

Lírica y desarrollo discursivo: *Los estados transparentes*, de Rafael Guillén

Alfredo López-Pasarín Basabe [\*]

Abstract. The intent of the article is to show the actual development of a lineal narrative discourse in the work «Los estados transparentes» from the Spanish poet Rafael Guillén. Here we propose an entirely thematic reading of the poems in order to distinguish the argumentative streams embedded in the work itself. In its reading the author seems to discover in «Los estados transparente» an uncommon variety of themes which are seldom found in poetry books. The lineal argumentative development becomes obvious after a sequential study of the poems within the work.

Keywords: poetry, structure, argumentation, metaphysics, matter, time, existence

Resumen. El presente artículo es un estudio sobre *Los estados transparentes*, del poeta granadino Rafael Guillén. La lectura que se propone es exclusivamente temática; más concretamente, se trata de discernir las líneas argumentativas del libro. El autor cree descubrir en ella una variedad muy poco común en los libros de poesía, normalmente dedicados al asedio circular de una constelación de temas. En *Los estados transparentes* aprecia un desarrollo argumentativo lineal, que pretende poner de manifiesto a través de un estudio sucesivo de los diferentes poemas que lo componen.

Palabras clave: poesía, estructura, argumentación, metafísica, materia, tiempo, existencia

No sucede así en todos los países, pero en el nuestro lo habitual es que los poetas, independientemente de que con anterioridad puedan presentarlos en revistas, reúnen sus textos en libros. El libro de poesía adquiere de ese modo un valor interpretativo que el crítico no puede soslayar. No hay duda de que los poetas contemporáneos españoles son conscientes de esta circunstancia. La observación no es ociosa, pues a las limitaciones geográficas que recordábamos arriba debemos añadir las temporales; es decir, no siempre en la poesía española las cosas han funcionado así. Basta con recordar el Siglo de Oro.

Decíamos que los poetas contemporáneos españoles son conscientes de las posibilidades que ofrece esa nueva unidad que es el libro de poemas. Esa conciencia, sin embargo, se plasma de modos muy diferentes. Todo el mundo estará de acuerdo en que existen poetas que organizan excelentemente sus libros, otros que no tanto y, por último, otros que carecen en absoluto de esa habilidad. Una habilidad que es por completo independiente de la propia capacidad poética.

Si la poesía es, entre otras cosas, una forma de conocimiento, está claro que el libro de poemas es un medio perfectamente adecuado para desarrollar esa capacidad. Y, puesto que la poesía no es ciencia, no es filosofía, no es discurso didáctico, su forma de acceder al conocimiento resulta peculiar. Esa peculiaridad se manifiesta, pensamos, en la estructura particular que suele adoptar el libro de poemas. Hablamos de estructura no en sentido formal (bipartita, tripartita, etc.), sino de estructura del proceso cognoscitivo. Esa estructura nos parece que en la mayoría de los casos puede compararse a la de una espiral. En efecto, son características de los libros de poesía las vueltas continuas alrededor de un tema o una limitada constelación de ellos. Si el libro es bueno apenas habrá vueltas iguales: los diámetros variarán en mayor o menor grado. La acumulación hace visible el tema o los temas de los que se

trate, y cada aproximación lo enriquece con un matiz nuevo, una perspectiva inesperada. Todo ello resulta perfectamente coherente, sin que se excluyan concretas o no tan concretas contradicciones, imperdonables en un texto científico, que aspira a hallar leyes generales, pero absolutamente justificables en uno poético, que intenta eternizar lo particular, el instante.

Rafael Guillén, además de un excelente poeta, es un poeta que tiene un considerable talento para ordenar sus libros, como demuestra su ya dilatada obra. El magnífico *Los estados transparentes*, sin embargo, presenta una peculiaridad a la que quisiéramos dedicar este trabajo. Nos parece, en efecto, que la estructura argumentativa del libro muestra un desarrollo no en espiral, sino lineal. Hay un claro punto de partida y otro claro punto de llegada, y un proceso que lleva de uno a otro. Este proceso, de nuevo, no excluye contradicciones, vueltas atrás, etc., pero ya sabemos que esto no constituye en absoluto un demérito. Pensamos también que el éxito en la consecución de esta estructura tan peculiar tiene mucho que ver con la calidad del libro, con el hecho de que un poemario tan anormalmente extenso resulte tan poco monótono. Todo ello se ve reforzado por la circunstancia de que no existe estructura llamémosla «formal»: no hay la habitual división en partes que tan frecuente resulta en libros mucho más breves que el que nos proponemos estudiar, más allá de la alternancia poco rigurosa entre poemas de viaje y poemas centrados en la materia. Este hecho me sorprendió mucho cuando leí por primera vez la obra; luego me di cuenta de que una organización en ese sentido sólo hubiera contribuido a hacer menos visible la fundamental condición lineal del poemario [1].

El propósito de este trabajo, por tanto, será poner de manifiesto el carácter lineal de esta estructura argumentativa. El único modo de proceder, entonces, será también el lineal y consecutivo. Como es lógico, no todos los poemas tienen la misma importancia desde este punto de vista, que no es

necesariamente el de la calidad poética, por lo que el recorrido será casi exhaustivo, pero haré hincapié en los hitos más evidentes. Confío en que la monotonía expositiva que pueda acarrear el método empleado tenga su contrapartida en una más clara visión de esa estructura de la que hablaba más arriba.

Antes de comenzar, creo necesaria una aclaración. Guillén no sólo organiza con mucho sentido sus libros de poemas, sino que los agrupa además en ciclos, ciclos de estructura igualmente rigurosa. *Los estados transparentes* no sería sino el segundo de los tiempos de una tetralogía comenzada por *Límites* y continuada por *Las edades del frío* y *Los dominios del cóndor* [2]. Mi intención en estas páginas no es analizar la estructura total del conjunto, sino algo mucho más sencillo: dar cuenta de una impresión de lectura, la que más me chocó y más me atrajo al enfrentarme con *Los estados transparentes*. Me centraré, por tanto, con exclusividad en él, lo que no obsta para que, de considerarlo necesario, pueda hacer referencias puntuales a las demás obras del ciclo.

El tema del libro es, sin duda, el existencial. Diríamos que es este el tema casi único de toda la producción de Guillén [3]. Se trata, por tanto, de dar una respuesta a la voluntad de permanencia del hombre frente a la inexorable llegada de la muerte. El punto de partida de la obra lo encontramos en el primer poema, «Cobijo en la materia». La realidad material no es eterna, pero sí es lo suficientemente duradera para que el hablante lo sienta así. Partimos, pues, de una escala de valores que sitúa en el punto más alto a la materia y en el más bajo al hombre, cuya calidad material es francamente mejorable. En este poema se identifica explícitamente los estados transparentes del título con la entrada en la materia, que se imagina salvadora [4]. Hay también una significativa gradación valorativa en los sentidos humanos. Entre ellos, será valorado de manera superior el que más alto grado de acercamiento a la

materia permite, es decir, el tacto [5]. Es importante decir que la fusión con la materia tiene muy poco de panteísta. Es difícil encontrar un poeta como Guillén tan preocupado por la salvación personal y tan alejado de las soluciones que llamaríamos convencionalmente religiosas. Ni un sólo recuerdo del Dios cristiano o de otros dioses encontramos en este libro. No hay autoengaño: ni la materia es divina ni ningún dios mora en ella. Lo único que atrae al hablante es su perdurabilidad, que sí se esfuerza por imaginar eterna.

El siguiente texto, «Las bóvedas del aire», introduce una variación: la materia sigue siendo protagonista, pero la piedra es sustituida por el aire. Todo el poema es una hermosa metáfora en la que éste se identifica con una catedral. Repito, es el aire el que se parangona con la catedral, y no al revés, como en algún momento pudiera parecer. Ante ello, el tacto queda también sin función. Lo real parece fuera del alcance de los sentidos y el hombre desaparece.

«Voces en la playa desierta» es el primero de los poemas que llamaremos «de viaje», poemas escritos (¿o imaginados?) en países diferentes al nuestro, y cuyas referencias geográficas y temporales recoge cuidadosamente el autor en la nota final. Todos estos poemas, sin duda, contribuyen a dar un aspecto exótico a la obra, pero su función, afortunadamente, en ninguno de los casos se queda en la mera nota colorista, en el apunte turístico más o menos embellecido, sino que participan igual que los otros del desarrollo argumentativo que estoy tratando de poner en claro. En consecuencia, la detallada mención geográfica quizá desorienta más que otra cosa, no sólo porque en bastantes casos es fácilmente reconocible a través de los datos que nos proporciona el texto, sino porque en los demás, que no nos los proporcionan (como, sin ir más lejos en éste, que se nos dice redactado en la tunecina isla de Jerba) aportan muy poco a la comprensión del poema como tal [6]. Así, en «Voces en la playa desierta», nos basta con saber que se trata del

nacimiento del alba en una isla. Lo significativo, lo que indica la escala de valores de estos primeros poemas, nos lo dicen los dos últimos versos:

El hombre, vida apenas,  
tan sólo existe para ser testigo. (44) [7]

Es ésta una de las figuras habituales con que se nos presenta el hablante en la parte inicial del poemario: la de testigo. Él da cuenta de la belleza del mundo, como aquí, pero se encuentra excluido de ella. Lo cual es trágico, porque el mundo no es sólo bello: es, sobre todo, real. Y esa verdadera realidad el hombre sólo puede contemplarla desde fuera.

En «El mundo intacto» encontramos una primera incursión en el peculiar tratamiento del tiempo que es propio de este libro. Como Peñas-Bermejo (1998) explica en el estudio que prologa la obra hay en ella un aprovechamiento poético de las posibilidades que ofrece la física contemporánea, en lo que respecta a la materia y al tiempo. Yo diría que en cuanto a la materia esas posibilidades, si las hay, apenas se encuentran desarrolladas, pero en cuanto al tiempo me parecen decisivas. ¿Por qué? Muy fácil: porque a Guillén no le interesa la materia, lo que le interesa es el tiempo. Y el hecho de que éste no sea lineal nos ofrece una inesperada posibilidad salvadora. Por eso no estoy de acuerdo con el autor cuando, en la nota final, dice:

He huido, en lo posible, de connotaciones metafísicas, aunque así lo pueda parecer en algunas ocasiones, ya que, como se puede ver, las preocupaciones e intuiciones que sobrevuelan los poemas pertenecen, más bien, en su mayoría, al orden de la física contemporánea —como tan acertadamente ha sabido establecer el profesor Francisco J. Peñas-Bermejo en su estudio inicial—, apuntando, a las puertas de un nuevo siglo, hacia la convergencia

entre las letras, las artes y las ciencias, dentro de un entendimiento unitario, tanto conceptual como físico, del universo (205-206).

Pues bien, repito que no estoy de acuerdo con estas palabras. A Guillén le interesa mucho más, no lo religioso, como he dicho antes, pero sí lo metafísico (la permanencia del ser) que lo físico, que no pasa de ser un medio. Es decir, no lo físico como tal, sino lo físico en cuanto garante del ser, y exclusivamente en este aspecto [8].

«El mundo intacto» es una reflexión sobre la felicidad y el paso del tiempo. Es ésta la primera aparición de una idea que veremos repetirse después:

No es pasajero el tiempo de la dicha  
porque para la dicha de un momento  
no existe el tiempo. (45-46)

La felicidad supone, pues, una especie de cima vital que se encuentra fuera del alcance del tiempo; por tanto, en toda regla, un caso de eternidad [9]. ¿Hasta qué punto le sirve ello al hombre, cuya deleznable materia, como es evidente, no puede escapar a los estragos del tiempo? Aún no lo sabemos. De todos modos, «¿de qué sirve saber?», se nos dirá. El protagonista, a través de la memoria, parece quedar también congelado en ese momento feliz que ahora se revive.

Tras unos poemas menos interesantes para nuestro tema, «Apunte para un paisaje urbano» es un pequeño impulso más en el proceso que conduce al hombre a lo vital, ya apuntado en la posibilidad de eternizarse en el momento feliz. Aquí se nos habla de que algo, que no se sabe definir y que posiblemente es, considerado con objetividad, insignificante,

cuaje dentro del alma  
y se transforme en uno

de esos pocos instantes  
en los que el hombre existe. (55-56)

Ya no es la reviviscencia del pasado. Es el puro presente el que nos ofrece esa posibilidad, cuyas concretas circunstancias no se nos relatan, quizá por no resultar posible hacerlo.

«Vieja fotografía en sepia» desarrolla una nueva hipótesis sobre el tiempo, retomada en poemas posteriores: la de que éste no sea único, sino que se desdoble en mundos paralelos, donde tienen lugar las posibilidades que en el nuestro no se cumplen. La fotografía actúa como encrucijada en que se atraviesan esos tiempos y nos permite vislumbrarlos todos. Igual que la fotografía no congela el tiempo, tampoco lo hace con el espacio, que se desarrolla originalmente más allá de sus límites. Como era esperable, al final, nosotros, sometidos al tiempo, nos vamos desvaneciendo, mientras que la muchacha de la fotografía permanece eterna, es decir, real.

En «El corazón del hielo» es este elemento el que representa a la materia. El poema, característicamente, nos presenta al hablante en pleno intento, a través, nuevamente, del tacto, de acceder a la fusión salvadora, que se revela imposible. Aquí la naturaleza es hostil, pero, como decíamos antes, poco importa que resulte bella o inhóspita. En cualquiera de los dos casos resulta lo real, algo de lo que está excluido el hombre. Incluso se califica al hielo, en el verso último, de «nada embravecida». Poco importa: representa todo el poder real de la nada, frente al «algo» impotente que es el hombre.

«Pasos en la tienda de antigüedades» es un poema que también nos interesa. Básicamente describe los objetos de la tienda del título como dotados de una vida orgánica e independiente, con la alusión explícita a la hipótesis de los mundos paralelos. El hombre está por completo ausente, pero el poema representa un progreso, puesto que hasta ahora casi tan sólo habíamos



contemplado la materia tal como nos la proporciona la naturaleza. Aquí, de manera decidida, se apuesta por objetos manufacturados por el hombre. Aún lo informe sigue siendo un valor, por lo que esos objetos van cambiando de aspecto, pues

Sólo la destrucción nos da la forma  
definitiva. (66)

Que, por supuesto, sólo puede ser la de la muerte.

«Las multitudes en la orilla» es otro interesantísimo poema, que plantea un problema que no podía ser sino inevitable. El poema nace de la conciencia, por parte del hablante, de su insensibilidad ante el espectáculo de las multitudes en el Ganges. El problema al que antes aludía es el de las fronteras entre la vida y la muerte. La distancia cultural, el choque, mezcla de fascinación y horror que el hablante experimenta los traduce en la sensación de que aquello no puede pertenecer sino al reino de la muerte. Lo importante es que el límite con la vida se revela mucho menos firme de lo que parece habitualmente, poroso, fácilmente traspasable en ambos sentidos. En la realidad, como se nos dice, coexisten varios sistemas, a modo de dantescos círculos del infierno. El puro desconcierto, la angustia existencial se nos revelan en ese súbito paso de uno a otro. Al final se insinúa un sentido cíclico de la existencia, en el último y desesperado intento por aferrarse a la salvación.

«Toda la hierba por tu frente» es el poema en el que más se acerca Guillén a una especie de panteísmo. Dedicado a la madre muerta, su presencia se expande a través de los elementos vegetales de la Naturaleza. El hablante recibe señales, nota presencias, pero se encuentra excluido de aquella forma de existencia: «yo no puedo sentir porque no existo»; o sigue dependiendo de modo absoluto de la presencia materna. De nuevo estamos frente al problema de la muerte y la vida, de lo porosas que resultan las fronteras entre ambas, y

ante la certidumbre de que la verdadera existencia no cae siempre del lado de la vida.

En «Una página marcada» es otra vez la superioridad de la materia sobre el hombre. De nuevo queda éste excluido ante el espectáculo autosuficiente de la Naturaleza. Y otra vez el momento vivido, eternizado, pues fijo en un lugar del pasado, es superior ontológicamente a la vida humana, sometida al desgaste del tiempo. Tras él, «Jinetes encendidos» recupera a la materia bajo otra figura, esta vez la del fuego. La existencia del hombre, absolutamente vicaria, sólo es existencia en cuanto se apoya y es garantizada por ese elemento. En cuanto a «Balada para un hombre invisible», presenta a este personaje, símbolo de lo que se siente el hablante a lo largo de buena parte del libro: un muerto viviente.

«La otra soledad» es un excelente poema, que resulta además muy interesante para el tema que estamos tratando. Dedicado al desierto, se comparan dos clases de soledad: la humana y la cósmica. Por supuesto, es esta última la que se proclama vencedora. Observamos de nuevo que la superioridad ontológica de la materia atribuida en estos poemas tiene poco que ver con alguna neoplatónica belleza/bien. Se trata de la naturaleza salvaje en estado puro, un horror insoportable para el hombre que se ve, de nuevo, excluido. Casi al final aparecen unos versos muy significativos:

No hay vida en el desierto; hay existencia,  
hay ser, en puro estado  
de soledad. (83)

Observamos que se diferencia aquí entre la existencia y la vida; esta última, como propia del hombre, recibe lógicamente una valoración muy escasa.

«En vieja taberna griega» creo que puede observarse algo que se expresaba en poemas anteriores quizá de manera un poco diferente. La conciencia de

alienación en el protagonista es la misma que vemos en casi todos los textos, pero el objeto ya no es algo material (un representante de la materia) sino un grupo de seres humanos de los que el hablante se siente alejado por fronteras culturales. En este caso, un grupo de griegos bailando un *sirtaky*. Es típica la consideración atemporal de los danzarines, casi idénticos desde el origen de los tiempos, lo que los emparenta sin problemas con la eternidad y calidad de verdadera existente de la materia.

Tras «Historia del paraíso», que pone en primer plano la autosuficiencia de la Naturaleza y la exclusión del ser humano, «La memoria en cascada» nos habla de la continuidad de los hombres, garantizada por su acceso, no exactamente al mismo paisaje, pero sí al mismo lugar (identidad material). El hablante, que contempla Shangai, se siente unido a los que la contemplaron antes y a los que la contemplarán después. El motivo de la perduración en la especie es sólo un esbozo, que no recibirá desarrollo posterior (por insuficiente), del tema del libro, el de la salvación personal.

«Los dominios del vidrio» es un homenaje a este elemento, que

remodela  
su ser hasta dar forma  
a lo invisible, hasta  
hacer tangible, en esta  
dimensión, la otra cara  
de la materia. (93)

De nuevo, exclusión absoluta del ser humano. De nuevo, inferioridad de la vista frente a otros sentidos. En los versos citados más arriba se señala el acceso a lo que, sin duda, aunque no se mencione, son los «estados transparentes», en los que el hablante cifra su ansia de salvación.

«El tiempo desde la terraza del café» vuelve, sin matices especialmente novedosos, a la consideración del instante feliz y la identidad espacial como supresores del tiempo. Más interesante resulta «Alguien en Edimburgo», que retoma el tema ya tratado en «La memoria en cascada»: el de la continuidad de los hombres a través de la identidad del paisaje. Sin embargo, aquí adquiere mucha mayor importancia que en aquel poema un motivo que, aunque normalmente no expreso, late tras muchas de las consideraciones de Guillén en este libro: el de la identidad personal. Parece claro que la eternidad, o al menos la continuación de los tiempos, carece de interés si no se halla garantizada la identidad personal. La sucesión de la especie es un motivo muy poco consolador precisamente por ello, lo que este poema viene a poner de relieve.

Sobre la identidad versa también «Unos ojos, un relámpago», que habla de los distintos yos que hay en el yo; al menos, el que mostramos a los demás (y se habla de «máscaras») y el verdadero. El poema es sugestivo y misterioso, pues no es fácil comprender la naturaleza de ese yo real, cuya figura es claramente la del vigilante. ¿Es el yo materializado, es decir, el que ha logrado el acceso a la materia? El poema no permite una respuesta definitiva a esta cuestión.

«Texto para Debussy» es un nuevo homenaje a la materia, esta vez el agua. Hay algunas novedades, sin embargo, con respecto a otros poemas «materiales». Es cierto que, al igual que en éstos, la figura humana desaparece. Está presente, sin embargo, en el título, pues el homenaje al agua no se presenta directamente, sino a través de un homenaje al músico galo, en recuerdo posiblemente de su famoso poema sinfónico *La mer*. Otra novedad, seguramente más importante, es la que se nos presenta en los últimos versos:

Olas,  
surtidores, estanques, manantiales,  
cascadas, lluvia, opacos  
indicios de un inalcanzable estado  
de transparencia. Entradas  
del pasadizo oculto que conduce  
al corazón del agua. (101-102)

Si no nos equivocamos, en estos versos se declara la insuficiencia ontológica de la materia, su validez tan sólo como indicio de la verdadera realidad que se encuentra en otra parte. La preocupación metafísica que, como vimos, negaba su autor, resulta bastante evidente. La importancia de la constatación nos parece que supone un nuevo hito en el desarrollo discursivo de la obra.

En un nuevo poema de viaje, «El vendedor de flautas» el hablante se siente otra vez excluido y enajenado por la presencia apabullante de la realidad, esta vez la de Katmandú. Esa realidad congela a la vez el tiempo y difumina la identidad del hablante.

«Un niño por la niebla» es otro poema de excepcional interés. Parte de la consideración de aquellas ocasiones en que un lugar o un objeto hacen que revivamos nuestra infancia. El hecho se describe como una confluencia de tiempos. Aquí, sin embargo, no hay eternidad del instante ni tiempos paralelos: el tiempo es el sucesivo de siempre, la consideración es elegíaca, la infancia nunca va a volver. Lugares y objetos (la materia) no pueden garantizarnos la recuperación de esa edad, pues ésta no se encuentra allí, sino en una actitud ante el mundo (la inocencia) y una figura humana: la madre. Ambas, pues sometidas al tiempo, perdidas ya irremisiblemente. Es sólo un indicio, pero empieza a quedar clara la insuficiencia de la materia como redentora.

Una visión cinematográfica de Venecia es la protagonista de «Verdín en los palacios». Como en «Unos ojos, un relámpago» se constata la existencia de diferentes yos en el yo (igual que en aquella ocasión, el de la amada), lo cual se traduce en esta ocasión, mucho más claramente que en aquella, en una disolución de la identidad. El escenario favorece de nuevo la alusión a las máscaras.

Tras varios poemas dedicados a otras cuestiones o en los que la superioridad de la materia se cuestiona, «Por bosques y por lagos» supone una vuelta casi al punto de partida. Ya decíamos que el desarrollo lineal, nos parece que claro, no excluye las palinodias, las vueltas, los ensayos fallidos. De nuevo lo real se concentra en una visión paradisíaca del paisaje y el hombre resulta afortunadamente excluido, pues su presencia tan sólo podría resultar impura. Como novedad aparecen las almas, un término, como todos los derivados de fuentes religiosas, no muy querido del autor. Aunque hay que decir que no necesariamente tienen por qué ser almas humanas.

«Los aurigas del viento» es otro poema material, dedicado a este elemento. La conclusión valorativa es la común a este tipo de poemas: superioridad absoluta de la materia frente al hombre, abrumado frente al poder salvaje de la Naturaleza. Aquí, sin embargo, sí aparece perfectamente caracterizada la figura humana, que contempla el espectáculo del viento desde las ventanas de su casa, y que adquiere una presencia mucho mayor que en poemas anteriores.

«Obsesión con ritmo de tambores», nuevo poema de viaje, nos presenta la situación habitual: el escenario exótico (aquí, Marrakech), del que el protagonista se encuentra fatalmente expulsado, y la sensación de que el tiempo se ha detenido. El hablante siente la continuidad con la especie, los hilos que lo unen con los hombres que asistieron al mismo espectáculo. Lo

novedoso es que el problema de la identidad se impone, y que se sienten más vivos a aquellos hombres anteriores, carentes de ninguna concreción, que al propio yo. Significativo es el final:

Hoy mi castigo  
es saber que no he estado en sitio alguno jamás  
por vez primera. (117)

donde la continuidad de la especie es vista como una carga y tiene muy poco de redentora.

En «Rio Othon Palace» nos encontramos de nuevo frente a la situación habitual de los poemas de viaje, que acabamos de recordar al comentar el anterior. Los matices con que se presenta en este caso, sin embargo, son novedosos. Pues lo importante no es tanto el contraste entre el lugar exótico y el hablante alienado, sino el existente entre la realidad de Rio de Janeiro y la de uno de sus hoteles de lujo. Ante ello, el protagonista reclama angustiadamente la irrupción de lo sucio, lo mísero y lo violento. Queda claro, gracias a este bien llevado expediente, que el valor que ocupa el lugar más bajo de la escala a lo largo de este libro es el de la irrealidad, frente al que cualquier otro resulta siempre más tolerable.

«Adversidades de la sombra» recuerda a «Balada para el hombre invisible» en el sentido de que, tanto en uno como en otro caso, nos encontramos frente a ejemplos de vidas vicarias, teñidas de una profunda irrealidad. Aquí existe un palpable tono platónico, en esa denuncia de la sombra que depende de los objetos a los que copia. El final es lo suficientemente explícito:

Vivir la cara oculta; ir pidiendo,  
por caridad, un poco de materia  
que la haga visible; ir mendigando

un cuerpo, es el destino  
doliente de la sombra. (121)

El defecto primordial de la sombra es, por tanto, su condición inmaterial.

«Los remeros del tiempo» presenta por primera vez una nueva hipótesis sobre ese elemento. Pudiera ser, nos dice el hablante, que el tiempo no fuera lineal, ni circular («la existencia fluye sin centro alguno», afirma bastante desoladamente), sino que estuviera estructurado en capas o en estratos. A veces se podría pasar de uno a otro, por razones desconocidas. Así lo siente él en ese momento, ante la contemplación del Volga, convertido de repente en uno de sus míticos remeros. La misma experiencia la podría repetir alguien en el futuro. En ese intento que se concibe salvador (superador del tiempo lineal y destructivo) aparece sobre todo, aunque de manera indirecta, una inseguridad profunda sobre la propia identidad.

En las poéticas donde lo que cuenta es la salvación personal no es raro que en algún momento se intente conseguir ese propósito a través del amor. La amada es presencia no infrecuente en poemas anteriores, aunque temáticamente no resulte central. En los dos poemas siguientes el amor sí lo será. En «De la materia de los taxis» el hablante espera a la amada, que debe llegar en uno de esos medios de transporte; la espera se revela frustrada, y los taxis se convierten en símbolo de la soledad y el amor fracasado. «Este oscuro calor» es, por el contrario, un romántico canto al amor casi predestinado. Antes del encuentro real de los amantes, algo indefinible (el oscuro calor del título) ya indica lo indisoluble de ese amor. Tras el encuentro, el calor será lo que siga dando vida al hablante.

«Un cielo de barro» no presenta la perspectiva habitual de los poemas materiales. Aquí no se nos habla del barro en cuanto tal, sino de objetos de alfarería, «materia domesticada», expresión difícilmente pensable en poemas



anteriores. Por supuesto, hay homenaje porque se presupone una especie de eternidad, condensada en la repetición incesante del mismo método («y el alfarero vuelve a un nuevo ciclo eterno»), pero se trata de un nuevo hito en la reevaluación del hombre frente a la materia.

Como es habitual, el poema siguiente viene a corregir esa dirección. «Noticia del caos» expresa las sensaciones del hablante ante la contemplación de Bangkok. El sentido del poema lo expresan estos dos versos:

El universo es equilibrio. El caos  
está en el hombre. (133)

De nuevo, pues, supervaloración de la Naturaleza frente al hombre, cuya única función es destruir la armonía de aquella. El poema, uno de los más pesimistas del libro, termina del siguiente modo:

El caos es un hombre y otro hombre  
amontonando soledad y miedo. (135)

«Ascensión del mármol» es otro poema de superioridad de la materia. Otra vez ésta no lo es de manera absoluta, sino en sus creaciones humanas (esculturas, elementos arquitectónicos). El tacto es de nuevo el sentido protagonista, el que nos permite el acceso a una vida que late en el interior del mármol, la auténtica. Todo esto nos resulta conocido, pero no así la atmósfera religiosa del poema, presente en el título y, sobre todo, en el final, donde se nos describe literalmente esa ascensión de un modo que pudiéramos calificar de irreverente, y que indica en todo caso una sacralización de la materia. Recalcamos que ésta es una perspectiva más bien inhabitual en el libro.

«Música en la madera» es otro homenaje a una materia palpable. El primer elemento del título, sin embargo, no lo es. La música lo es a veces en sentido literal; otras se trata tan sólo de ruidos o rumores. Pueden ser éstos naturales,

pero todos o casi todos remiten a presencias humanas. De este modo, parece decirnos que la materia es superior por cuanto eterniza las presencias del pasado.

El poema previo a éste y el que le sigue son los dos únicos monólogos dramáticos del libro. «Ejércitos en mi muerte» es el parlamento del emperador chino que hizo construir los guerreros de terracota que es posible contemplar actualmente en Xian. Las palabras del emperador no desmienten los motivos que históricamente debió tener para hacer lo que hizo. La estrofa final las adecúa de manera más perfecta al esquema conceptual del poemario:

Reducida a materia  
la eternidad, mi tumba, el mausoleo  
donde la innumerable hueste vela  
mi descanso, sería el testimonio  
de mi derrota victoriosa. (144)

«Un póster en la ciudad abandonada» es otro de los poemas más pesimistas del libro. Relata la decepción del hablante ante Liverpool, antes lugar mágico para él y que resulta sólo símbolo de la ruina. Aquí no hay superioridad de la materia, que evidentemente tampoco ha podido escapar de los estragos del tiempo, sino tan sólo constatación del fracaso de los sueños que albergaba el protagonista, y una sensación de profunda soledad.

Tras «Cristal romano», en que el objeto eterniza el tiempo en el que fue construido (su ruptura causaría una conmoción en aquella época) aparece el interesante «El espejo deformado». El espejo es el que enfrenta a dos escenarios, que se reflejan de manera invertida: un espacio natural, hermoso, melancólico y sugerente (incita a los sueños) y el mundano de la ciudad, sucio y ruidoso, aunque tampoco exento de belleza. En la comparación sale ganando éste frente al primero, pues representan ambos, explícitamente, lo real y lo

irreal. El caos que veíamos en el poema sobre Bangkok es fácilmente identificable con el de la ciudad, pero su valoración cambia, ya que no lo hace el sistema de valores que concede a la mayor cantidad de realidad un puesto más alto en la escala.

«Teoría del orden» es un bello poema, curioso en un autor tan poco dado a los toques humorísticos como Guillén. Lo que nos sugiere su lectura es que conviene ser muy prudentes con las consideraciones acerca de la realidad: lo que para unos es normal, para otros no lo es en absoluto, y nadie debería tener más razón que otro.

«Huir del paraíso» es una profunda reflexión sobre la naturaleza humana que nos impide ser felices, que nos obliga a rechazar la felicidad que tenemos ante nuestros ojos y buscarla en el pasado o en el futuro. El poeta es explícito al respecto:

No se puede  
ser feliz. Pero sí se puede ¡ay!  
haber sido feliz. (152)

«La tierra por mi espalda» relata un momento de comunión que estaríamos tentados de llamar «mística», de una mística panteísta. En la situación del poema, el hablante se encuentra tendido en la tierra y siente un momento de absoluta plenitud. Parece importante, en la evolución que estamos tratando de poner en claro, el hecho de que el protagonista no sólo deja de ser testigo (su función habitual en la primera parte de la obra) para ser participante, sino que su papel resulta imprescindible en cuanto nexo entre los elementos terrestres y los celestes. Quizá no sea excesivo encontrar conexiones aquí con una vena juanramoniana, aunque expresada de manera menos exultante y grandilocuente que la del moguereno.

«El espacio que ocupa tu nombre» es otro texto de indudable interés para nuestros propósitos. Comienza constatando que la materia ocupa espacio, su espacio, y que ese hecho es lo que confiere armonía al mundo. El problema es cuando nos enfrentamos a realidades no materiales; en este caso, el amor. En la primera parte del libro, la respuesta estaría clara y no habría problema, pues sería rechazado como inexistente lo carente de materia. Pero eso aquí no basta. La respuesta no puede ser concluyente, y lo cierto es que sólo se pueden formular preguntas. Pero debería haber otra dimensión de la realidad donde entes así puedan tener su lugar para la existencia. La solidez del mundo material como único espacio para la existencia continúa resquebrajándose.

«Travesía de los Andes» es un retrato de los conquistadores españoles mientras atraviesan la cordillera del título. El *leit-motiv* del poema es la falta de sentido de su marcha. Ellos no sólo ignoran su destino sino las razones que les impulsan hacia él. Sin embargo, es precisamente lo que a los ojos del hablante concede valor a su empresa. Posiblemente porque es esa actitud vital lo que les asemeja a la Naturaleza, fuerza también ella sin objeto.

«Preso en mi imagen» recoge un motivo ya tratado en otros poemas: el de la división de los yos en la propia persona; aquí, claramente, el yo para los demás y el yo real. Mientras exista esa escisión, la libertad se revela imposible, el yo real siempre será prisionero.

«No volveré a París» recoge una determinada idea sobre el tiempo, opuesta a las más habituales en el libro, y que se resume en un par de versos:

No volveré a París, aunque algún día  
vuelva a París. (164)

Se trata, en efecto, de la conocida visión heraclitiana, según la cual la identidad espacial es imposible debido al paso del tiempo. Aquí importa menos esa

impermanencia del espacio (idea, como decimos, contraria a las que predominan en el libro) que la propia inconsistencia del ser que habla, distinto a cada instante y, por tanto, de identidad problemática.

«Palabras en Chiang Saen» plantea la situación normal en los poemas de viaje, que casi no hace falta repetir: la sensación de alienación del protagonista. La novedad del poema, visible en el título, es que esa alienación se concentra simbólicamente en la barrera del lenguaje: la exclusión es producida por la imposibilidad de acceso al idioma de los asiáticos. Sin que llegue a ser tema, apunta ya aquí una posibilidad de tratamiento metapoético del que volveremos a hablar. En cualquier caso, *a contrario*, parece imponerse la conciencia de un arraigo en la realidad a través del lenguaje.

«Un silencio en la colina de los trolls» es un poema poco común en el libro. Quizá por su calidad de homenaje al mundo de Grieg [10], el paisaje deja de ser contemplado exclusivamente en su materialidad, como se hace casi siempre, para convertirse en la cara exterior de un mundo mágico, poblado de extrañas presencias. En ese mundo, el protagonista no se limita a ser testigo: es él quien recibe las incitaciones de esas presencias mágicas. Es verdad que no logrará más que preguntas sin respuesta, como suele ser habitual, pero su función, en cuanto intérprete de ese mundo, es la de donador de sentido, lo que nos permite ver lo lejos que nos encontramos argumentalmente de los comienzos de la obra.

Todo esto se ve confirmado por un poema como «Orden en el desierto», que resulta muy instructivo comparar con «La otra soledad». El escenario en ambos es el mismo, el desierto. La función del protagonista, sin embargo, es opuesta. Si en el primero de los poemas se sentía casi anonadado por la fuerza brutal de la Naturaleza, aquí se afirma:

¿Qué sería  
el desierto si no se acurrucara  
en torno a mí? (178)

Y acaba:

Soy el principio y soy el fin. Existo. (179)

Es ésta posiblemente la declaración más gozosa que existe en todo el poemario, casi más propia del otro Guillén, Jorge, que de Rafael, pues prácticamente todo hasta ahora servía al hablante para confirmar su inexistencia. Ésta se borra en cuanto toma conciencia de que su labor es dar sentido a la Naturaleza, cuyo carácter garantiza su permanencia, pero una permanencia sin vida, lo cual ahora se convierte en una falta de valor. El proceso argumentativo del libro se cierra con esta inversión de los valores, aunque la obra continúe con algunos poemas más, en los que se van puliendo determinados detalles.

«El muro de cristal» es un original poema, que traslada la evidente lectura política del muro de Berlín (las alusiones políticas son prácticamente inexistentes en el libro) a la lectura existencial que interesa a Guillén, y que aparece de manera muy explícita (quizá demasiado) en los tres últimos versos:

La libertad empieza al otro lado  
del muro de cristal que hay en los ojos  
de cada hombre frente a cada hombre. (181)

Es decir, si pensábamos que los problemas se acabarían con el derribo del muro de hormigón, estábamos equivocados, pues la civilización occidental, los países del primer mundo, no hemos resuelto el problema más importante, el de la radical soledad del ser humano.

«Orillas para la memoria» es una reflexión sobre esta facultad humana. Hay en primer lugar una constatación no demasiado nueva: la memoria es la base de nuestra identidad, lo que nos permite hablar de nosotros mismos a pesar de los cambios que nos hace experimentar el tiempo. El desarrollo que se imprime a esta idea resulta más interesante. La memoria, igual que nuestros cuerpos materiales, es algo sometido también al transcurrir temporal: la memoria se adelgaza, se va perdiendo. Pero lo que pudo retener una vez permanecerá eternizado para siempre. Y el poema acaba:

Porque el final no será sólo el punto  
final, sino la anticipada pérdida  
de tan consoladora certidumbre. (183)

Hay en el poema también, sin que aparezca de manera explícita, una convicción que casa bien con lo expuesto en los poemas inmediatamente precedentes: la memoria no sólo garantiza nuestra identidad, garantiza también la realidad del mundo exterior. Hace mucho tiempo que la consistencia material de éste no resuelve nada.

Como suele ocurrir en el libro, la evolución argumentativa sufre determinados retrocesos, momentos en que conviene contemplar las cosas de otra manera. El poema siguiente, «Del sonido y el ruido», viene a oponerse indirectamente a lo expuesto en el anterior y a conectar con las ideas más propias de la primera parte del libro. El título es un caso de *distinctio*, dos palabras más o menos sinónimas a las que se atribuye significaciones dispares. El «sonido» es el de las realidades naturales conformes con la medida del hombre, accesibles por completo a su conciencia (mar, tormenta, huracán, volcanes). El «ruido» es el de las cataratas del Iguazú, estruendo sobrehumano, terror sagrado ante lo desconocido, a lo que escapa por completo a la conciencia del hombre. Este hecho, de nuevo, es lo que le concede la eternidad:

Y allí retumba y sigue  
retumbando, sin tiempo, sin medida. (185)

«Dura materia de fusil» es el único poema comprometido del libro, suscitado por la vivencia de un campo de refugiados saharauis. Y quiere serlo a la manera de los de la primera generación de posguerra: el arte al servicio del cambio político-social. El final, sin embargo,

no precisan referencias  
simbólicas, ni tesis, ni palabras  
para ser lo que son; lo que están siendo. (188)

parece abogar por una renuncia a la poesía, absolutamente inútil ante lo real de la realidad.

«Molinos en el mar» expresa una sensación de vértigo, de radical incomprensión y soledad en el espacio de la Naturaleza. El hombre necesita de señales que le aseguren sobre el mundo. Aquí la perspectiva es exclusivamente humana. El espectáculo no se traduce en superioridad de lo contemplado (cuyo punto de vista no interesa) sobre el contemplador. El poema es tremendamente negativo y pesimista, pero no porque el hombre perciba la salvación en alguna parte de la que se encuentra excluido, sino sencillamente porque para él no existe.

«Letanía para invocar lo indecible» es un poema metalingüístico. Consiste en lo que promete el título, una letanía de sintagmas nominales. Lo «indecible» es la pekinesa Ciudad Prohibida. Ante la abrumadora presencia de la realidad, estrictamente inefable, el lenguaje resulta por completo insuficiente. Vemos que este es un motivo que aparece en varios de los poemas del final de la obra.

«Ruinas frente al mar» es otro poema de viaje, y, en cierto modo, otro poema material. Las ruinas son las de Cartago. La perspectiva, sin embargo, es



diferente a la que hemos encontrado en este tipo de poemas a lo largo del libro, pues las ruinas simbolizan lo que representan en nuestra poesía desde la época barroca: la decadencia y la muerte. Y no sólo por su condición de obra humana, pues la piedra permanece, pero «es el testigo de la nada». El final

unas recias columnas aún se elevan  
sosteniendo el azul del cielo, contra  
un mar que es la memoria de sí mismo. (194)

parece remitir a las conocidas ideas de eternidad, pero es una eternidad vacía, inoperante, no muy distinta de la de la nada: incapaz de cualquier acción salvadora.

«Pedestal para una pareja de baile» intenta encontrar otra vez los aspectos salvíficos de esa eternidad, y parece encontrarlos en el tango. A través del ritmo, de la música, de los acompasados movimientos, todos los cuales acarrearán un trasfondo cultural y natural, el hablante bailarín se siente inmerso en un éxtasis transfigurador, y en una audaz y bella imagen con la que se cierra el poema

El mundo  
es sólo el pedestal de nuestra estatua. (196)

es precisamente el movimiento (que es fluir temporal) el que convierte en estatua (materia eternizada) a los protagonistas, y el mundo es la base sobre la que se levantan. La salvación se lleva a cabo únicamente por medios humanos y solo se cumple en el hombre.

Y de nuevo, tras él, otro poema de retroceso. «La gloria en juego» es una desengañada reflexión sobre las famas humanas. Nada de lo que hace el hombre perdura, aunque en los casos más eminentes (los del arte, por ejemplo) se dilaten en el tiempo más que las vidas humanas. Lo que se está

rechazando, por supuesto, es la gloria como garantía de la eternidad, y, por tanto, la inutilidad de sus esfuerzos como poeta.

Tras ello, es coherente que el libro se termine con «Jardín cerrado», un texto que llama la atención a primera vista porque en esta obra no se ha cultivado apenas la metapoesía. Se trata de un homenaje a Soto de Rojas. El poema, bastante complejo, viene a decir que el intento del poeta granadino (por sinécdoque, de todo poeta) de construcción de un paraíso privado (el jardín que es el poema) es desatinado, es absurdo: la gloria, ya lo sabemos, no garantiza nada; el hombre decae, perece, nada puede eternizarlo. Pero, sin embargo, expresa la única actitud moralmente aceptable que nos queda:

no era, sino hacerse,  
de sí y en sí y ahora,  
un paraíso a la medida justa  
del hueco de la mano, del tamaño  
de un poema y que el tiempo  
quede después cumplido en tan mudable  
desatino. (201)

Con este poema se cierra un largo recorrido que hemos intentado esbozar en las páginas anteriores. Como conclusión podemos trazar un panorama de conjunto. Consideramos que Guillén es un poeta casi exclusivamente existencial, preocupado por el problema fundamental del hombre, el de su supervivencia. Creemos también que es uno de esos poetas, tan abundantes (quizá los más abundantes de todos) que consideran que su oficio tiene como principal tarea la de la salvación. La salvación es la supervivencia, el perdurar, el no morir. El comienzo de *Los estados transparentes* localiza esa salvación en la materia. Es cierto que la materia no es eterna; su duración, sin embargo, muchísimo más amplia que la de la vida humana, así lo hace parecer. De este modo, comenzamos con una escala de valores que sitúa a la materia en lo más

---

alto y al hombre, cuyas características materiales son ciertamente muy mediocres, en lo más bajo. La materia es cualquier materia, y el autor se cuida de señalar que se refiere a los cuatro elementos clásicos. Parece haber, sin embargo, una predilección por lo accesible al tacto: el modelo es la piedra. La superioridad del mundo material es, al principio del poemario, tan intensa, que excluye radicalmente al hombre, cuya tarea es la de simple espectador o testigo. El proceso discursivo que se desarrolla a lo largo del poemario es una gradual transformación de esa escala de valores. A partir de cierto momento, en efecto, resulta demasiado evidente que la supuesta eternidad de la materia puede ser confundida con lo real, pero no con lo vivo, que depende tan solo de la conciencia, pues Guillén es uno de los poetas que conocemos con menos inquietudes religiosas, y el panteísmo no le supone solución alguna, aunque aliente de algún modo en esos primeros contactos con lo material. En los últimos momentos del poemario, el hombre pasa de excluido espectador a ser el único capaz de dar sentido al mundo.

Sin embargo, ello puede salvar el honor de la raza humana, pero de ningún modo supone una solución al problema que da origen al libro. El proceso que hemos descrito en el párrafo precedente se ve entreverado por diversas alternativas en las que el protagonista va buscando una respuesta. Las más originales son seguramente las que aprovechan las aportaciones de la física moderna en la consideración del tiempo. Todo ello tiene mucho sentido, puesto que el problema fundamental es el de la disolución de la vida a causa de la acción del tiempo. Si éste pudiera escapar de la linealidad, por no ser único, por existir las posibilidades que no se cumplieron en mundos paralelos, por estar ordenado de manera diferente (en círculos o en capas), ahí residiría nuestra posibilidad de supervivencia. También en su relación con la memoria: lo que pasó una vez permanece para siempre. La memoria es fundamental también porque es la base de nuestra identidad, un problema que está muy

vivo a lo largo del poemario porque el protagonista siente en momentos diversos que esa identidad es inaprensible. El amor, la salvación en el otro, no es un motivo primordial, pero aparece con constancia a lo largo de diversos momentos de la obra.

Sin embargo, nada de ello pasa de ingeniosos intentos, y el hablante sabe cada vez con mayor seguridad que la búsqueda que ha dado origen a su obra está fracasada: nada puede impedir la muerte. El cambio en el tono sufre una coherente evolución del exaltado canto material del principio (dolorido por la exclusión que siente el hablante) a la resignada, melancólica, a veces amarga, pero digna posición del final. Y precisamente la salida que se vislumbra tiene por palabra clave esa: dignidad. La salvación es imposible; lo único que de algún modo nos redime es una postura moral. Aquí hace su aparición, prácticamente por vez primera en la obra, el tema metapoético. Dar testimonio de la búsqueda apasionada, del fracaso y de la aceptación resignada y digna de ese fracaso es la única actitud que le queda al hombre. *Los estados transparentes* es precisamente el intenso, original y valiosísimo monumento que el hombre Rafael Guillén nos deja de ese testimonio.

## Bibliografía

Enrique, Antonio (1995): «*Los estados transparentes*, de Rafel Guillén», Madrid, *Ínsula*, 577, pp.11-12.

Guillén, Rafael (1998): *Los estados transparentes*, Valencia, Pre-textos.

(2010): *Obras completas (I)*, Granada, Almed.

Palomo, María del Pilar (2010): «La palabra y el cosmos en la obra de Rafael Guillén», en Guillén, R. (2010): pp. 9-60.

Peñas-Bermejo, Francisco J. (1998): «El asedio a los límites en la poesía de Rafael Guillén», en Guillén, R. (1998): pp. 9-29.

Uceda, Julia (1989): «La poesía de Rafael Guillén», Madrid, *Ínsula*, 514, pp. 23-24.

## Notas

[\*] Universidad de Waseda. Tokio

Contacto con el autor: lopez@waseda.jp

[1] Todo esto, no es necesario decirlo, se refiere a la segunda y definitiva versión, la que servirá de base a este estudio, aunque pueda ya ser perceptible en la primera.

[2] Puede consultarse al respecto la introducción de Palomo (2010: 29-31).

[3] Como corrobora Enrique (1995: 11).

[4] El concepto recuerda mucho la poética material de José Ángel Valente, un autor con el que Guillén no tiene, por otra parte, demasiado en común.

[5] «Es mi tacto el que crea», decía ya en «Toco un labio, una alondra», de *Límites*.

[6] Enrique (1995: 11) nos cuenta que el propio autor lamentó haber incluido la lista de ciudades y fechas. Como es obvio que él se refiere a la primera edición, es todavía más incomprensible que haya reincidido en la segunda.

[7] El número remite a la página en la edición utilizada (Guillén, 1998).

[8] No coincido, por tanto, con Palomo (2010: 50) cuando encuentra a Guillén «más atento, como él mismo dice, a lo físico que a lo metafísico».

[9] Como afirma Uceda (1989: 23) «en Pronuncio amor aparece ya el tema del recuerdo como constatación de haber vivido».

[10] Nueva presencia del mundo de la música, como en el poema dedicado a Debussy.