra literaria como una

²⁶ J. Guillén (1999), pp. 343, 349-350, 374; D. Alonso (1989), pp. 15-27 y 403-414. Sobre la imprecisa disociación de lógica y lenguaje en la Estilística, F. Martínez Bonati (1983), pp. 161-166.

²⁷ La exposición de este punto en Guillén sigue muy de cerca el prólogo de san Juan al comentario de *Cántico*, la «Declaración de las canciones...» (1999), II, p. 9-12. Escribe Guillén: «A la expresión del amor se le escapa su objeto. Pero en una tentativa parcial sí puede alcanzarse. ¿Cómo? Apelando a la transposición. Así, con «figuras, comparaciones y semejanzas» se sugiere algo de los «secretos y misterios». La poesía habrá de resolverse, pues, en el lenguaje figurado: comparación, metáfora, símbolo. El lenguaje rebasa entonces sus límites intelectuales», (1999), p. 344.

²⁸ «[D]e lo oscuro llega un solemne acompañamiento de órgano. Esta solemnidad no se determina, y así, gravemente, vagamente prolonga el misterio de aquellas extraordinarias palabras que la esposa pronuncia como si no rompiera el silencio (...). Atengámonos al verso tal como se encuentra, con una pausa que no tiene par: «Mi Amado las montañas». Leyendo religiosamente, aunque sin lucubraciones teológicas, ese blanco —ese instante de silencio— entre el Amado y las montañas designa y ofrece algo que sobrepuja el amor terrenal» (*ibid.*, p. 358-359). Véase también D. Ynduráin (1983), pp. 92-93. Sobre el «círculo hermenéutico», J. Starobinski (1970).

entidad unitaria y sobredeterminada, autónoma, un «objeto» inmanente. Con esta orientación general confluye además, en el caso particular de Guillén, una persistente convicción, la de la índole técnica o artística del poema. Así, la poesía de san Juan, a pesar de la insinuación constante de un «fondo indecible», no es «balbuceo» ni «mera interjección». No hay en ella ningún «automatismo»: estamos ante «el menos infantil de los poetas» (p. 348). Lejos del estatuto de transcriptor inspirado común en textos místicos o visionarios, de Catalina de Siena a William Blake, la poesía del santo es un modelo de «creación», de «maestría»²⁹. En ella, el «signo motivado», orgánico y unitario supuesto por la crítica estilística queda atribuido a un artífice consciente, perfectamente dueño de su secreto:

La poesía se logra merced al arte: arte del poema. Es necesario consignar que san Juan de la Cruz acierta con el equilibrio supremo entre la poesía inspirada y la poesía construida, en oposición a tantos modernos para quienes la poesía y el arte presentan una contradicción irreductible. (...) El poema se erige como la más sutil arquitectura, donde cada pieza ha sido trabajada por el artífice más cuidadoso de aproximarse a la perfección; y la perfección artística se aúna a la espiritual. (...) Sólo así ha podido crearse ese portento de la *Noche oscura*, acaso de mayor pureza aún que el *Cántico espiritual*, el mejor de los epitalamios.³⁰

Que la excelencia —verbal, pero también narrativa e imaginativa— de la obra de san Juan implique para Guillén una concepción poética unitaria y una técnica literaria depurada y sin fallas puede de nuevo verse como una herencia de la crítica romántica, en tanto que las «infinitas lontananzas y resonancias poéticas» (p. 349) descubiertas en el texto parecen remitir más al «espíritu» del texto, considerado en su conjunto, que a los géneros concretos de su letra, o a lo que más prosaicamente se sabe del proceso histórico de su composición. Parecería así que en la nueva hermenéutica «literaria», aplicable sin distinción a todo tipo de textos, reaparecen

²⁹ «San Juan de la Cruz, en cambio, no se deja arrastrar. Nadie le dicta sus palabras ni le sugiere sus imágenes, polo opuesto al del artista visionario (...). Su comportamiento como escritor y su humildad cristiana le habrían impedido decir de sus poemas: «Los Autores están en la Eternidad». Interesa poner de relieve este contraste, porque así resalta la originalidad de san Juan de la Cruz, modelo de creador cuando intenta sugerir lo que no admite revelaciones. (...) Asombra que un mismo ser haya conquistado estas dos perfecciones: la religiosa y la poética. Porque si a san Juan no se le juzga aprendiz de santo, como poeta nos pasma su maestría. (...) San Juan escribió muy poco, y nunca se consideró como profesional de la poesía. Pero ningún vestigio de aficionado se descubre en estas obras magistrales», J. Guillén (1999), p. 349.

³⁰ *Ibid.*, pp. 341-342; sobre la «unidad» de los poemas y del conjunto de la obra, pp. 354-355. Sobre poética del romanticismo y «nuevas críticas», M.H. Abrams (1971); W.J. Ong (1982), pp. 156-159.

algunas antiguas modalidades de la interpretación de textos sagrados, en que se persigue los «sentidos arcanos» de la Escritura, a la que se presupone una coherencia sin fisuras, una infinita validez. Algo de la vivencia mística puede pasar entonces a modelar ciertos caracteres de la experiencia estética. El texto poético, minuciosamente escudriñado, deviene emblema de una nueva «consciencia», como si la representación gráfica de la obra transfiriese su carácter unitario, a despecho de toda otra consideración genérica o histórica, a la constitución de la obra misma³¹.

Con todo, importa ver que en *Lenguaje y poesía*, unidad y sobredeterminación del texto poético son principalmente una creencia, un presupuesto metodológico ideal que en ningún momento se quiere hacer llegar a sus últimas consecuencias. Guillén no lleva a cabo en su ensayo un análisis de la estructura estilística de las obras del santo que pretenda emular al ya hecho por Dámaso Alonso en *Poesía española*, pocos años antes. De hecho, lejos de ensayar, como éste último, una descripción de la poesía de san Juan a partir de un examen completo y contrastado de sus perfiles lingüísticos y de su estructura retórica y métrica, Guillén procura acercarse paulatinamente a la comprensión de la textura de su obra a partir de sucesivas explicaciones de sus elementos discretos, profundizando en el sentido de un uso particular de las palabras. En la visión estético-estilística de *Lenguaje y poesía* se injerta así una segunda lectura, histórica y filológica, en la que la oscuridad queda descompuesta en una suma abierta de dificultades parciales. Desde esta perspectiva, la obra es menos un organismo que un *conglomerado*, y su interpretación, menos «espiritual» que acumulativa, esto es, basada en la iluminación de problemas singulares. Se trata de la técnica de interpretación predominante en los comentarios humanísticos del Renacimiento, de orientación esencialmente normativa y pedagógica, que pretenden restituir al texto claridad sólo allá donde puntualmente le falte, sin ocuparse de sus significaciones globales, del conjunto de valores que luego será llamado «crítico»³².

Como es obvio, no son los comentarios *sui generis* de san Juan a su propia poesía, parte de su objeto de estudio, la inspiración primaria para esta segunda línea de trabajo. Guillén contaba para ello con el modelo de los primeros comentaristas de la poesía de Góngora, contemporáneos del poeta, que había estudiado ya con detenimiento en su tesis doctoral de 1925, inédita hasta hace poco³³; y, sobre todo, con la traducción y explicaciones de fray Luis de León al *Cantar de los cantares*, textos de los que Guillén había preparado una edición

³¹ P. Szondi (1989), pp. 95-108; 114-115; W.J. Ong (1982), pp. 130-133; W. Iser (2005), pp. 93-118. Sobre la composición discontinua de la poesía de san Juan y una serie de vacilaciones, ambivalencias y conflictos en los comentarios, A. Prieto (1984-1987), II, pp. 753-757; D. Ynduráin (1990), pp. 11-17; E. Pacho (1993), pp. 88-95.

³² G. Mathieu-Castellani (1990), pp. 41-50; C. Codoñer (1997).

³³ J. Guillén (2002); véase también A. Bleuca (2002).

prologada, publicada en 1936³⁴. A la hora de estudiar la poesía de san Juan, los comentarios filológicos de fray Luis habrían de interesar a Guillén no sólo por la relación temática y genérica entre el poema bíblico y *Cántico*, sino también en la medida en que a fray Luis se le plantea un problema de interpretación, la alternancia entre los sentidos literal y espiritual de la Escritura, que presenta alguna analogía con el suyo. Sin duda no se le ocultaban las terribles dificultades que supone una cuestión como la de la traducción e interpretación de la Biblia en el siglo XVI español. A pesar a todo, el poeta sintetiza la posición que adopta, en su traducción comentada, el profesor de Salamanca, con una cuidadosa atención a todos sus matices, pero subrayando sin ambigüedad el predominio de la letra:

Al sentido literal acompaña otro alegórico. Bajo estos «amorosos requiebros explica el Espíritu Santo la Encarnación de Cristo y el entrañable amor que siempre tuvo a su Iglesia, con otros misterios de gran secreto y de gran peso». Fray Luis se desentiende esta vez de la alegoría. Grandes libros han escrito para desentrañarla «personas santísimas». «Pero... de la otra significación primera, como de cosa baja, dijeron muy poco». El comentario irá ciñéndose al sentido literal, a lo que fray Luis denomina con ahínco «la corteza de la letra», «la sobrehaz», «el sonido». De ahí ha de partirse: «Sin entender primero aquella corteza no se afina bien con el sentido que allí pretende el Espíritu Santo». Es necesario «decir y declarar lo que significan aquellas palabras así carnalmente para entender a lo que se han de aplicar espiritualmente». Sin embargo, no deja de atenderse a este fondo religioso. En muchas ocasiones termina el comentario aludiéndolo: «según el espíritu», «según la realidad del espíritu...». Pero lo que importa es la sobrehaz, la admirable sobrehaz. «No quiere decir más de lo que suena», remacha precisando un pasaje. Y esclarece otro, oponiéndose a la opinión de algunos comentaristas: «Mas a mi juicio todo este lugar se puede entender de otra manera más llana y mejor...».³⁵

Prioridad razonada de la letra. A la luz de pasajes como el citado, puede entenderse mejor la oscilación de Guillén, en sus comentarios sobre *Cántico*, entre una lectura estrictamente «literal» y la constatación de una serie de valores «espirituales» como consecuencia de la superposición en su ensayo de dos modos de lectura, pertenecientes a tiempos distintos. Sin desmentir ni el carácter unitario ni la perfección técnica que a impulso de los métodos críticos inmanentes se atribuye siempre a la obra del santo, un examen histórico de los textos conduce a admitir que están compuestos por elementos heterogéneos, o que sólo mediante una lectura difractada puede intentarse dar cuenta de algunos de ellos. Para llegar a comprender

³⁴ J. Guillén (1999), pp. 415-424.

³⁵ «Prólogo a *Cantar de los cantares*, de fray Luis de León», *ibid.*, p. 416. Sobre fray Luis y la interpretación bíblica en el XVI, K. Hölz (1996); N. Fernández Marcos, E. Fernández Tejero (1997), pp. 101-118; 133-152; S. Fernández López (2003), pp. 194-202.

con la profundidad deseable la textura del poema, Guillén recurre a varios procedimientos, esencialmente la comparación de pasajes paralelos entre poema y comentarios, y una hipótesis sobre los orígenes simbólicos del poema. Puede verse como un mérito de *Lenguaje y poesía* la decisión de mostrar hasta qué punto las interferencias entre las tres dimensiones —poética, vital, reflexiva— de la obra integral de san Juan se dan en el *texto* del poema —y si no como mérito, al menos como opción lícita, desde el momento en que se toma la decisión de sobrepasar un «muy escueto rigor teórico» y admitir que «la impureza enriquece». ³⁶

Así, complementando la lectura poética con hipótesis genéticas previamente dejadas de lado, destaca Guillén, apoyándose en el trabajo de Jean Baruzi, algunos lugares del texto en que experiencia y poema no pueden sino coincidir en símbolos universales, a la vez lo vivido y su solo nombre posible, como la «Noche» o la «Llama» del título de los dos grandes poemas ³⁷. La experiencia simbólica es enseguida objeto de una cuidadosa atención reflexiva por parte de san Juan; y sólo después de una «conciencia clarividente» se lanza el místico a la composición del poema, ya plenamente inventiva, y a la redacción de los comentarios ³⁸. Como ya se ha apuntado, los poemas son para Guillén, en esencia, fruto autónomo de la imaginación; pero en virtud del principio de la «unidad» global de la obra, también destaca de los comentarios su «fundamento racional» (p. 351), esto es, su ajuste respecto de la letra poética que glosan. El problema que entonces se plantea es el de la prelación lógica —ya no cronológica— entre el sentido literal y el «acomodado sentido».

³⁶ J. Guillén (1999), pp. 358-359. Algunas reflexiones contra el rigor de método en G. Steiner (2000), pp. 12-21.

³⁷ «[E]l símbolo surge del arranque vital sin que medie ninguna elaboración. (...) En realidad, en su realidad más honda, el místico ya poeta —¿y cómo separarlos en este instante?— ha vivido su noche oscura y su llama de amor. (...) Entre las imágenes irreales manejadas por el poeta se le han impuesto, si es cierta esa hipótesis, estos símbolos: únicos puntos de inmediata continuidad que unen la vida y el poema. (...) Dentro del poema, «noche», «llama», y quién sabe cuáles otros componentes se deslindan exentos de todo vestigio bibliográfico, y se presentarán trasferidos y sometidos a la novísima atmósfera creada por las otras imágenes de pura invención, más o menos fatal, más o menos libre», J. Guillén (1999), p. 350.

³⁸ «A la experiencia ha sucedido una conciencia clarividente, y las reflexiones de muchas horas se van ordenando en una interpretación sistemática. Después, partiendo de la experiencia inefable, de los primeros símbolos, de los primeros esbozos intelectuales, san Juan de la Cruz compone el poema; también redacta un comentario en que desarrolla la doctrina implícita, y añade otras especulaciones ulteriores. El comentario nos descubre que, bajo el sentido poético, yace otro oculto y alegórico que se ajusta a la doctrina. Estos dos sentidos, con toda exactitud encajados y dependientes, no se embarazan. (...) Es increíble, pero es así: todo ese lirismo disimula un revés minuciosamente razonado» (*ibid.*, p. 350-351).

Guillén opta, como sabemos, por afirmar la autonomía del espacio poético respecto de la experiencia biográfica y la interpretación doctrinal. Pero no es imposible entender como una manera indirecta de afirmar de nuevo la prioridad de la letra constatación de una serie de «interferencias» de los comentarios en el desarrollo imaginativo de los tres poemas mayores³⁹. Se trata de lugares conocidos —las estrofas 5, 12 ó 23 de *Cántico*, entre otros—, minuciosamente escudriñados ya por la crítica, que según Guillén suponen una irrupción de los registros alegóricos en el desarrollo imaginativo primario, o bien una dependencia expresiva de la imaginación poética respecto de las convenciones de la literatura espiritual de la época. En ambos casos, puede de nuevo entenderse como revelador del partido tomado por Guillén a favor de la letra el que no deje de apuntar que estos cruzamientos e interposiciones pudieran ser causa de ocasionales caídas de nivel poético : «Bajo tanto peso alegórico, no hay duda, difícilmente subsiste la poesía».⁴⁰

En una carta de 1950 a Pedro Salinas, Guillén escribe a su amigo estar sorprendido por la aceptación de sus clases, dirigidas a la *close reading* del texto, en un curso dictado en El Colegio de México, institución donde se profesa una estricta observancia del método filológico y muy poco propicia, según el poeta, a las interpretaciones «literarias». «Yo no sé cómo me toleran mis clases —con

³⁹ «¿Se han influido mutuamente creación de poesía y construcción de sistema? No poseemos bastantes datos sobre la génesis de dichas obras. ¿Hasta que punto la interpretación racional de aquellos estados inefables fue interviniendo en la tan inspirada escritura? Amor vivido, exaltado en verso y escrito en prosa: la conexión entre estas modalidades desplegó sin duda una complejidad sin precedentes, cuyo conocimiento se nos escapa. San Juan, místico, poeta, pensador, lo resolvió todo en cabal unidad. La unidad se logra sin que sus elementos —vida, poesía, doctrina— se embaracen. De ahí que el segundo sentido, el alegórico, pertenezca al reino de la intención. (...) Hay, con todo excepciones. En algunos momentos, esta continua imagen del amor humano no resiste la violencia del amor oculto que la origina, y dentro del ámbito poético prorrumpen una novedad a una altitud que no es humana» (*ibid.*, pp. 354-355).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 356. Se comenta así a propósito de la última estrofa de *Cántico* («Que nadie lo miraba, / Aminadab tampoco parecía / Y el cerco sosegaba, / Y la caballería / A vista de las aguas descendía»): «¿Qué es eso? El enigma no se habrá descifrado mientras no se pidan esclarecimientos al único que posee la clave alegórica. La Esposa, según el santo, «dice cinco cosas. La primera, que ya su alma está desasida y ajena de todas las cosas. La segunda, que ya está vencido y ahuyentado el demonio [Aminadab]. La tercera, que ya están sujetadas las pasiones y mortificados los apetitos naturales. La cuarta y la quinta, que ya está la parte sensitiva e inferior reformada y purificada, y que está conformada con la parte espiritual» (...) Sin este contrapunto no se entendería el desenlace del poema: desenlace únicamente místico, más allá de la narración pastoril, a mayor altura —religiosa, pero no poética— del nivel humano en que la égloga de amor ha ido desenvolviéndose» (*ibid.*, p. 357). Sobre las aportaciones de una interpretación «espiritual» a la lectura literal de los poemas, F. Lázaro Carreter (2003).

erudición, con historia— pero resueltas en lectura, fervorosa lectura de los textos mismos». ⁴¹ Esta suerte de confesión entre poetas-profesores arroja algo de luz sobre *Lenguaje y poesía* y las principales orientaciones de la crítica a mediados del siglo pasado. En los ensayos que se han comentado, resulta perceptible la confluencia de varias tácticas de aproximación a las grandes obras de la literatura española, basadas por un lado en la restauración filológica de su sentido originario, y por otro dependientes de métodos de análisis posteriores a los textos a que se aplican, métodos modernos enfocados hacia un tipo de examen literario exhaustivo, que pretende también actualizar sus valores estéticos.

Es evidente que las aportaciones de ambas estrategias no siempre serán incompatibles entre sí, y que el sentido emanado de la lectura histórica de los textos clásicos habrá de incorporarse a cualquier interpretación literaria digna de tal nombre; sin embargo, queda bien explícita en la carta de Guillén transcrita la percepción de una divergencia entre ambas maneras de leer. No sería lícito identificar sin más la lectura de orientación documental e histórica con una técnica interpretativa basada en el principio de la intención: la letra y la intencionalidad del mensaje alternan como modelos hermenéuticos globales para muchas clases de textos, pasados o presentes. Las oscilaciones de Guillén entre el sentido de la letra y los valores agregados por documentos, comentarios, exégesis e interpretaciones «espirituales» responderían en principio a una voluntad de comprensión profunda de una obra, rara y compleja, como la de san Juan, cuyas dificultades exigen a cualquiera de sus intérpretes rigurosos, sea de la orientación que sea, no desestimar ningún elemento que pueda serle útil. Pero en el curso de su exploración de la vertiente poética de esta obra, y en la elección misma de esta vertiente como objeto preferente de atención, Guillén manifiesta igualmente una manera de leer aprendida en su propio tiempo, dependiente de su formación intelectual, de la crítica de la época, y también de su práctica personal de las letras.

Es así llamativo que la lectura autónoma, estrictamente literaria, de una poesía como la de san Juan, coincida en lo fundamental con la que se hace de la de Bécquer, cuyos supuestos de partida son otros. A pesar de alguna diferencia de detalle —esencialmente, el alto aprecio de la dimensión plástica, dramática e imaginativa del escenario generado de la nada por las palabras de *Cántico*—, el tipo fundamental de experiencia estética que dejan traslucir ambos ensayos viene determinado por la apreciada percepción de la unidad de sentido y sonido, una concepción poética que fundamenta ambiguamente en la musicalidad sus dimensiones semánticas, sus efectos retóricos, y que responde pues a los principios del simbolismo. La lectura filológica a que se recurre para elucidar algunos pasajes oscuros de estos poemas se encuadraría como horizonte último en un campo interpretativo profundamente influido por las opciones literarias hegemónicas en el

⁴¹ P. Salinas, J. Guillén (1992), p. 543. Véase también J.-C. Mainer (2003).

propio tiempo del intérprete. Guillén parece coincidir en este punto con un poeta por cuyas opiniones no sintió excesiva estima, Juan Ramón Jiménez, quien en varias notas había señalado categóricamente la obra de san Juan como punto de arranque del conjunto del simbolismo europeo decimonónico, y por extensión, de toda la poesía moderna. Con mayor moderación, la filología académica parece sostener algo similar cuando indica que la textura de la obra de san Juan está regida por la ambigüedad simbolista, una «constelación de implicaciones simultáneas». ⁴²

Guillén puede así glosar con plena aprobación los principios poéticos expuestos por san Juan en los preliminares de la «Declaración...» de *Cántico*, como si le fueran propios, y recomendar una lectura libre del texto poético, que a fin de cuentas

no puede ser entendido ni explicado del todo. La comprensión del poema no agota su contenido. A la esencial inefabilidad corresponde una esencial ininteligibilidad. San Juan de la Cruz no pretende sujetar la «canción» a su «declaración». El comentario se presenta modestamente, sin propósito de dominar el texto comentado. Consecuencia: cada lector entrará a sus anchas por la poesía. «Los dichos de amor es mejor declararlos en su anchura.» ⁴³

Queda la cuestión de determinar cómo tenga lugar de hecho esta entrada espaciosa y placentera en el poema, entrada que en el ánimo de Guillén no es, en ningún momento, equivalente de una lectura caprichosa o arbitraria. La convicción de Guillén en el carácter *consciente* de todo ejercicio literario implica constricciones en la interpretación del poema. Estas constricciones, de orden histórico, genérico, lingüístico, son precisamente condición necesaria para una lectura plena, pues es gracias a ellas como puede practicarse verdaderamente la interpretación como un juego poético. Desde esta perspectiva, llama poderosamente la atención que las estrategias seguidas para la explicación de los «casos» de san Juan y de Bécquer obedezcan a reglas diferentes, en el sentido de que en uno de ellos se recomienda la separación del corpus poético de las notas que deliberadamente lo exponen como testimonio de una vivencia mística, mientras que la poesía del otro es interpretada precisamente a la luz de una serie de prosas autónomas cuyo tema es el inalcanzable misterio de la creación poética. Este contraste sugiere que en la época contemporánea algunos registros de la experiencia religiosa se han desplazado al ámbito de la literatura, en una suerte de sacralización del texto, que puede ser ahora objeto de «lectura fervorosa»; y hay sin duda, a lo largo de toda la producción poética de Guillén, abundantes muestras de una fe incuestionada en la conciencia y en las palabras, lo que indicaría una serie

⁴² D. Ynduráin (1990), p. 17. Véase también H.R. Jaus (1988), pp. 11-30; J.R. Jiménez (1999), pp. 79-82.

⁴³ J. Guillén (1999), p. 344; con referencia a S. J. de la Cruz (1999), II, pp. 9-12.

de opciones literarias comunes al escritor y al analista. Por ello tal vez sea más adecuado pensar, en términos mucho más genéricos, que las trayectorias constantemente paralelas del poema y de su comentario, en su cambiante historia y más allá de sus complejas casuísticas respectivas, señalan, bajo un aparente dualismo, una identidad de fondo, o, como quiere Paul Zumthor, que algo en la palabra poética, grávida de sentido, exige romper su clausura, desenvolverse y hacerse de nuevo explícito, con independencia de que su expansión discorra por uno u otro de los dos cauces que nuestra «Edad letrada» muy estrictamente distingue mediante las denominaciones de «imitación» y «glosa», de poesía e interpretación, o de poeta y crítico⁴⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, Meyer H.: *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953), New York, Oxford University Press, 1971.
- 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, pp. 7-522.
- AUERBACH, Erich: *Figura* (1967), pról. J.M. Cuesta Abad, trad. Y. García Hernández y J.A. Pardos, Madrid, Trotta, 1998.
- BARUZI, Jean: *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique* (1924), ed. E. Poulat, Paris, Salvator, 1999.
- BÉCQUER, Gustavo A.: *Obras completas*, ed. J. Estruch Tobella, Madrid, Cátedra, 2004.
- BLECUA, Alberto: «Apuntes sobre Jorge Guillén y su lectura de Góngora», *Voz y letra*, XIII, 1 (2002), pp. 107-111.
- CERNUDA, Luis: «Estudios sobre poesía española contemporánea» (1957), en *Prosa I. Obra completa*, II, ed. D. Harris y L. Maristany, Madrid, Siruela, 2002, pp. 67-251.
- CODOÑER, Carmen: «El modelo filológico de las *Anotaciones*», en *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, ed. B.López Bueno, Sevilla, Universidad, 1997, p. 17-36.
- CRUZ, San Juan de la: *Obra completa*, ed. L. López-Baralt, E. Pacho, 2 vols., Madrid, Alianza, 1999.
- CRUZ, San Juan de la: *Poesía*, ed. D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1983.
- CUEVAS, Cristóbal: «La literatura, signo genérico: el género literario de los libros de san Juan de la Cruz», en *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, p. 85-99.
- CHIARINI, Gaetano: «La crítica literaria de Jorge Guillén» (1964), en *Jorge Guillén*, ed. B. Ciplijauskaitė, Madrid, Taurus, 1975, pp. 169-179.

⁴⁴ P. Zumthor (1990). Sobre la confianza de Guillén en el lenguaje, J. Mayhew (1991)

- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J.: «Introducción» a su ed. de J. Guillén, *Obra en prosa*, Barcelona, Tusquets / Fundación Jorge Guillén, 1999, pp. 11-42.
- EDEN, Kathy: *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition. Chapters in the Ancient Legacy and Its Humanist Reception*, New Haven, Yale University Press, 1997.
- FATTORI, Marta; BIANCHI, Massimo L. (eds.): *Idea. VI Colloquio Internazionale del lessico intellettuale europeo. Roma, 5-7 gennaio 1989*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio: *Lectura y prohibición de la Biblia en lengua vulgar. Defensores y detractores*, León, Universidad, 2003.
- FERNÁNDEZ MARCOS, Natalio; FERNÁNDEZ TEJERO Emilia, *Biblia y humanismo. Textos, talentos y controversias del siglo XVI español*, Madrid, F.U.E., 1997.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: *La construcción imaginaria en «Cántico»*, Limoges, U.E.R des Lettres et des Sciences Humaines, 1985.
- GARCÍA MONTERO, Luis: *Gigante y extraño. Las «Rimas» de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona, Tusquets, 2001.
- GIL DE BIEDMA, Jaime: *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Crítica, 1980.
- GOYET, Francis: «*Imitatio* ou intertextualité? (Riffaterre revisited)», *Poétique*, 71 (1987), pp. 313-320.
- 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), ed. A. Piedra, Juan Bravo; pról. J.M. Micó, Valladolid, Fundación Jorge Guillén / Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- GUILLÉN, Jorge: *Obra en prosa*, ed. F.J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets / Fundación Jorge Guillén, 1999.
- HÖLZ, Karl: «Exégesis bíblica y erudición filológica en el humanismo español», en *Fray Luis de León. Historia, Humanismo, Letras*, ed. V. García de la Concha; J. San José Lera, Salamanca, Universidad, 1996, pp. 145-158.
- ISER, Wolfgang: *Rutas de la interpretación* (2000), trad. R. Rubio, México, F.C.E., 2005.
- JAUSS, Hans R.: *Pour une herméneutique littéraire*, trad. M. Jacob, Paris, Gallimard, 1988.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Crítica paralela*, ed. A. del Villar, Madrid, Narcea, 1975.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *El modernismo. Apuntes de curso* (1953), ed. J. Urrutia, Madrid, Visor / Comunidad de Madrid, 1999.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: «Para una lectura espiritual del *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz» (1992), *Clásicos españoles. De Garcilaso a los niños pícaros*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 213-239.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.

- LÁZARO CARRETER, Fernando: «La literatura como fenómeno comunicativo», *Estudios de lingüística* (1980), Barcelona, Crítica, 2000, pp. 173-192.
- LLEDÓ, Emilio: «Consciencia y luz en Jorge Guillén», *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, éd. A. Piedra, J. Blasco, Valladolid, Universidad / Fundación Jorge Guillén, 1995, pp. 181-93.
- MACHADO, Antonio: *Juan de Mairena*, ed. de A. Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra, 1986.
- MACRÌ, 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.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix: *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética* (1960), Barcelona, Ariel, 1983.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle; PLAISANCE, Michel (eds.): *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France / Italie (XIV^e - XV^e siècles)*, Paris, Aux amateurs des livres, 1990.
- MAYHEW, Jonathan: «Jorge Guillén and the Insufficiency of Poetic Language», *P.M.L.A.*, 106, 5 (1991), pp. 1146-1155.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: «De la poesía mística» (1881), *Discursos*, ed. J.M. de Cossío, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, pp. 3-68.
- MIALDEA BAENA, Antonio José: *La recepción de la obra literaria de san Juan de la Cruz en España (siglos XVII, XVIII y XIX)*, Madrid, F.U.E., 2004.
- NÚÑEZ RIBERA, Valentín: «De égloga a lo divino y bucólica sacra. A propósito del *Cantar de los Cantares* en la poesía áurea», en *La égloga*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad, 2002, p. 207-264.
- PACHO, Eulogio: «San Juan de la Cruz. Problemática textual y problemática hermenéutica», en *Presencia de san Juan de la Cruz*, ed. J. Paredes Núñez, Granada, Universidad, 1993, pp. 49-95.
- POZUELO YVANCOS, José María: «Poesía y crítica en Jorge Guillén», en *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, ed. F.J. Díez de Revenga, M. de Paco, Murcia, Caja Murcia, 1994, pp. 253-269.
- POZUELO YVANCOS, José María: «La poética y la crítica literaria de Jorge Guillén», en *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, ed. A. Piedra, J. Blasco Pascual, Valladolid, Universidad / Fundación Jorge Guillén, 1995, pp. 197-219.
- PRIETO, Antonio: *La poesía española del siglo XVI. I: Andáis tras mis escritos. II: Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1984-1987.
- PUYAU, Jean-Luc: *Génétiq ue textuelle: recherches sur la production du discours poétique chez Jorge Guillén. Étude des brouillons de «Cántico»* [Tesis doctoral, Université Paris IV-Sorbonne, 2004]
- RICO, Francisco: «La crítica de Jorge Guillén», *Los discursos del gusto. Notas sobre clásicos y contemporáneos*, Barcelona, Destino, 2003, pp. 17-23.
- SALINAS, Pedro; GUILLÉN, Jorge: *Correspondencia (1923-1951)*, ed. A. Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992.

- SENABRE, Ricardo: «Poesía y poética en Bécquer», en *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*, ed. C. Cuevas, Málaga, Publicaciones del C.L.E.C., 1995, pp. 91-100.
- SESEÉ, Bernard: «Jorge Guillén et saint Jean de la Croix», en *Homenaje a Jorge Guillén. Actes du Colloque Premier Centenaire de Jorge Guillén*, Paris, Embajada de España-Oficina cultural / Antoine Soriano Editeur, 1995, pp. 141-155.
- SIBBALD, Kay M.: «Kulturkritik: T.S. Eliot, J. Guillén and P. Salinas», en *T.S. Eliot and Hispanic Modernity (1924-1993)*, ed. K.M. Sibbald, H.T. Young, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994, pp. 47-62.
- SIBBALD, Kay M.: «Jorge Guillén y las letras inglesas», en *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, ed. F.J. Díez de Revenga, M. de Paco, Murcia, Caja Murcia, 1994, pp. 311-329.
- SIBBALD, Kay M.: «Texto y contextos de la obra juvenil de J.G.: *El hombre y la obra*», en *Jorge Guillén. Recuerdo y homenaje*, ed. M. Genoud de Fourcade, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 1994, pp. 67-84.
- SORIA OLMEDO, Andrés: «San Juan de la Cruz y la literatura contemporánea (1856-1942)», en *San Juan de la Cruz y la literatura de su tiempo*, Madrid, Turner, 1991, pp. 41-69.
- STAROBINSKI, Jean: «Leo Spitzer et la lecture stylistique», *L'oeil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 34-81.
- STEINER, George: *On Difficulty and Other Essays*, Oxford, University Press, 1978.
- STEINER, George: *Errata. Récit d'une pensée*, trad. P.-E. Dauzat, Paris, Gallimard, 2000.
- SZONDI, Peter: *Introduction à l'herméneutique littéraire (1975)*, trad. M. Bollack, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989.
- VALENTE, José Ángel; LARA GARRIDO, José (eds.): *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, 1995.
- WEINBERG, Bernard: *The Limits of Symbolism. Studies of Five Modern French Poets*, Chicago, The University of Chicago Press, 1966.
- YNDURÁIN, Domingo: *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*, Madrid, Cátedra, 1990.
- YOUNG, Howard T.: «Jorge Guillén and the Language of Poetry», *Hispania*, XLVI, 1 (1963), p. 66-70.
- ZUMTHOR, Paul, «La glose créatrice», en G. Mathieu-Castellani, M. Plaisance (eds.), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire. France / Italie (XIV^e - XVI^e siècles)*, Paris, Aux amateurs des livres, 1990, pp. 11-18.