

BEATO SILLÓN: TOPICA Y POETICA*

Juan Montero Delgado**
Universidad de Córdoba

RESUMEN

«Beato sillón», uno de los poemas más conocidos del Cántico de Jorge Guillén, es un texto complejo, abierto a interpretaciones y valoraciones diferentes. La lectura aquí propuesta parte de insertarlo en la tradición de un tópico, la aurea mediocritas, como marco de intertextualidad. Afirmación (Horacio), inversión (Quevedo) y negación (Rimbaud) son los tres momentos elegidos en la trayectoria del tópico, para concluir que Guillén propone una síntesis, con implicaciones de ética estética, entre la norma clásica y la modernidad problemática.

RÉSUMÉ

«Beato sillón» est un des poèmes les plus réputés parmi ceux de Cántico de Jorge Guillén. Il s'agit d'un texte complexe qui admet des interprétations et des valorations diverses. La lecture ici proposée se fonde sur l'insertion du poème dans la tradition du topique de l'aurea mediocritas en tant que cadre d'intertextualité. Affirmation (Horace), inversion (Quevedo), négation (Rimbaud) sont les trois moments choisis dans la trajectoire du topique, pour en conclure que Guillén propose une synthèse entre la norme classique et la modernité conflictuelle.

* Este artículo deriva de una ponencia más resumida que, con el mismo título, presenté en el I Congreso de la Asociación Andaluza de Semiótica, celebrado en Almería en octubre de 1987.

** Dr. en Filología Hispánica, Dpto. de Filología Española, Universidad de Córdoba, Plaza del Cardenal Salazar, 3; 14004 Córdoba. Recibido el 28-11-1989.

JUAN MONTERO DELGADO

La crítica es unánime a la hora de señalar como rasgo primero de la creación poética guilleniana la acabada trabazón interna del poema, el libro, la obra. En *Beato sillón* ese rasgo queda confirmado y, por la brevedad misma de la décima, elevado a un máximo de rigor y eficacia, que se traduce para el lector en la ineludible impresión de que todo está en su sitio, sin que sobre ni falte nada en el texto.¹ La rotundidad poética de *Beato sillón* no ha pasado, desde luego, desapercibida y ha sido objeto ya de algunos estudios específicos. Un primer análisis global y detallado lo ofreció Marina Mayoral.² Recientemente, Maurice Molho ha dado una nueva lectura de la décima partiendo de su esquema métrico como configuración primaria del sentido textual.³ Por mi parte, quisiera demostrar que la ligazón interna del poema debe mucho a la existencia de una correlación ternaria, coherentemente desarrollada y hasta cierto punto disimulada entre la sintaxis elíptica y zigzagueante habitual en el primer *Cántico*.

La correlación comprende tres planos, cada uno de los cuales está representado por una serie isotópica de tres miembros. La más explícita de estas series es la que dibuja una clara gradación expansiva en el plano objetivo de la realidad física:

sillón casa mundo

El sillón, invocado en el arranque del poema, ve confirmada su presencia mediante la inclusión en el espacio total de la casa, que a su vez prefigura el círculo envolvente del mundo.

Una segunda serie se constituye en el plano subjetivo de la persona y sus potencias sensoriales e intelectivas:

(Yo, el sedente) memoria ojos

El primer miembro de esta serie resulta fácilmente reconocible, pese a no figurar de forma explícita en el texto: se trata de la persona que descansa en el sillón. Actúa, al tiempo, como sujeto del enunciado, sirviendo de referencia, lógica y emotiva, para el *aquí y ahora* del texto. Memoria y ojos mantienen con él una relación de *pars pro toto* y representan en cada caso una función particular de su vida anímica.

La tercera y última serie agrupa los estados y estímulos que nacen de la comunicación entre la persona y su entorno:

(beatitud) vaga intermitencia en masa marea sin vaivén

1. Impresión corroborada por la trayectoria textual del poema, sometido exclusivamente a levísimos retoques de puntuación y entonación entre 1925 y 1936. Vid. a este respecto, J. Guillén: *Cántico* (1936). Ed. de José M. Blecua, Barcelona, Labor, 1970, pág. 180. Nuestras citas de la obra se harán por la siguiente edición: J. Guillén: *Aire Nuestro I. Cántico*, Barcelona, Barral, 1977.

2. M. Mayoral: «El *Beato sillón* de Guillén (Análisis de un poema)», en *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*, II. Madrid, Gredos, 1974, 373-377. Reproducido en su *Poesía española contemporánea*. Madrid, Gredos, 1975, págs. 151-158.

3. M. Molho: «*Beato sillón*», en AA.VV.: *Le discours poétique de Jorge Guillén*. Presses Universitaires de Bordeaux, 1985, págs. 185-199. Las décimas de *Cántico* han sido objeto de análisis notables, como el de R. Lida («Sobre las décimas de Jorge Guillén», ahora en B. Ciplijauskaité, ed.: *Jorge Guillén*. Madrid, Taurus, 1975, págs. 317-332). o el Robert G. Havard («Las décimas tempranas de Jorgen Guillén». *ibidem*, págs. 297-316). Un paso adelante en la consideración del esquema formal de la estrofa lo da luego F. Lázaro Carreter: «Una décima de Jorge Guillén (Como pretexto para tratar de su poética)», en AA. VV.: *Homenaje a Jorge Guillén*. Massachusetts, Wellesley College-Insula, 1978, págs. 315-325.

BEATO SILLÓN: TOPICA Y POETICA

La pleamar última es un correlato fantástico de la beatitud inicial llevada a un máximo de exaltación. La culminación del proceso (un mar que se aquieta) está anunciada en los rasgos (*intermitencia vaga, en masa*) de la invocación mediante la cual la casa ocupa todo el espacio de la memoria.

Establecidas estas premisas, se hace preciso dilucidar cuáles son los mecanismos que, al ligar entre sí los miembros y las series de la correlación descrita, configuran la estructura significativa de *Beato sillón*. Semejante análisis se complementa, naturalmente, con la toma en consideración de las relaciones que mantiene el poema tanto con otros textos de *Cántico*, como con sus posibles modelos literarios. Ahí se apoya mi interpretación de los valores polisémicos y connotativos asociados a diversos signos del poema, entre los cuales el más importante es *casa* (v. 1). Adelanto ya que, a ese respecto, me he servido de un *topos* (el de la *aurea mediocritas*) como marco de referencia y encaje, tanto en lo conceptual como en lo expresivo, de *Beato sillón*. Con ello he pretendido tantear, al tiempo, la utilidad hermenéutica de esta vieja noción retórica al quedar asociada a los planteamientos que hoy se hacen de la intertextualidad y la tematología.⁴

El arranque de la décima contiene ya el primer miembro de cada una de las tres series isotópicas. Consiste en una invocación exclamativa que reitera el título cargándolo de énfasis emocional e introduciéndonos *ex abrupto* —cosa frecuente en *Cántico*— en el asunto del poema. La poderosa originalidad del arranque —es difícil olvidarlo una vez leído— nace de una feliz conjunción de factores, bien descrita por el profesor Molho:

«La béatitude est donc celle d'un fauteuil, ou plutôt, par hypallage, du sujet qui s'y trouverait assis. Qui donc est-il sinon l'ille de l'invocation horatienne? Sous ¡Beato sillón! résonne, dans l'intratexte, la mémoire paronymique d'une autre béatitude: *Beatus ille!*, par laquelle se définit *procul negotiis* la paix de l'esprit rendu en son en-soi (Hegel: *bei sich*)».⁵

Lo de menos, con ser importante, es el guiño —pleno de humor y sabor a vanguardia— con el que Guillén evoca, elude y transforma a la vez el famoso *incipit* horaciano. Lo decisivo es que la irrupción, mediante recurso retórico, de un objeto (sillón) allí donde deberá aparecer una persona (*ille*, «el que») acentúa tanto la impersonalidad como la potencial intimidad de la fórmula horaciana⁶. Es decir, que la hipálage del adjetivo —una forma de metonimia, como se sabe— opera una enriquecedora transformación semántica por la cual el objeto (el sillón) y el sujeto (el que está sentado) se confunden hiperbólicamente en una sola masa viva. La percepción consciente de la persona queda, de este modo, enajenada, transferida a una presencia objetual que se constituye en prolongación vivificada de aquélla. La beatitud se impone, pues, como un ámbito de animación en el que se vuelven difusas las fronteras entre un yo cuyas funciones sensoriales han quedado en suspenso, y su entorno inmediato. Que dicha

4. Una sustancial ojeada sobre la cuestión puede verse en C. Guillén: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 1985, págs. 275-277. Me ha valido también el riguroso planteamiento de B. López Bueno: «Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía de las ruinas en los Siglos de Oro», en *Revista de Filología Española*, LXVI (1986), págs. 60-74; en la pág. 61, n. 2 plantea la autora la relación entre el tópico y la *forma del contenido* de la glosemática.

5. Art. cit., pág. 192.

6. Dicha intimidad potencial se explica porque la fórmula propicia la proyección desiderativa de la primera persona sobre la tercera. Un ejemplo ilustre, entre muchos, nos lo da Fray Luis: ¡*Qué descansada vida/la del que huye el mundanal ruido...*

JUAN MONTERO DELGADO

suspensión se deba al estado de duermevela propio de la siesta, como suele afirmarse,⁷ constituye, además, un ingrediente posible que añadir a la configuración jocoso-epigramática del poema⁸ y un punto de apoyo para incluirlo en un sector muy significativo del universo imaginario de *Cántico*, los poemas de amistad con el sueño y la noche.⁹

En definitiva, la invocación del comienzo contiene ya en germen todo el desarrollo ulterior de la décima, desarrollo que se explica como un proceso de expansión y agudización de la beatitud: la plenitud máxima se alcanza cuando el espacio se ha ensanchado hasta su plétora (el mundo, esto es, la creación toda), en tanto que el tiempo se ha reducido a un instante inmovilizado fuera de todo discurrir. Todo ello –conviene subrayarlo– se produce en el marco íntimo de la casa, voluntariamente seleccionado como lugar lírico por excelencia.¹⁰

El paso que permite acceder desde la primera beatitud a la segunda constituye el momento más delicado y complejo de *Beato sillón*. El peso de la mediación recae sobre el elemento central de cada serie, y de modo especial sobre los dos sustantivos (*casa* y *memoria*), que enmarcan el periodo sintáctico más extenso de toda la décima. De acuerdo con un principio general en *Cántico*, es la realidad la que toma la iniciativa en el establecimiento de lazos existenciales con el sujeto: la casa invoca a la memoria e invocándola se acoge a ella. Se trata de una verdadera invocación dirigida, a oleadas intermitentes, a la memoria por la masa,

7. Merece la pena recordar la penetrante glosa de Dámaso Alonso, donde se sugiere, quizá por vez primera, esa posibilidad: «Imaginemos al voluptuoso en el doble goce de la comodidad física (asiento) y la comodidad intelectual (presencia del interior hogareño, casi como una prolongación consuetudinaria del propio ser). ¿Es la hora de la siesta? Los objetos del interior penumbroso los ojos los ven y no los ven, porque sólo de vez en cuando llega al cerebro la conciencia de lo que en él está presente. Los ojos no ven, no miran; saben lo que reciben. Y la voluptuosidad le hace imaginar todo perfecto, el mundo perfecto como una marea que ha llegado a su colmo, pleamar absoluta, inmóvil...» («Los impulsos elementales en la poesía de Jorge Guillén», en *Poetas españoles contemporáneos*. Cito por las *Obras completas*, IV. Madrid, Gredos, 1975, pág. 718).

8. Es bien conocido el carácter epigramático que revistió la décima en el cultivo de los poetas de los siglos XVII y XVIII, desde Góngora y Villamediana a Iriarte y N. Fernández Moratín. Robert G. Harvard (art. cit., pág. 300) defiende –apoyándose en una observación de C. B. Morris– el rechazo de Guillén hacia semejante tradición de la estrofa. Más matizados encuentro sus términos en 1986: «As regards the *décima* itself, it is clear that here was a form whose very compactness attracted Guillén. It was a form in which he might ply all the rigour of his craft in the distillation of poetic images, yet his brevity freed him from the encumbrance of personal or anecdotal development». (*Jorge Guillén. Cántico*. Londres, Grant & Cutler y Tamesis Books, 1986, pág. 17). A mi juicio, Guillén no renunció a la vertiente epigramática de la estrofa, simplemente la encauzó hacia una búsqueda de la trascendencia en la circunstancia mínima.

9. Vid. O. Macrí: *La obra poética de Jorge Guillén*. Barcelona, Ariel, 1972, págs. 219–243 («Trabajo nocturno del héroe guilleniano»). Y más recientemente A. García Berrio: *La construcción imaginaria de «Cántico»*. Université de Limoges, 1985, págs. 464–471 («Tematismo nocturno y representación imaginaria postural en los poemas de amistad con el sueño y la noche»). Entre esos poemas, presenta notables similitudes con *Beato sillón* el titulado *La rendición al sueño* (*Hacia el sueño, hasta el sueño* en la edición de 1928): *Sienes soñolientas./Un vaho./Cabecea/Torpemente la suavidad./Hombros soñolientos./Un vaho lento, más lento./Intimidad visible/Va ciñéndose al cuerpo./El sillón se enternece todavía./Se ahonda./Brazos, manos se rinden./O serán ya los brazos del sillón ¡ah suavisimo!* (Ed. cit., pág. 152).

10. Así culmina un significativo texto de 1924, *En casa: La casa es el gran lugar lírico. La auténtica atmósfera lírica está en casa*. (Jorge Guillén: *Hacia «Cántico»*. Escritos de los años 20. Ed. de K. M. Sibbald, Barcelona, Ariel, 1980, pág. 56). O. Macrí se ha ocupado de esta *intimidad lírica* como morada del *otium* (op. cit., págs. 71 y ss.).

BEATO SILLÓN: TOPICA Y POETICA

palpitante de vida vivida, de la casa.¹¹ Decir que el sedente se siente alojado en su casa equivale a decir que se siente alojado en su vida y en su propio nombre —la noción de nombre subyace, en efecto, a la de invocación. Casa y memoria son, en última instancia, términos confluyentes— no en balde se habla de la casa de la memoria:¹²— una y otra son morada del ser y del vivir. A poco que se profundice resulta, pues, que en *Beato sillón* no se produce una mera anulación de la percepción temporal por otra estática y espacial, sino —como es frecuente en *Cántico*— la emergencia de una masa temporal vivida y reconcentrada en la memoria-casa.¹³

Un nuevo cotejo con el epodo horaciano se impone en este punto. Recordemos los versos con que principia:

*Beatus ille, qui procul negotiis,
ut prisca gens mortalium,
paterna rura bubus exercet suis,
solutus omni faenore,¹⁴*

La ociosa beatitud, viene a decir el texto, está al alcance de quien, como el antiguo linaje de los hombres, trabaja con sus propios medios los campos heredados de sus padres, sin necesidad de prestar ni de pedir prestado. La *aurea mediocritas* aparece así enraizada en un tiempo anterior del que es vestigio y legado, un tiempo marcado por el laboreo de las generaciones. Por eso, cuando un texto como el romance *La vida poltrona de Quevedo* —tan próximo y tan distante a la vez de *Beato sillón* desde su mismo título— pretende dar una visión burlesca y cómica del tópico, subraya su ruptura con ese motivo básico:

11. Conviene tener en cuenta la aguda glosa de O. Macrí: «Ya en el título de la décima *Beato sillón* el sillón es 'beato en sí', así que el ambiente total y cada objeto es caso sinécdoque o metonimia del poeta o del mundo alimentándose mutuamente; la casa se invoca a sí misma en masa a la memoria del ocioso, y con esa masa de memoria 'la casa/Corroboración su presencia'» (op. cit., pág. 75). A. García Berrio destaca esos versos como ejemplo de excepción sintáctica (por el encabalgamiento) al servicio del movimiento imaginario: «Desde el primer verso la peculiar segmentación nos lleva a confrontar en frontispicio los dos elementos de la evocación fantástica: el sillón y la casa. Ritmo exacto y sabia partición sintáctica producirán inmediatamente el logrado efecto de bamboleo, de disolución de las consistencias corroborables en el vaivén impreciso y difuminante de la evocación, como primeras peculiaridades de la dimensionalidad onírica» (op. cit., pág. 91). Es interesante notar, por otra parte, la presencia de la rima *casa/masa* en otro poema del *Cántico* de 1928, *Desnudo: Pero el color, infiel a la penumbra/Se consolida en masa./Yacente en el verano de la casa./Una forma se alumbra*. (Ed. cit., pág. 186).

12. Sobre este asunto, bastará remitir al clásico libro de F. Yates: *El arte de la memoria*. Madrid, Taurus, 1974.

13. A. García Berrio habla también de una *memoria doméstica*: «El sillón patriarcal simboliza el centro del hogar, el momento de todas las equidistancias sentimentales en el ámbito protector del domicilio; lugar tal vez establecido a prueba de todas las tensiones diarias del exterior, que amenazan y rodean el espacio de la familia. El beato sillón es sobre todo sede del reposo, pero también atalaya de control imprescindible. Centro sobre todo corroborado, exigido por la memoria doméstica» (op. cit., pág. 317). En este mismo estudio puede leerse una apretada exposición de la filosofía del tiempo manifestada en *Cántico* («Encaje temporal del presente y acorde perceptivo diurno», págs. 195-213).

14. Horacio, Ep. 2, vv. 1-4. No está de más recordar la perspectiva irónica que rige el poema horaciano: el elogio de la medianía está puesto en boca del usurero Alfio. Quizá haya aquí una pista para entender algunos textos, entre herméticos y burlones, del primer Guillén, como *Bosque y bosque* o *Dinero de Dios*. El primer atisbo lo dan las *Aleluyas sentenciosas* de 1922: *Tus duelos y tus penas/Esconde en la bodega./El umbrío reposo/Sabe añejarlo todo./El tiempo es así hucha/De ahorros de dulzura...* (J. Guillén: *Hacia Cántico*, cit., págs. 41-42).

JUAN MONTERO DELGADO

*Después de yo muerto,
ni viña ni huerto;
y para que viva,
el huerto y la viña.¹⁵*

Beato sillón, por el contrario, sí que asume ese aspecto del tópico, aunque no sin adaptarlo e innovarlo. Los *paterna rura* de la oda se convierten en la décima en un patrimonio más radical y valioso: el ser, y con él el nombre –los nombres– y el vivir. Ocurre, por tanto, que la casa –humanizada, como el sillón, por su contigüidad con la persona– es interiorizada en la memoria a la vez como «morada» (*domus*) y «linaje» (*gens*). La conciencia de la vida vivida lleva al ser hasta la intuición de las verdades últimas de la sangre.

Desde esta perspectiva se entiende mejor el alcance de la frase *No pasa/nada*, que –como ha mostrado M. Molho– constituye el punto crítico en la articulación métrica y significativa de la décima. La frase admite lecturas diversas y, nuevamente, simultáneas. En primer lugar, indica la falta de acontecimientos que vengan a turbar la paz de la casa sosegada. En segundo lugar, marca la detención del fluir temporal: no pasa el tiempo. En última instancia, la frase supone una reformulación (en registro de «poesía pura») de la conocida paradoja machadiana: *Todo pasa y todo queda*. La de que nada pasa es, en efecto, la fe profunda que alimenta la aventura poética de *Cántico* desde sus orígenes. *Advenimiento*, poema-prólogo del libro en la edición de 1928, lo afirma ya a las claras:

*Todo lo que perdí
volverá con las aves.¹⁶*

Franqueado este punto crítico, se inicia el desenlace de la décima. Las frases se encadenan ahora yuxtapuestas, demorándose en el juego de la corrección (*no ven/saben*), el encabalgamiento (*bien/hecho*), la geminación en anadiplosis (*de tan alta, /de tan alta*). Son recursos destinados a salvar pausas, rellenar huecos, fundir lo discontinuo. El tiempo queda, así, moldeado. El instante se hincha, toma amplitud, dura.

En este desenlace el peso semántico recae sobre el último miembro de las tres series isotópicas: *ojos, mundo, marea sin vavién*, conjunto que parece componer en la estructura profunda una sentencia que dijera: «los ojos ven el mundo en pleamar». Puede, sin embargo, que al lector se le plantee la duda de si los ojos ven o no ven, si están abiertos o cerrados. En realidad tanto da lo uno como lo otro. Ver es saber –como subraya la paronomasia– porque los ojos –estén abiertos o cerrados– ya han visto y, por eso, saben. Por otra parte, el ojo es órgano de conocimiento porque en una realidad sometida al principio de que no *pasa/nada*, lo percibido no son apariencias fugaces y accidentales, sino fenómenos de esencias estables.¹⁷

15. Es la cuarteta que remata el romance. En algún manuscrito se repite varias veces a lo largo del texto a modo de estribillo. Vid. F. de Quevedo: *Obra poética*, III. Ed. de José M. Blecua, Madrid, Castalia, 1971, págs. 96-105.

16. Ed. cit., pág. 57.

17. Es inevitable ver en este planteamiento el reflejo de la Fenomenología. Robert Havard así lo indica, al hacer balance crítico del *Cántico* de 1928: «Lastly, as regards *Cántico's* philosophical or metaphysical dimension, which is the third and decisive area in which Guillén reflects modern movements of thought, suffice it to say for the moment that the persistent process of reducing natural phenomena to essence is one which compares closely with the reductionism of Phenomenology, a new branch of philosophy to which Guillén had access through no less a figure than Ortega y Gasset» (op. cit., pág. 36; el capítulo siguiente, dedicado al *Cántico* de 1936, contiene un brillante desarrollo de lo anticipado en las palabras que cito). Sin restarle importancia al influjo orteguiano sobre Guillén, ¿no habrá también alguna familiaridad directa con la obra de E. Husserl?

BEATO SILLON: TOPICA Y POETICA

Ese es el sentido inmediato de la tan traída y llevada afirmación de que *el mundo está bien/hecho*. Guillén nos invita, mediante la rima acategorial y el encabalgamiento, a desautomatizar el cliché y darle valor sustancial a cada término. El mundo está bien porque está hecho, en su punto, y estándolo perdura no sólo como obra (como producto de un poder creador, divino o humano), sino también como Creación que conserva su frescura primera. Todo lo contrario de lo que *La vida poltrona* nos dice ya desde su primera cuarteta:

*Tardóse en parirme
mi madre, pues vengo
cuando ya está el mundo
muy cascado y viejo.*

A esta luz y en el contexto general de la *aurea mediocritas*, *el mundo está bien/hecho* resulta ser una afirmación implícita de filiación agradecida y de paternidad generosa -dos temas capitales en *Cántico*. Queda así confirmada la gravitación semántica que ejerce en el poema *casa* sobre *mundo*, haciendo de éste expansión metonímica y, secundariamente, trasunto metafórico de aquélla.

La intuición de eso que Guillén ha llamado -hablando de *Beato sillón* - «la formidable convergencia de la Creación»,¹⁸ va asociada al instante, término que no designa ya ninguna magnitud mensurable, porque alude a una cronología interior. Es un instante *sin historia* - como el del poema *Niño*¹⁹-, pero arraigado en los siglos, como el minuto de *Más allá*.²⁰ Es, en definitiva, un presente vivido a fondo, rescatado del discurrir inexorable, suspendido en vilo. Casaldüero ha percibido bien esa carga de profundidad que soporta el instante guilleniano:

«Con qué bella serenidad natural, *encumbrado en la altura de los siglos*, se enfrenta el poeta sin ningún carácter demiúrgico, con la humanidad, con el dolor de los hombres, con sus anhelos imposibles, para afirmar que el mundo está bien como está».²¹

Como afloración de la masa temporal reconcentrada en la memoria, el *instante* sirve de mediador para la proyección fantástica (hacia el mundo) del sentimiento de plenitud que embarga al sedente. Dicho sentimiento se objetiva en *marea sin vaivén*, que es el correlato y la culminación de la vaga intermitencia en masa con que la casa se interiorizó antes en memoria. La marea sin vaivén es pleamar que alcanza su apogeo casi burla burlando: *de tan alta/de tan alta*, ponderación enfática que (a más de dar un último toque epigramático a la décima, con su aire de cuento o acertijo infantil) prolonga hasta el último momento el impulso expansivo del oleaje -perfectamente mimetizado en el *crecendo* rítmico-sintáctico que arranca del final del v. 5. El resultado es una monumental armonía de contrarios en la que la marea más alta resulta ser la más ancha y el ápice de la beatitud coincide con la más completa calma. Como el corcel de «Estatua ecuestre», que permanece

*Inmóvil con todo brío.*²²

18. «*Cántico* trata de atender a este inmediato presente sin asunto. ¿Qué ocurre? No ocurre más que la formidable convergencia de la Creación. Quien barrunte esa convergencia podrá resumir su asombro en muy pocas palabras: 'El mundo está bien hecho'» (J. Guillén: *El argumento de la obra*. Ed. de D. Martínez Torrón, Madrid, Taurus, 1984, pág. 120).

19. *Instante sin historia/Tercamente colmado/De mitos entre cosas:/Mar sólo con sus pájaros*. (Ed. cit., pág. 37).

20. *Todo está concentrado/Por siglos de raíz/Dentro de este minuto/ Eterno y para mí*. (Ed. cit., pág. 21).

21. J. Casaldüero: «*Cántico*» de Jorge Guillén y «*Aire Nuestro*». Madrid, Gredos, 1974, pág. 52; las cursivas son nuestras. Son palabras que comentan *Beato sillón*.

22. Ed. cit., pág. 233.

JUAN MONTERO DELGADO

Con objeto de llevar hasta el final el análisis de la imagen marina que cierra la décima, será preciso volver de nuevo al marco de la *aurea mediocritas* en que se inscribe. En la tradición del tópico el mar reviste siempre caracteres negativos, por ir invariablemente asociado a la desordenada pasión de la codicia; aunque, por otro lado, con sus engaños y tempestades actúa el mar como agente ejecutor del castigo al que los codiciosos se hacen acreedores. Por eso, del que vive lejos del tráfigo mundano puede decirse, entre otras cosas, que no teme las iras del mar: *neque horret iratum mare*. Estos antecedentes ayudan a situar un texto que ejerció hondo influjo en la elaboración del primer *Cántico*, el *Bateau ivre* de Rimbaud. Nos topamos en él con una deliberada subversión de la tópica *aurea mediocritas*. Rimbaud exalta la aventura en estado puro y como experiencia absoluta; su meta es indeterminada, un futuro vigor (*future vigueur*) que da la espalda a la tradicional *virtus* como una simple componenda burguesa. La navegación del barco ebrio conduce a una voragine pasional (éxtasis y condenación; revelación y estupidez) que libera a la codicia de sus connotaciones materialistas habituales (el oro, las mercancías) y la eleva a un plano meramente espiritual, poético y hasta místico. Pues bien, esa misma codicia espiritual late sin duda en la conciencia de Guillén y encuentra expresión vehemente en algunos textos del primer *Cántico*. El caso más notable es el del poema *La Florida*, que tiene precisamente como lema un verso del *Beateau ivre*, *J'ai heurté, savez-vous? d'incroyables Florides*:

*¿Pero hay tiempo? ¡Sólo una vida!
¿Cabrá en magnitud tan medida
lo perennemente absoluto?
Yo necesito los tamaños
Astrales: presencia sin años,
Montes de eternidad en bruto.*²³

La marea sin vaivén de *Beato sillón* significa una síntesis imaginativa (con implicaciones de ética estética) entre la exclusión horaciana de la aventura y su exaltación incondicional en Rimbaud. En Guillén, la *virtus* (noción ligada etimológicamente a la virilidad) se ejercita y vigoriza en el careo cotidiano con una realidad esencial y misteriosa, cuya aprehensión exige:

*Estilo en la dicha,
sapiencia en el pasmo.*²⁴

La *virtus* se traduce, así, en un permanente estado de alerta, un esfuerzo voluntarioso, un afán sostenido por dominar —a fin de gozarla— la natural pujanza de la Creación. A este espíritu responden tantas y tantas imágenes de *Cántico*: la ciudad esencial, la estatua ecuestre, el arco de medio punto, el mar en cartel, etc. La marea sin vaivén es, en principio, una más entre ellas, aunque fuertemente individualizada por un tono de jovialidad y un trazo de feliz facilidad poética inconfundibles —rasgos estilísticos que subrayan a su modo lo de que de iluminación repentina y don gratuito tiene la beatitud del sedente en duermevela.

Sería ingenuo, sin embargo, interpretar que en *Beato sillón* el sedente se ha encumbrado a la cima de su vida, a la altura de los siglos —según la formulación de Casaldueño— para

23. Ed. cit., págs. 362-363. Es valiosa la lectura que hace de este texto clave Giampiero Giampieri: «*La Florida*, un momento della conquista poetica del reale», en *Homenaje a Jorge Guillén*, cit., págs. 253-268.

24. Ed. cit. pág. 88.

BEATO SILLÓN: TOPICA Y POETICA

quedarse en el limbo. No; se ha encumbrado para emerger, salir a ras de superficie y quedarse en suspensión sobre las aguas, calmosas a fuerza de oleaje. El instante de beatitud revela la profunda unicidad y, por ende, excepcionalidad del vivir. Tiene razón, por tanto, M. Molho cuando afirma que en este final de la décima la vida linda con la muerte —uno de los valores simbólicos asociados al mar²⁵. No creo, sin embargo, que la anestesia vital se haga aquí sinónimo (o casi) de muerte. En el fondo de su beatitud, el sedente se sabe encadenado a la vida vivida —a la suya propia, a la de las generaciones también— y se recrea en imaginar límites que excluyan y pongan entre paréntesis a la muerte, tan próxima. Ciertamente que las generaciones van a dar a ese mar innumerable, pero el destino del hombre guilleniano es preservar, contra viento y marea, su tesoro. El sedente es, en realidad, un nuevo Noé.

Beato sillón es uno de los textos más aducidos en apoyo de la visión de Jorge Guillén (del primer Guillén, al menos) como poeta «deshumanizado» o «puro» —términos que nunca le resultaron satisfactorios al propio escritor.²⁶ El análisis aquí desarrollado tiende a colocarse en una línea de investigación que, siguiendo la fructífera idea de Dámaso Alonso, indaga la presencia de los *impulsos elementales* en esa poesía escueta y rigurosa como pocas. De hecho, *Beato sillón* pudiera ser, dentro del primer *Cántico*, uno de los textos más reveladores de la conciencia guilleniana del ser y sus verdades radicales, anticipando en este sentido algunos de los momentos climáticos del posterior desarrollo del libro. La explicación quizá resida en el hecho de que en el poema cristalizan de manera privilegiada algunas preocupaciones y orientaciones ético-estéticas, que configuran en lo esencial la imagen de un clásico moderno. O. Macrí las ha cotejado en su «mirada al hombre Guillén»: el sentido epicúreo del *otium*, la independencia de ánimo plasmada en «política del espíritu», la exaltación de la poesía como ejercicio consciente de salvación...²⁷. En este orden de cosas hay que situar, a mi juicio, la elección poética que refleja *Beato sillón*, que no es otra que la de recrear la *dorada medianía* del tópico aportándole un sentido de modernidad: la medianía de ser un hombre. Nada más y nada menos.

25. Guillén dará cumplido desarrollo a ese simbolismo en *Clamor*. Baste recordar el título de la parte central del libro, ...*Que van a dar en la mar*.

26. «¿Poesía pura? Aquella idea platónica no admitía realización en cuerpo concreto. Entre nosotros nadie soñó con tal pureza, ni siquiera el autor de *Cántico*, libro que negativamente se define como un anti-*Charmes* (...). Si hay poesía tendrá que ser humana. ¿Y cómo podría no serlo? Poesía inhumana o sobrehumana quizás ha existido. Pero un poema 'deshumano' constituye una imposibilidad física y metafísica, y la fórmula 'deshumanización del arte', acuñada por nuestro gran pensador Ortega y Gasset, sonó equívoca. «Deshumanización» es concepto inadmisibile...» (J. Guillén: «Lenguaje de poema: una generación», en *Lenguaje y poesía*. Madrid, Alianza, 1972, págs. 190-191). No creo, con todo, que la crítica y la historia literarias deban renunciar al marbete «poesía pura». El libro de A. Blanch (*La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*. Madrid, Gredos, 1976) da fe de ello.

27. Op. cit., págs. 58 y ss. Ahí puede verse cómo Macrí encaja a Guillén en «...una determinada élite europea, en cuya substancia laica y liberal se filtraron lo sacro y lo racional de los períodos clásicos del arte y del pensamiento europeo (...). En la concreta espiritualidad de Guillén un desgarramiento, una discordia, son imposibles; lo informe, el caos, el *nefas*, se experimenta hasta el final, pero sin el más mínimo compromiso, fuera de alguna *morosa delectatio*». También incide sobre la cuestión A. García Berrio a lo largo del primer capítulo de su libro: «*Cántico* y la crítica sobre Guillén: del júbilo al claroscuro», op. cit., págs. 11-45.