

Los jardines circulares de Jorge Guillén

La poesía pura

A la distancia de estos primeros cien años desde su nacimiento la proyección literaria de Jorge Guillén va resultando adecuadamente mayor. No ha sido de las figuras más recurrentes en el ejercicio crítico aplicado a la Generación del 27. Otros poetas han merecido una atención iterativa y pertinente pero quizás excesiva. Y pienso, sobre todo, en García Lorca -sin desmerecer, en modo alguno, los múltiples méritos literarios que caracterizan su obra-, pero ¿Y los compañeros de generación? ¿Y Gerardo Diego? ¿Y Luis Cernuda? ¿Y Pedro Salinas? ¿Y Dámaso Alonso?, entre otros. La medida no es la misma y poco tiene que ver con la justicia. Por ello, este grupo de poetas reunido en 1927 para celebrar el centenario de Góngora, merece, cada uno

de ellos, una atención crítica particularizada. No es nuestro propósito detenernos en las instancias generacionales sino, fundamentalmente, expresar nuestro modesto homenaje sudamericano a uno de los poetas más finos y rigurosos de dicha generación: Jorge Guillén.

La crítica suele remontar los orígenes del concepto de *poesía pura* al romanticismo norteamericano y, más precisamente, a *The Poetic Principle*, ensayo de Edgar Allan Poe, agregando un camino más a esa figura de “encrucijada capital de la modernidad” intrínseca a la obra de Poe. Hacia él o desde él confluyen líneas de *lo fantástico* (la narrativa policial, el horror, la ciencia ficción, lo especulativo) y lo teórico (en su **Filosofía de la composición** o en el ensayo que nos ocupa). La próxima estación en la evolución del concepto la hallamos hacia 1886 con la aparición del Simbolismo. Como sabemos, hacia 1891, Stéphane Mallarmé escribía las palabras que marcarían la literatura del siglo siguiente: “Nombrar un objeto -decía- es suprimir las tres cuartas partes del goce que consiste en adivinar poco a poco, *sugerir*: he ahí el sueño. El perfecto uso de este misterio constituye el símbolo; evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado de alma o, inversamente, escoger un objeto y desprender de él un estado de alma, mediante una serie de desciframientos...”. A su vez, Jean Moréas, en el Manifiesto de 1886 registraba: “...la poesía simbólica pretende revestir la *idea* con una forma *sensible*, la cual empero no constituye su fin...”. Para Guillermo de Torre, estas expresiones prefiguran lo declarado y suscrito, cuarenta años después, por los defensores de la *poesía pura*. Marcel Raymond, en libro famoso*, destaca de Mallarmé “su destino de poeta puro”. El concepto adquiere vigencia

* Raymond, Marcel: **De Baudelaire al surrealismo**. Fondo de Cultura Económica, México, ed. 1960.

y permanencia, el Simbolismo lo expande en irradiación generosa. Debemos aguardar, no obstante, hasta 1926 para que el abate Henri Bremond en su libro **La poesía pura** introduzca un matiz de misterio. Todo elemento ajeno a ese misterio -que, como tal, queda sin definición clarificadora- lo desvirtúa. Todo lo que se agrega a este “inefable misterio” contamina su esencia mística. En conclusión, pues, la poesía más pura es el silencio. A esta altura es preciso deslindar las que se perciben como dos líneas o tendencias poéticas relativas al concepto de poesía pura: por un lado, la línea *simbolista*, bien representada por Mallarmé, su arte de la sugerencia y, para el objeto que nos ocupa, su sutil precisión de las relaciones entre el *objeto* y el *alma*, como citáramos antes. Por esta línea se producirá la pervivencia y continuidad a través de Paul Valéry. Por otro lado, la inflexión mística que le otorga el abate Bremond define otro rasgo conformador del concepto de *poesía pura*: el despojamiento en la expresión poética de todo elemento extraño, contaminante. Habría de indagarse en qué forma tales concepciones teóricas que conducen a una “*poética del silencio*” pueden significar antecedentes atendibles para modernas poéticas que, como la de John Cage, basan parte de su obra en el silencio.

La estación intermedia la ocupa Paul Valéry. Frecuentador atento de los rigores y sutilezas de Mallarmé, decisivos en su formación, extremadamente preciso, exaltado como ejemplo de “poeta puro” por el abate Bremond, resume en su obra poética los rasgos definitorios de esa nueva estética:

- En poesía, *el sentido es secundario*; el encanto de los versos radica en la *pura sonoridad*. Observa Guillermo de Torre que este principio recuerda la “pura inanidad sonora” de Góngora, de Darío, de Julio Herrera y Reissig.

- Temas, relato, descripciones y hasta las “emociones directamente excitadas” son *impuros*. Es decir, ajenos a la *poesía pura*. Sin duda es el matiz de la emoción rechazada como ajena al concepto, lo que brinda el carácter propio de *modernidad*, ajena al lirismo clásico, que ha definido a la moderna poesía del siglo XX.

En el concepto de Paul Valéry -y Guillén fue atento receptor de su obra, traductor de sus textos y de los de Mallarmé- la *poesía pura*, expresión que usa por vez primera en el prólogo de un libro ajeno, aludía a “la supresión progresiva de los elementos *prosaicos* que hay en un poema, todo aquello que puede ser dicho en prosa”. A Valéry le interesaba particularmente la cuestión de la *esencia* de la poesía. Guillermo de Torre nos recuerda que fue llamado “poeta intelectual” pero que resultaba más adecuado denominarlo “poeta del conocimiento”. Se ha señalado que “el único tema de todas las obras de Paul Valéry, bajo formas de poema, diálogo, ensayo o nota, no son las cosas de la inteligencia, sino la inteligencia; no las ideas sino la idea del drama intelectual. “Cada uno de los más significativos poemas de Valéry -observa De Torre- ha podido ser descrito como reflejo de *estados puramente mentales*”. Pero además, la poética de Valéry admite otros elementos que también hallaremos en Guillén: la *transformación de la intuición en conocimiento*, motivo capital en Jorge Guillén, particularmente en el poema *Los jardines*, del que nos ocuparemos luego; las ideas haciéndose sensación y otros motivos que precisan una afinidad intelectual entre ambos poetas. Espíritu lúcido, riguroso, si las reflexiones teóricas anticipan su paso a la elaboración creadora -reafirmando el *continuum* que desde Mallarmé, Rilke, Pound, Eliot, llega hasta Borges, Paz, Pessoa- esta interrelación se hace en Guillén netamente favorable al creador poético. Como Valéry, Jorge Guillén ha sido definido como “poeta intelectual”, se ha destacado que es

el intelecto el que conduce la construcción poética. Como en Valéry, se ha observado en la poesía de Guillén una tendencia a la abstracción que une lo conceptual y lo sensible, la idea con los sentidos. Ha adherido a las premisas básicas que conforman la “poética pura” y que hemos reseñado antes. ¿Significa esto que Jorge Guillén es meramente, un continuador de una poética gestada un siglo atrás sin aportaciones o definiciones particulares que respondan a una estética personal y válida?. De ninguna manera. Aquí empieza el otro poeta que también es Jorge Guillén. Y la originalidad de propuestas estéticas personales que especifican su perfil en el contexto de los poetas modernos. Para empezar, mientras la crítica se ha regodeado en preconizar la oscuridad y el hermetismo en Mallarmé o Valéry, justicia es destacar que si el discurso poético moderno ha hecho del lenguaje impenetrable, hermético, rasgo representativo caracterizante, en Guillén él existe en cuanto modo de resaltar el valor de una palabra, conciencia del lenguaje como instrumento de posesión de una realidad, transmutación de la realidad material en realidad poética. Como dice Pedro Salinas: “es el lenguaje que se autoelabora en el poema con formulación cuasi matemática”. Y el propio autor lo afirma en su *Carta a Fernando Vela*, frecuentemente citada como *Poética* de Jorge Guillén:

“Poesía pura es *matemática* o *química* -y nada más- en el buen sentido de esa expresión lanzada por Valéry”.

Y Hugo Friedrich, en su conocido estudio de la poesía moderna,* lo sintetiza admirablemente: “No nos

-
- Friedrich, Hugo: **Estructura de la lírica moderna**. Seix Barral, Barcelona, ed. 1959.

habla el *yo*, sólo habla el *lenguaje* que identificando lo *visto* con lo *ideado* los une en fórmula casi *matemática*. Aunque la fórmula cante.”. Allí concentrados figuran caracteres principales de la Poética de Guillén: la poesía *abstracta*, la conciencia del lenguaje, la formulación matemática y un concepto aún no presentado: la poesía *objetiva*.

En su obra, el poema no procura expresar sentimientos sino más bien busca construir situaciones o espacios dotados de un tono emocional efectivo pero indefinido. La poesía de Guillén es una poesía inclusiva, afirmativa, que procede ya *deductiva* -condensando un sentimiento en un objeto concreto y reconocible- ya *inductivamente* -partiendo de un sentimiento para elaborar una concepción absoluta-. Sus poemas son una construcción, no una sinfonía. Es exacto, puro, real, absoluto, pero frío y cortante -dice la crítica-; hay en su poesía un proceso de depuración desde la creación a la concreción del texto. Es un proceso intelectual sintetizador que, a veces, produce la pérdida de la emoción lírica. Y sin embargo, lo esencial recorre las arterias subterráneas del poema. Su poesía puede resultar difícil pero cuando se accede a ella por el intelecto o la intuición se llega al “desenlace de aurora”, revelación luminosa, epifánica, donde el hombre vuelve a dar en las cosas y las ve como la vez primera. Un existencialismo jubiloso que proclama la esencialidad de la belleza; una alegría medular por la perfección de lo creado; una exaltación vitalista, whitmaniana, recorren la afirmación del cosmos. El Tiempo -esa constante que el siglo XX ha hecho tema recurrente en su literatura- se resume en el Instante. Frente al tema de la muerte, la posición de Guillén es positiva: la vida no es un “ir muriendo” como poetizara Quevedo sino que la vida afirma el no rotundo ante la muerte.

Fernando Vela, interlocutor de Guillén, anota, con lucidez, algunos conceptos primordiales: “la poesía mallarmeana -dice- versa sobre el tema de la poesía misma, puede equipararse con la filosofía, disciplina en que la razón estudia la propia razón. Valéry continúa a Mallarmé, buscando un lenguaje dentro del lenguaje (acotación al margen: son ideas, anota el investigador Anthony Leo Geist, de *metapoesía* y *metalenguaje* que resultan hoy de sorprendente actualidad). El problema de la poesía pura -continúa Vela- es el de la poesía actual, de suerte que preguntar ¿qué es poesía pura? equivale a ¿cómo es posible una poesía en nuestra época? porque sólo es posible, actualmente (es decir, en la década de los años 20 en que Vela escribía) una poesía pura”.

Ahora bien, para completar este tema nada mejor que escuchar al propio Guillén respondiendo en la *Carta a Fernando Vela*:

“Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado lo que no es poesía... Pero cabe asimismo la creación de un poema compuesto únicamente de elementos poéticos en todo rigor del análisis: poesía poética, poesía pura... Como a lo puro lo llamo simple, me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una “poesía *bastante* pura”, *ma non troppo*, si se toma como unidad de comparación el elemento simple en todo su inhumano o sobrehumano rigor posible, técnico...”.

Obsérvese que aquí nuestro autor agrega un inesperado matiz: se decide por una “*poesía bastante pura, ma non troppo*”, lo cual marca una sutil distinción respecto de la poesía de Valéry, por ejemplo. De modo que, ni una poesía “demasiado pura”, ni una “poesía pura” sino

una poesía “bastante pura”, es decir, *suficientemente* pura, ni mucho ni poco. ¿Por qué?. Porque en ella veía Guillén el riesgo de que resultara demasiado inhumana y aburrida.

Más aún. En 1963, en el libro **A la altura de las circunstancias**, escribe:

“¿Yo, puro?. Nunca. ¡Por favor!
La pureza para los ángeles
Y, tal vez, el interlocutor.”

¿Dónde quedan las apuntaciones críticas que loaban o denostaban el purismo de Guillén?. ¿Y su frialdad cortante y el aura deshumanizada?. Obsérvese que estas expresiones de 1963, en plena madurez, contrastan, con aquéllas de su juventud, en pleno período de las vanguardias. Acaso ocurre algo similar a los maduros arrepentimientos borgianos, cuando reniega del *ultraísmo* considerándolo “pecado de juventud”.

Más allá de la polémica de los críticos, más allá del grado de purismo en la poesía de Guillén, lo cierto es que éste existe, como existe la influencia de Valéry y, más lejana, la de Mallarmé, como existe su idea de una poesía “*matemática o químicamente pura*” pero las conceptualizaciones guillenianas desembocan en un terreno resbaladizo: ¿quién asegura que sus renunciadas de madurez no obedecen a un intento de defenderse de las acusaciones de frialdad, excesivo intelectualismo e inhumanidad?. Expuestos, como lo hemos hecho, los elementos a favor de una y otra teoría debemos soslayar una polémica que, en definitiva, sólo nos aleja de lo que verdaderamente debe interesarnos: los textos poéticos de Jorge Guillén. A ellos nos dirigimos, pues, en nuestro inmediato enfoque.

Análisis del poema *Los jardines*

Cinco ediciones marcan la obra cimera de Jorge Guillén: **Cántico**, que como las **Hojas de Hierba** de Walt Whitman fue creciendo a la par del autor. También aquí podría decirse: “esto no es un libro, quien lo toca, toca a un hombre” y en el caso de Guillén es el hombre, su obra y su poética. “El libro ha ido creciendo en hermosura” nos dice José Luis Cano, “ha ido creciendo en intensidad”. Y agrega: “no hay ninguna razón para tachar de deshumanizada a una poesía por su rigor intelectual ya que nada hay más humano que la inteligencia. La perfección diamantina de la forma que caracteriza a la poesía de Jorge Guillén no debe nunca engañarnos ni hacernos olvidar que tras esa arquitectura poderosa late la pasión del hombre por la vida y sus infinitas formas...”.

Obra posterior de Guillén ha confirmado estas reflexiones de José Luis Cano. Habla de una poesía “preocupada” que se inicia al cerrarse el ciclo de **Cántico** y abrirse un segundo ciclo: **Clamor**, en la poesía guilleniana. Cano observa un cambio de talante en este segundo ciclo: la plenitud y maravilla del universo cede ante las fuerzas del desorden, del azar, la confusión, el caos, el tiempo y la muerte. La belleza continúa existiendo, el “asombro de ser” permanece, pero las fuerzas negativas han irrumpido con tal fuerza que el poeta siente como deber ético convocar a su canto para protestar contra ellas. Es otro mundo, es otro Guillén. Si la confusión, el desorden y la injusticia, el hambre y la guerra, las persecuciones ideológicas, el miedo, arrasan el mundo como jinetes apocalípticos, el *ethos* del poeta es

hacer del lenguaje, de la palabra, del poema, su modo de denuncia, su sonido de alarma y contención, su advertencia. En entrevista concedida a Claude Couffon en 1963, Guillén declara: “Hay que estar a la altura de las circunstancias. No es posible abandonarse al apocalipsis, al derrotismo, a una final anulación. La vida, la continuidad de la vida, tienen que afirmarse a través de todas esas experiencias y dificultades. Por eso aquí, en este libro, se presenta la condición general del hombre, porque la realización del hombre es la meta a la que todos debemos tender”.

De la “*poesía bastante pura ma non troppo*” a la preocupación humana, social. Del *purismo autotélico* a la poesía *ancilar*, comprometida con el hombre, con su tiempo, poesía solidaria y resistente, poesía de la dignidad y de la libertad. De la pura transparencia de **Cántico** a la sombría nebulosa de **Clamor**.

Cántico, el libro que abarca la primera mitad del siglo XX y acompaña juventud y madurez del poeta, contiene entre sus numerosos poemas sumados en el tiempo, aquél en el que deseamos detenernos hoy: *Los jardines*. Se trata de un breve poema de cinco versos libres endecasílabos:

*Tiempo en profundidad: está en jardines.
Mira cómo se posa. Ya se ahonda.
Ya es tuyo su interior. ¡Qué transparencia
De muchas tardes, para siempre juntas!
Sí, tu niñez, ya fábula de fuentes.*

El poema, fechado en 1928, pertenece al período más fermental del purismo. Se advierten, desde el título, las referencias simbolistas. Para Gastón Bachelard, el concepto de “jardín” traduce una necesidad de protección, serenidad y reposo. El psicoanálisis lo convierte en un

símbolo completo y positivo: es el lugar del crecimiento, del cultivo interior de las formas de vida. En definitiva, los jardines simbolizan aquellos espacios imaginarios en los cuales se recupera lo paradisiaco de estados temporales primariamente irrecuperables como, por ejemplo, la infancia. Kant observa que la temporalidad y la espacialidad son “intuiciones puras”. En el poema, el *Tiempo* -la infancia- se hace *Espacio* -los jardines-. Ahora bien, si acudimos al texto del poema, observamos que Guillén procede en su construcción siguiendo un proceso *deductivo*: es decir, parte de lo general (*tiempo en jardines*) y culmina en lo particular (*niñez de fuentes*). Se crea así un esquema correlativo del verso 1 al verso 5 donde *Tiempo* se corresponde con *niñez* y *jardines* se corresponde con *fuentes*. Adviértase, por un lado, la correlación temporal (*Tiempo-niñez*) y por otro la correlación paralela espacial (*jardines-fuentes*). De modo que el procedimiento constructivo del poema resulta cíclico. El motivo lírico queda expuesto desde la primera palabra: *Tiempo*, es decir, la temporalidad. Pero se concretiza el sustantivo *Tiempo* que es abstracto mediante la expresión siguiente: *en profundidad*. Como se mira profundamente cierto objeto, así ocurre con la mirada dirigida hacia el *Tiempo*, produciendo una objetivización del mismo. *En profundidad* implica una mirada proyectiva hacia el pasado. A una temporalidad-espacialidad objetiva (*Tiempo, jardines*) en el verso 1 le corresponde una temporalidad-espacialidad subjetiva (*niñez, fuentes*) en el verso 5. Esto contribuye a afianzar la circularidad estructural del poema.

Pero además, y bueno es señalarlo desde ya, la estructuración lírica del texto de Guillén es de una elaboración tan rica cuanto cuidadosa y obedece a un orden de simetrías precisas para el cual colaboran las apoyaturas gramaticales. La utilización de nexos relacionantes (por ejemplo, los dos puntos, el punto, la

coma) operan dualmente uniendo y a la vez dividiendo los hemistiquios de cada verso. Esto es, en el primer verso, los dos puntos operan como enlace de continuidad entre los hemistiquios, abren una expectativa del primero hacia el segundo y, más importante aún, inician la cadena sintagmática que se enlaza a través de los hemistiquios y cuyo centro esencial está en el centro físico del poema. El texto se articula en dos partes, como las tapas de un libro, cuyo eje es la mitad exacta del texto. Toda una primera parte -los 5 primeros hemistiquios- conduce a un punto central y físico que equivale al centro nuclear del poema. Allí se producirá un gesto caro a Bachelard: la intuición del instante. O sea, el instinto y el entendimiento se fusionan en la intuición que, como observa Bergson, es la “suprema facultad humana para plasmar y penetrar la verdadera realidad”. Por la intuición y la intelección se producirá la aprehensión y expresión sensible de la esencia última de las cosas. No es la realidad la pronunciada sino la dimensión pura de la realidad, una especie de trans-realidad o meta-realidad. Una segunda parte -los 5 hemistiquios siguientes- procura nominalizar las esencias reales, inmutables, de las cosas; más precisamente, del objeto mirado en profundidad (*Tiempo*) que, en un acto epifánico, arroja al ser su luminosidad, su revelación. Según Locke, “como llamar a cada cosa por su nombre propio es imposible, la facultad de pensar abstrae de los singulares las circunstancias de tiempo-espacio y obtiene la idea universal que denotamos con un nombre universal (nominalismo). Las esencias de las cosas son -dice Locke- de dos clases: nominales y reales”.

Ahora bien, ¿cómo puede visualizarse todo esto en el poema?. Tenemos el objeto *Tiempo* (universal) observado *en profundidad*. La cadena sintagmática se inicia con el nexorelacionante (los dos puntos) y se abre una expectativa: *está en jardines*. El sustantivo “jardines” connota

levedad, frescura, un ámbito abierto, orden, belleza, color verde, juventud. El Tiempo está en jardines, es decir, se detiene en una instancia temporal cuya referencia simbólica, por la connotación expresada, es clara: es el principio del tiempo cronológico subjetivo del yo del hablante lírico, o sea, la niñez.

El segundo verso comienza con un apóstrofe: *Mira cómo se posa*. El tú al que se apela está elíptico y el verbo concreta una apelación deíctica, mostrativa, hacia un tú vicario, supletivo, del yo hablante. El yo se desdobra en un tú que es él mismo en otra instancia del Tiempo. Se acentúa la concretización de lo abstracto (el Tiempo, -con mayúscula-, referencia genérica universal) mediante la prosopopeya implícita en el leve gesto de “posarse” que insinúa a) descanso, b) que se aloja, c) depósito de partículas en suspensión en el fondo de un recipiente. Continúa la cadena sintagmática, traspuesto el nexo relacionante de un hemistiquio a otro: *Ya se ahonda*. “Ahondar” equivale a profundizar, a penetración mayor de la mirada, aproximación paulatina y firme al centro esencial del objeto observado. El adverbio “ya”, usado tres veces en el poema, establece aquí la actualización, el presente. Luego se repite, en el verso tercero, con similar connotación pero diferente matiz: mientras la primera vez refiere al “ese tiempo”, la segunda refiere al “tú tiempo”, cuando dice: *Ya es tuyo su interior*. Se aproxima el instante culminante: el verbo “Ser” referido al tú vicario que, como sabemos, es el yo del hablante en otra instancia temporal, implica un sentido de pertenencia, de posesión. Aprehensión de la esencia del objeto Tiempo.

En el poema moderno la lírica interioridad subjetiva es sustituida por una interioridad objetiva que opera como una revelación iluminante del centro nuclear de lo esencial. El nexo relacionante (el punto) que une y separa a la vez ambos hemistiquios del verso tercero, es el

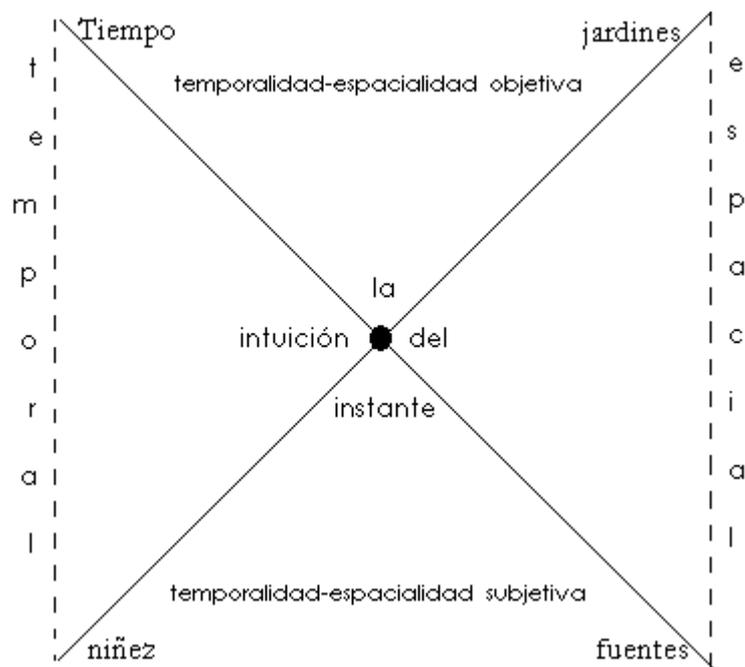
signo gráfico que conjuga la mitad justa del poema con el instante interior de la revelación. Allí se produce *la intuición del instante*. Consecuentemente, la aprehensión sensible de lo trans-real o meta-real. Sobreviene entonces una difícil instancia en el poema: la nominalización. Conviniendo con Aristóteles que “la palabra es representación o signo de las cosas” y no pudiendo traer las cosas a nuestra presencia traemos la palabra que la represente, percibimos que el signo (la palabra) no puede aprehender cabalmente la total realidad objetual (el objeto); de ahí que la recepción se produce por vía intuitiva, no intelectual.

En el poema que nos ocupa, la segunda parte está destinada a procurar la nominalización de lo intuitivo. De ahí el uso de la expresión admirativa, la unión de visión e idea, y la precisión rigurosa del lenguaje escogido por el autor para nominar lo inefable: *¡Qué transparencia / De muchas tardes, para siempre juntas!*. Hemos seguido el encabalgamiento original del texto, hemos encadenado los hemistiquios, para no dispersar la idea rectora que rige la expresión guilleniana. El autor acude a las imágenes: la transparencia es una de las más logradas. Transparencia de la memoria en que reencuentra la niñez; transparencia como imagen recurrente en Guillén para referir lo traslúcido, lo cristalino, el cuerpo a través del cual pueden verse otros objetos. La visión se continúa: *transparencia de muchas tardes*, sucesión de las instancias temporales cronológicas subjetivas; *para siempre*, connotación de la idea de eternidad; *juntas*, idea de unidad. El lenguaje procesa imágenes de continuidad y superposición, de sucesión ininterrumpida, como si se trataran de recortes temporales fijados y eternamente unidos de la misma manera. La infancia pasada es fijación de lo instantáneo en el devenir del tiempo. Desde una dimensión atemporal, el “yo” hablante y el “tú” vicario, observan al Tiempo como si

fuera un objeto observado muy profundamente, tanto que resulta aprehensible su propio centro, su núcleo, su interior, a través del *eidós* (imagen) mental que intuye e intelectualiza la esencia última, trans-real, procurando nominalizarla. La visión mental rescata del interior del objeto Tiempo al “yo” apelante al “tú” y al “tú” vicario y escindido entre el presente del “yo” y el pasado del “yo” (la niñez). En el presente de la mirada se percibe el instante uno y único como suma de varios instantes sucesivos cronológicos y pasados. Hay conciencia de la fijación de la temporalidad en secuencias eternamente marcadas de un modo determinado. Hay conciencia del *para siempre* eterno y del *juntas* fático, es decir, destinado. Hay conciencia de la impotencia humana para cambiar el instante.

El verso final *Sí, tu niñez, ya fábula de fuentes* deviene explicativo, develativo, afirmativo. Aparece por tercera vez el adverbio “ya” referido ahora al “yo tiempo”. La niñez se revela, claramente, como la instancia o secuencia bio-cronológica del “yo-tú”. Esa niñez que fue es, ahora, *fábula de fuentes*. Y la metáfora adviene como “cuento de orígenes”, aceptando *fábula* en el sentido de “cuento” y *fuentes* en el sentido de “orígenes”. El poeta ha extraído de la entraña misma de la piedra su propio secreto. Articulado en sus dos partes, el poema escribe en la estructura perfeccionista del lenguaje exacto de Guillén un signo matemático o geométrico: está construido como una **X** donde *Tiempo*, *jardines*, *niñez* y *fuentes* son los vectores y el núcleo central es el cruce donde deviene la iluminación, esa intuición del instante reveladora y profunda. Tiempo y Espacio circularizan estos jardines guillénianos de la simetría y el orden, de la precisión de lenguaje, del conocimiento de la belleza y la belleza del conocimiento, del objetivismo, la abstracción y la renovación de la poética moderna. Pero ya lo había

anunciado Mallarmé, cuarenta años antes: "...escoger un objeto y desprender de él un estado de alma, mediante una serie de desciframientos...". Por estos jardines, borgianamente circulares, es dable, entonces, hallar a Jorge Guillén conversando con el niño que fue. Allí, donde el Tiempo y el Espacio se resumen en un único instante.



BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Cano, José Luis: **La poesía de la generación del 27**. Guadarrama, Madrid, ed. 1970.

De Torre, Guillermo: *Valor y medida de Julio Herrera y Reissig y Paul Valéry* en **La aventura y el orden**. Losada, Buenos Aires, ed. 1948.

Geist, Anthony Leo: **La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)**. Guadarrama, Barcelona, ed. 1980.

Guillén, Jorge: **Cántico**. Edición de José Manuel Blecua. Labor, Barcelona, ed. 1970.

Miranda, Alvaro: *Mental para ojos mentales* en revista **Poética** Año I, No.1. Primavera 1984. Montevideo.

Salinas, Pedro: **Literatura española siglo XX**. Alianza, Madrid, ed. 1970.