

ÉCFRASIS DEL PRESENTE: «CIERVOS SOBRE UNA PARED» DE JORGE GUILLÉN

PRESENT'S EKPHRASIS: «CIERVOS SOBRE
UNA PARED» BY JORGE GUILLÉN

José Enrique LAPLANA GIL
Universidad de Zaragoza

Resumen: Comentario del poema «Ciervos sobre una pared» (*Clamor*, 335) de Jorge Guillén como ejemplo de écfrasis.

Palabras clave: Jorge Guillén, *Clamor*, pintura rupestre, écfrasis.

Abstract: Commentary on the poem «Ciervos sobre una pared» (*Clamor*, 335) by Jorge Guillén as an example of ekphrasis.

Key words: Jorge Guillén, *Clamor*, cave painting, ekphrasis.

Dentro del dilatado territorio de la écfrasis, que arranca en el escudo de Aquiles de la *Ilíada* y que tan granados frutos ha deparado en la práctica literaria y en la reflexión crítica sobre el parentesco de las artes y la común raíz de toda «inspiración artística» (Praz, 1981, 9), la parcela que ocupa el trasvase del arte rupestre al ámbito literario es tan minúscula como estrictamente contemporánea. Al fin y al cabo, las pinturas y los objetos prehistóricos carecieron de especificidad como elementos referenciales para los escritores hasta que el arte prehistórico en sí mismo se consolidó a finales del siglo XIX como un capítulo concreto, primero o previo, de la historia general del arte (Curtis, 2006, 64)¹. Son, ante todo, testimonio del perenne poder mágico conferido a la imagen más que creaciones figurativas intencionadamente estéticas (Gombrich, 1997, 40), aunque esto no les prive de su condición artística (Bataille, 1979, 36-39). Dentro de tan acotada provincia ecfrástica, pretendo abordar en estas páginas dedicadas a Túa («vivir es convivir en compañía») el análisis del poema «Ciervos sobre una pared» (*Clamor*, 335) de Jorge Guillén, pues en él se constatan a la vez la solidez y coherencia del universo poético guilleniano concretado en un poema tangible, «cosa con asa», y la discreta advertencia de su hijo Claudio a quienes tienden a simplificar el ejercicio retórico de la écfrasis como un volcado automático de imágenes en palabras, «como si el poeta no existiese o se limitase al oficio de transvasar una obra de arte a los moldes de otro arte», en lugar de ser, sobre todo, comunicación de una experiencia vital, de una postura crítica o de una toma de conciencia (C. Guillén, 2005, 124-132).

El poema «Ciervos sobre una pared» se publicó en el VI apartado de la sección segunda y central («...QUE VAN A DAR EN LA MAR») de *Clamor*, publicada por vez primera en 1960. El poema fue escrito en Arlington entre septiembre de 1956 y febrero de 1957², y probablemente procede de la experiencia personal del poeta, como tantos otros poemas que transforman la cotidianidad en savia poética y la poesía en un diario ahincado en circunstancias de lugar y tiempo (Dolfi, 2016). Guillén pudo visitar Lascaux, referente geográfico y artístico indispensable identificado entre paréntesis como subtítulo del poema, durante un viaje a Francia en los años cincuenta, quizá en el verano de 1955 (Dolfi, 2004, 73-74)³. Ese mismo año Georges Bataille publicó su *Lascaux ou la naissance de l'art*

¹ El número 258 (2014) de la revista *Litoral (Museum: la pintura escrita)*, se convirtió en un museo poético- pictórico dividido en salas identificadas con los grandes periodos artísticos. En la Sala I «Museo Antiguo» (p. 21) figura el poema «Ciervos sobre una pared» de Guillén.

² Según anota en su edición crítica de *Aire nuestro* Óscar Barrero Pérez: «CIERVOS SOBRE UNA PARED. Arlington, 8, 19-20 sept. 1956, 3 feb. 1957. Se publicó en *Papeles de Son Armadans*, nº 46 (en. 1960), p. 44 y en *HN [Historia natural. Breve antología con versos inéditos]*, Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans, 1960], I, p. 1215.

³ Guillén llegó a España en Febrero de 1955 y estuvo en Francia entre mayo y principios de agosto, cuando ya está en Menorca, como cuenta a Oreste Macrí en carta fechada en Fornells el 4 de agosto de 1955 («Llegué a Europa en Febrero. He pasado una larga temporada en mi país y otra en Francia», Guillén-Macrí, 2004, 29); posteriormente viajará a Italia. No obstante, no he localizado un testimonio documental que demuestre de modo fehaciente que Guillén visitara Lascaux.

(Geneva: Albert Skira, 1955), un ensayo que muestra ciertas similitudes con el poema de Guillén⁴, lo que demuestra el extraordinario interés que despertaron en estas fechas Lascaux y sus pinturas⁵.

Descubierta en septiembre de 1940 en la Dordoña francesa, la cueva es, junto a la de Altamira en Cantabria, uno de los emplazamientos «museísticos» más famosos del arte rupestre por la variedad y extraordinaria calidad de sus pinturas, razón por la que ambas cuevas han sido calificadas como Capillas Sixtinas de la pintura prehistórica. Aunque es cuestión archisabida, conviene recordar que las pinturas de Altamira, que se corresponden formalmente y temporalmente con las de Lascaux, eran tan asombrosamente perfectas en su forma que cuando se descubrieron a finales del siglo XIX (1868-1879) se dudó de su autenticidad, e incluso se dijo que las había pintado su mismo descubridor, el cántabro Marcelino Sanz de Sautuola, o un pintor francés. Pero las herramientas utilizadas, los restos hallados y otros descubrimientos posteriores, como precisamente fue el de Lascaux, demostraron su autenticidad y su origen paleolítico (35000-13000). Mamuts, bisontes, toros, uros, caballos, ciervos, fueron pintados por los hombres que los cazaban, posiblemente como conjuro figurativo para que los animales verdaderos cayeran en su poder (Gombrich, 1997, 40-42). Lascaux se acondicionó para las visitas turísticas el año 1948, pero el evidente deterioro que causaba, como siempre hace, la plaga del turismo, obligó a su cierre en 1963. Hoy en día, igual que en Altamira, hay una réplica a tamaño real visitable físicamente, y además también contamos con una herramienta tecnológica que nos permite visitar virtualmente desde nuestro ordenador o dispositivo móvil la cueva, deteniéndonos incluso en los distintos paneles y pinturas, donde se explica con pormenor las circunstancias y características de cada una de ellas.

Invito al lector a realizar el breve ejercicio de visitar la gruta en la página oficial de Lascaux (<https://archeologie.culture.fr/lascaux/es>) antes de continuar con la lectura, sumergiéndose en el recóndito espacio que oculta los ciervos del poema. Es un rápido viaje que nos permite acceder a un espacio que ha permanecido enclaustrado en sí mismo y ajeno al fluir del río de la historia, más que recomendable antes de comentar la sensibilidad y precisión conceptual con la que Guillén impregna al lector del ámbito y la atmósfera del pasado remoto en un presente actualizado.

Es también una visita que previene contra la falsa sensación de «cuadro» en el sentido moderno que puede ofrecer la visión limpia y despejada de la ilustración de los ciervos que reproducimos a continuación, porque revela la distorsionada orografía de la cueva, cuya compleja morfología se manifiesta de modo patente al observador atendiendo a los movimientos que es imprescindible realizar

⁴ Aunque este libro de Bataille no consta en el *Catálogo de la Biblioteca Jorge Guillén* (1996; agradezco la consulta de este dato a Belén Sánchez Gejo, de la Biblioteca de Castilla y León), son varios los indicios que apuntan a que Guillén pudo haber leído el libro antes de escribir su poema. En el libro de Bataille hay una reproducción fotográfica del «frise de têtes de cerfs» y mucha documentación sobre la cueva que pudo utilizar el poeta en caso de que no haber visitado personalmente Lascaux. No solo ofrece una detallada descripción de la cueva y sus pinturas, sino también una reflexión sobre antropología y estética, y en particular sobre la condición artística del arte rupestre, y a lo largo de sus páginas se hallan expresiones, reflexiones y comentarios cercanos al poema de Guillén en aspectos concretos de su terminología («friso»), en su percepción global de los ciervos como seres vivos y en movimiento o en el contraste entre la oscuridad y la luz. Iremos incluyendo en nota los fragmentos más significativos del libro de Bataille que pueden ponerse en relación con el poema. Por otra parte, para el significado de Lascaux en la obra de Bataille, puede verse Monod (2006).

⁵ Y no solo en el ámbito de la erudición académica, sino también en el de la creación literaria, como muestra el poema de Jacinto Luis Guereña «Visita a las cuevas de Lascaux», publicado en la revista puertorriqueña *Asomante* en 1956.

para acceder a los distintos lugares. Son cuevas profundas, con accesos estrechos, pasadizos bajos, fosos y pozos, donde reina una absoluta oscuridad y un profundo silencio. De pronto la luz descubre las pinturas en las paredes. En la pared lateral derecha de la estancia denominada «La Nef», la nave, aparecen los ciervos del poema, en perfecto orden de marcha (aunque haya un caballo y unas puntuaciones rojas superpuestas a una de las cabezas):



La explicación académica que nos ofrece la página de Lascaux es la siguiente:

Los Ciervos que nadan. Esta composición agrupa las únicas figuras de la pared de la derecha. Cinco prótomos de ciervo, vueltos hacia el fondo de la galería, fueron dibujados. Un caballo y una línea de puntuaciones se funden con discreción en el centro de este panel. El nombre tradicional de Ciervos que nadan se debe tanto al hecho que solamente las cabezas, los cuernos y las cervices fueron dibujados, como a la diferencia de color de la roca, cuyo límite de tinte resigue la base de cada figura. Esta forma de expresión que agrupa una serie de prótomos en fila no es rara. En sucesivas ocasiones y por temas distintos estos dispositivos se mezclan con los otros paneles, como el de los íbices, localizados en la pared opuesta, o el de los uros amarillos, en el Divertículo axial. Los cuatro primeros prótomos fueron dibujados en negro, al dióxido de manganeso; el de derecha se distingue de los otros por su color marrón. Sus contornos fueron hechos con bloques de arcilla que se encuentran en el revestimiento del rellano que subraya esta parte del panel.

Ahora pasemos al poema de Guillén, cuyas palabras, poéticas en el poema, contrastan con la frialdad aséptica de la descripción catalográfica:

CIERVOS SOBRE UNA PARED
(LASCAUX)

Emergen, se adelantan, vibran
Sobre una pared de la cueva
--A través de siglos y siglos
Profundizados en tiniebla
De inmóvil silencio recóndito
Que ni la Historia misma altera--
Los ciervos, los ciervos en fuga,
En fuga por un friso apenas

Contemplado y ya resurrecto	
Sobre millones de horas muertas,	10
Fuga y su desfile de friso	
Vivaz hacia más primavera.	
Uno tras otro siguen juntos	
Alzando siempre las cabezas	
Adorablemente alargadas	15
Tras una vaguedad de meta.	
Refrenado palpita el ímpetu	
Que bosques y bosques desea.	
Al perfil otorgan, nervioso,	
Aireación las cornamentas,	20
Y hasta se percibe el susurro	
De las soledades inciertas.	
Vibrando resaltan los ciervos.	
En su vida sin muerte quedan.	

Nos hallamos ante un romance eneasílabo de veinticuatro versos que ocupa, sin desbordarla, la plenitud de una página completa «abarcable de una sola mirada» (Alonso, 1969, 318), como otros poemas de la misma sección VI de «...QUE VAN A DAR EN LA MAR», que también son romances, octosílabos o eneasílabos, y que incluso en ocasiones cuentan con el mismo número de versos, («Cumpleaños», «Alboradilla del compañero», «Patio de San Gregorio», «Nuestra Galaxia», «Figuraciones», «Fin y principio»), siguiendo la habitual disposición de la métrica en patrones geométricos, paralelos o simétricos, con la que el poeta vallisoletano organiza las distintas partes y secciones de sus libros de poemas (Navarro Tomás, 1973, y Lapesa, 1993, 26-27).

En sí mismo, el poema no ofrece ninguna dificultad de comprensión al lector. Como es habitual en Guillén, tan preocupado por la perfección arquitectónica de sus poemas (Siles, 1976), en este hallamos una disposición circular, pues se cierra volviendo al principio: el penúltimo verso («Vibrando resaltan los ciervos») regresa al comienzo del poema con la repetición de «vibran» y «vibrando» (en este caso a través de la poliptoton) y de los «ciervos», pues este sustantivo es la primera palabra del poema en su título y faro que lo dirige⁶. Los ciervos además «resaltan», es decir, sobresalen y destacan en la pared, pero a la vez debe entenderse que vuelven a saltar como en la apresurada carrera con la que aparecen al comienzo del poema. Esta circunstancia implica que el último verso («En su vida sin muerte quedan») permanece, en cierto modo, fuera del poema en cuanto es conclusión sentenciosa del mismo, al modo de tantos versos finales de sonetos: a través de la antítesis y de la paradoja –casi perogrullesca– («vida sin muerte») confirma la inmutable perennidad de la vida presente que late en los ciervos.

Puede dividirse el poema en dos partes que delimita la propia sintaxis, aunque, lógicamente, ambas sean complementarias y encontremos diversas recurrencias que dan cohesión interna al

⁶ Los ciervos cuentan con una dilatada presencia en la tradición literaria, tanto folclórica como culta, dotada de amplias resonancias simbólicas, que en el caso de los poetas del 27 se asoció al «ciervo vulnerado» sanjuanista. No falta en Góngora, tan bien estudiado por Guillén, en las *Soledades* (vs. 497-498) y en su romancero («la vida es ciervo herido / que las flechas le dan alas; / la esperanza, el animal / que en sus pies mueve su casa»). No obstante, los ciervos de Guillén en este poema se apartan e incluso contraponen a la habitual imaginaria y simbología del animal, que en el mundo mítico y caballeresco se consideró guía y protector (Duce, 2007). Y puesto que los ciervos están en una cueva, no está de más recordar también el trasfondo filosófico y literario de estas, estudiado por Aurora Egido (2009), a quien debo estas sugerencias.

conjunto, empezando por la sistemática utilización del presente como tiempo verbal único en todo el poema, recurso indispensable para convertir en presencia viva y real los ciervos, que son también casi siempre (a veces por extensión, como en el caso de su «ímpetu» o sus «cornamentas») el sujeto gramatical de los verbos: presente y presencia, pura esencia de Guillén, «siempre fiel a la plenitud de la realidad» (Marías, 1984, 77)⁷. En la primera parte, que llegaría hasta el verso décimo segundo («Vivaz hacia más primavera»), centro matemático del poema, hallamos una única oración, en la que se describe la fulgurante aparición de los ciervos vivos en la pared.

En esta parte del poema hay varios aspectos que conviene resaltar. El primero es la primera palabra del primer verso: «Emergen». La elección semántica del arranque es profundamente significativa. Los ciervos surgen repentina y sorprendentemente, brotan, salen a la superficie desde un lugar en el que estaban sumergidos. Emergen, pero no del agua, sino de la oscuridad de la cueva y de la profundidad del tiempo y del silencio evocado en el paréntesis de los versos 3 a 6⁸, como «Surge y se yergue solo» del «silencio de lo oscuro» el «Candelabro» (*Homenaje*, 219) que con tanta finura crítica diseccionó Juan Manuel Rozas (1970). Solo pueden emerger al volver a la luz, al ser iluminados, y esta luz remite inevitablemente en Guillén a la hora del amanecer. Es «La hora de siempre» (*Homenaje*, 521), clave de bóveda de la poética guilleniana desde el primer poema de *Cántico*, «Más allá», pues con la luz vuelve el hombre al mundo y al presente⁹ desde la oscuridad de la noche y del sueño, imagen de la muerte. Como es sabido, además, la oposición amanecer/anochece es otra de las claves organizativas básicas y predilectas de Guillén, premisa que afecta a nuestro poema, pues es el cuarto de la sección VI de «...QUE VAN A DAR EN LA MAR», inmediatamente posterior a los poemas «Alboradilla del compañero» y «Las mañanas triunfantes». «Ciervos sobre una pared» es, por tanto, otro poema auroral, como estos, en el que la luz hace emerger a la vida los ciervos desde la oscuridad.¹⁰

⁷ Como indica Guillén en un poema amoroso, ambos términos son indisociables: «Especialista soy del gran presente, / Y presente es presencia, tu presencia» (*Homenaje*, 250); recuérdense también los poemas «Cercos del presente» (*Cántico*, 65) y «Jardín que fue de Carlota» («De un ayer que es hoy de siempre, *Clamor*, 107), o las palabras de *El argumento de la obra*: «Tal actitud exige la presencia en el espacio y el presente en el tiempo. La presencia trae la tan deseada revelación, y el más allá se convierte en irrefutable término inmediato [...] Pasado y futuro yacen en estado latente de idea. Solo el presente es real» (1984, 98-99). También Bataille menciona un fuerte sentimiento de «presencia» al entrar en la caverna: «un sentiment fort nous étroit [...] C'est le même sentiment de présence –de claire et brûlante présence- que nous donnent les chefs-d'œuvre de tous les temps» (1979, 13); es cuestión que, además, destaca en particular al describir el friso de los ciervos: «Bien qu'elles [las cabezas de los ciervos] étonnent peu d'abord, ces images nous laissent une étrange sensation de douceur animale [...]. Elles donnent elles-mêmes une impression de somnolence et suppriment en un glissement le sentiment de la limite: nulle différence, dès lors, entre le regard qui les envisage et la présence de ces êtres envisagés» (1979, 58).

⁸ Recuérdese, sin embargo, que se trata del friso de los ciervos que nadan, según la descripción oficial de la cueva y que, por tanto, sí podría decirse que emergen del agua, como hace Bataille: «Sur la droite, cinq têtes de cerfs élaphe se succèdent au-dessus d'un léger relief de la paroi comme si elles émergeaient de l'eau d'une rivière, se dirigeant vers le fond de la nef» (Bataille, 1979, 57-58, subrayado mío).

⁹ Recuérdese el final de «Más allá» (*Cántico*, 26): «Y con empuje henchido / De afluencias amantes / Se ahínca en el sagrado / Presente perdurable / Toda la creación, / Que al despertarse un hombre / Lanza la soledad / A un tumulto de acordes».

¹⁰ Georges Bataille, al considerar las pinturas de Lascaux como el lugar y el momento del nacimiento del arte como tal, reiteradamente recurre a la metáfora del amanecer, la aurora y la luz que se contraponen a la oscuridad anterior: «Tout commencement suppose ce qui le précède, mais en un point le jour naît de la nuit, et ce dont la lumière, à Lascaux, nous parvient, est à l'aurore de l'espece humaine» (1979, 11); la respuesta que ofrece Lascaux es «la plus ancienne, la première,

El contraste se agudiza al detenernos en los versos 3-6 que describen de dónde y de cuándo emergen los ciervos: de «siglos y siglos», expresión indeterminada para referirse, en todo caso, a una gran magnitud temporal (sean horas y horas, días y días o años y años) tan dilatada que no se puede o quiere precisar; «siglos y siglos» además «Profundizados en tiniebla / De inmóvil silencio recóndito», es decir, hundidos en la profundidad (término especialmente adecuado para una cueva) de la «tiniebla», que a su vez añade connotaciones fúnebres a la mera ausencia de luz, y donde impera un silencio inmóvil y recóndito, tan escondido y oculto como lo estuvo la cueva hasta su descubrimiento. El lugar es sin duda reflejo de la muerte: profundidad y oquedad de la tierra, silencio, inmovilidad, tinieblas, y así lo corroborará el verso décimo: «Sobre millones de horas muertas».

Especial mención requiere el último verso de este paréntesis, donde una subordinada adjetiva precisa que se trata de un silencio singular, «Que ni la Historia misma altera»¹¹. No basta con resaltar que Guillén advierte implícitamente que estamos ante unos ciervos pre-históricos y, por tanto, ajenos a la Historia que comenzó tras su desaparición¹², sino que es preciso poner el verso en relación con el subtítulo de *Clamor: Tiempo de Historia*, para abarcar plenamente el sentido de la mención a la Historia con mayúsculas. Con *Clamor* irrumpen en la *Fe de vida* del *Cántico* guilleniano el caos, el dolor, la injusticia y la confusión de la Historia, aunque en el poemario perseveren destellos de esperanza, islas y jardines para el amor y para la vida. En nuestro poema, Guillén evoca un lugar, donde siguen vivos los ciervos, que ha permanecido incólume frente al poder destructivo de la Historia que se comprueba, en esta misma sección de *Clamor*, en otro extraordinario poema efrástico de Guillén: «La Venus de Itálica» (*Clamor*, 344-347), maltrecha, mutilada y decapitada, una ruina de estatua, pero «De pie frente a la Historia» y convertida en «Invulnerable Venus tutelar».

Emergen, pues, los ciervos, y lo hacen en plenitud de su ser tras abandonar la oscuridad y el silencio. Vuelven a la luz y a la vida porque, como el hombre al despertar cada día, han resucitado («Dormir, dormir, dormir para resucitar», *Homenaje*, 549). El poeta es explícito: están en un friso «apenas / Contemplado y ya resurrecto», verso este que puede considerarse clave interpretativa del poema en su conjunto y que condensa en el adverbio «ya» y en la metáfora de la resurrección dos bases esenciales de la obra poética de Guillén (Ciplijauskaité, 1978 y Amorós, 1981). Como animales vivos y reales¹³, los ciervos actúan según su naturaleza, y el poema recrea jugando con significantes y significados el movimiento inquieto, impetuoso y escurridizo de estos mamíferos. El ritmo del poema,

et la nuit des temps dont elle vient n'est traversée que d'incertaines lueurs de petit jour» (13); «Tels sont les quelques mots qu'en principe il est possible de dire de la nuit que l'aurore de Lascaux dissipa» (32).

¹¹ «L'humanité présente, à laquelle sont en fin parvenues, par une découverte d'hier, ces peintures que n'a pas alterées la durée interminable des temps» (Bataille, 1979, 12).

¹² Recuérdese el poema «Mastondonte» (*Clamor*, 173) sobre el animal prehistórico visto en el museo de «Historia muy Natural»: «La Historia no ha comenzado».

¹³ Recuérdense las palabras de Guillén comentando en *El argumento de la obra* los primeros versos de «Más allá»: «Nada sería el sujeto sin esa red de relaciones con el objeto, con os objetos. Ahí están de por sí y ante sí, autónomos, y con una suprema calidad: son reales. El despertar de cada durmiente recompone el careo que es nuestra vida: un yo en diálogo con la realidad. [...] El mundo vale porque es, está, existe de veras, porque es real» (Guillén, 1984, 91)

convertido en río frenético, traslada a la lectura la alteración de los ciervos, dando más vida y sentido al poema¹⁴.

Tres verbos, los tres de movimiento, se acumulan en el primer verso, y quedan a la espera del sujeto gramatical, en tensión creciente tras cada verso, hasta el séptimo. Los ciervos se mueven nerviosamente: «se adelantan, vibran», porque están corriendo, están huyendo, pues está en su naturaleza ser temerosos y huidizos, esquivando cualquier atisbo de peligro, y al huir huyen todos juntos, uno detrás de otro, adelantándose en la carrera. El movimiento se acelera con la repetición, reduplicación o anadiplosis para ser más exactos, sumada a la concatenación, de los versos: «Los ciervos, los ciervos en fuga, / En fuga por un friso [...]». La repetición se reitera más abajo y a ella se añade además la aliteración, recurso frecuente y bien estudiado en la poesía de Guillén, de la fricativa *f* que incide en la recreación del movimiento convulso de la carrera de los ciervos: «Fuga y su desfile de friso / vivaz» («vivaz» porque posee agilidad y celeridad y porque está vivo). Y debe tenerse en cuenta también, como en estos dos últimos versos citados, la contribución de los encabalgamientos a la rapidez del ritmo del poema. Como los ciervos están alineados uno tras otro, Guillén da a esta posición, estática, movimiento: «se adelantan», «friso», «desfile», «uno tras otro siguen juntos», logrando recrear la percepción visual e incluso sonora del correr de los ciervos a través de la semántica, la acumulación y la repetición¹⁵.

El último verso de esta primera parte, «Vivaz hacia más primavera», nos indica hacia dónde se dirige el acelerado huir de los ciervos, dando entrada a la segunda parte del poema en la que se recrea más pausadamente, como si la carrera se hubiera amortiguado («Refrenado palpita el ímpetu»), esa «primavera» anhelada y representada por una atmósfera a la vez ambigua y evocadora («Tras una vaguedad de meta»). El movimiento, la carrera de los ciervos se dirige, por tanto, no hacia un lugar, sino hacia el tiempo quintaesenciado en una de las cuatro estaciones, que solo podía ser la primavera porque en ella la naturaleza vuelve a la vida después de la muerte momentánea del invierno, con el regreso de Proserpina. Y con la primavera y su salvación, como imagen de la vida y del amor, nos encontramos ante otro símbolo recurrente de la poesía de Guillén. El friso de los ciervos no es una naturaleza muerta, pues tal marbete de género pictórico no tiene lugar en la poética guilleniana, enfocada hacia la «naturaleza viva», silvestre aunque mudada en mueble (*Cántico*, 41), y que definiría mejor la terminología anglosajona del «*still life*»; el friso de los ciervos es recreación de la vida presente y, por tanto, primaveral, como en el poema «Delicia de vivir» (*Clamor*, 456) donde la visita al estudio de un artista lleva a Guillén a fundir también pintura, primavera y vida:

¹⁴ Recuérdense los versos del propio Guillén: «Por el río del ritmo las palabras / Trascienden su inmediato ser sonoro, / Proponen más riqueza de sentido» (*Final*, 62).

¹⁵ Bataille, en un fragmento del apartado final de su libro («La place de Lascaux dans l'histoire de l'art»), insiste de manera muy notable en la percepción del movimiento que ofrecen las pinturas, en el que podemos leer además expresiones acerca del acorde entre el ser y el mundo de aire muy guilleniano: «Ce qui est sensible à Lascaux, ce qui nous touche, est *ce qui bouge*. Un sentiment de danse de l'esprit nous soulève devant ces œuvres où, sans routine, la beauté émane de mouvements fiévreux: ce qui s'impose à nous devant elles est la libre communication de l'être et du monde qui l'entoure, l'homme s'y délivre en s'accordant avec ce monde dont il recouvre la richesse. [...] Réciproquement, l'accord de l'être avec le monde qui l'entoure appelle les transfigurations de l'art, qui sont les transfigurations du génie» (1979, 81. Subrayado del autor). Para la dificultad de representar el movimiento y, con él, el paso del tiempo en el arte, puede verse Gombrich (1987).

Ya el pintor está enseñándome
Sus naturalezas muertas,
Primaveralmente vivas
En la luz de su materia.

La segunda parte del poema está enfocada, por tanto, a la recreación de esa meta vaga y ambigua condensada en la vital primavera. Los ciervos siguen su camino («Uno tras otro siguen juntos»), pero el frenesí de la impetuosa irrupción inicial se ha calmado, y con él también el ritmo del poema se remansa: las oraciones son más breves, de cuatro, dos o incluso un verso, y apenas encontramos encabalgamientos. Como la manada se mueve con mayor lentitud, el observador puede ofrecer detalles puntuales, pero muy precisos, sobre las figuras de los ciervos, a las que se traslada el movimiento, y que se corresponden puntualmente con la representación pictórica en la pared de la cueva.

Los ciervos siguen «Alzando siempre las cabezas / Adorablemente alargadas» en busca de un destino impreciso, como en efecto están levantadas en distinto grado, sobre todo en el primer prótomo, las cabezas de los ciervos¹⁶; al ser el grado de elevación de las cabezas diferente en cada caso, el conjunto rebosa variedad y movimiento, que además es constante («siempre») y aparece realizándose sin finalizar nunca («Alzando») gracias al aspecto durativo del gerundio. Las cabezas además, por levantarse hacia arriba y por la longitud de los cuernos, son esbeltas, «alargadas». Su incesante movimiento y la variedad formal con la que se representa cada cornamenta permiten que el aire atravesase su perfil: «Al perfil otorgan, nervioso, / Aireación las cornamentas»; en efecto, todos los prótomos nos ofrecen solo su perfil, que a diferencia de otras pinturas de la cueva resalta por su esquematismo, maravillosamente esencial, y por carecer del color que otorga cierto volumen a otros animales; pero a la vez el «perfil» y la «aireación» vuelven a trasladarnos a la otro elemento característico de la poética de Guillén, en la que el perfil del aire, luego decantado por Cernuda, delimita los objetos dándoles vida, solidez y contorno formal, como «el aire de la almena» sanjuanista.

El resto de versos evoca la atmósfera indeterminada de la primavera, de la vida, deseada por los ciervos. La primavera es la renovación de la vegetación fresca, verde y nueva y se materializa físicamente en los «bosques y bosques» (expresión que vuelca al ámbito espacial la indeterminación de «siglos y siglos» ya vista) que desea anhelante el ímpetu refrenado de los ciervos, palpitante y vibrante como ellos. Y la recreación poética de los bosques conlleva una percepción no solo visual, sino también sonora de los rumores que pueblan la naturaleza. Con una nueva aliteración, en este caso de la sibilante *s*, tan sugeridora de los susurros que sonaban desde la *Égloga III* de Garcilaso, Guillén evoca los sonidos que surgen al pasar por él los ciervos en su huida, en una naturaleza viva pero solitaria, pues no hay huella del hombre, e incierta, pues es vaga e indeterminada como pura evocación: «Y hasta se percibe el susurro / De las soledades inciertas». Con esto acaba el poema retornando al principio, como he indicado, de los ciervos que vibran y saltan y que nos enseñan como lección final

¹⁶ Esta singularidad de las cabezas, levantadas hacia arriba, se señala también en el pie de foto que acompaña su ilustración en el libro de Bataille: «Sur la paroi droite, une frise de têtes de cerfs est dessinée à grands traits: les animaux semblent nager, la tête dressée».

su eternidad de vida presente: «Obras vivientes a la vez persisten / Gracias al aire, vida testaruda», *Final*, 83).

Si en su más simple definición la écfrasis es la descripción precisa y detallada de un objeto, que al ser artístico se convierte en *tour de force* del «ut pictura poesis» horaciano¹⁷, cabría empezar por preguntarse si en realidad este poema es una écfrasis en cuanto descripción poética de una obra de arte. Salvo por la mención en el subtítulo de Lascaux, nada en el poema descubre explícitamente al lector que está ante una pintura. No se alude a los rasgos específicamente pictóricos que poseen las figuras ni a las técnicas y materiales utilizados, ni al color, figura o delineación, de modo que pueda ser identificado su rango de imagen. Tampoco se menciona al hombre-artista que realizó el friso de los ciervos, ni cuáles pudieron ser sus motivaciones para representar esas imágenes, cosa que sí hace Guillén, como contraste, en un poema posterior dedicado también a la pintura rupestre, en este caso de Puente Viesgo, en Santander («Encuentro final», *Homenaje*, 328):

La caverna también es laberinto
[...]
En la gran soledad de su tiniebla.

¿Y de esas rocas surgen y se aguzan
Negros, rojos perfiles de animales?
Aquellas manchas alborean formas
Que unas manos de artista dibujaron.
¿Un mundo inmenso nos divide,
Hombre de la caverna siempre amigo?

Los bisontes, los toros -- tus figuras,
Vida trasfigurada -- se extraviaron.
Luces se encienden.

¡Vivos!
Henos juntos.

Aunque en este poema, al final, aparecen elementos comunes con el de los ciervos, pues también la luz lleva a la vida de las figuras, «Vida trasfigurada», su intención y configuración son notablemente diferentes. *Homenaje* es, como reza su subtítulo, *Reunión de vidas*, y entre estas vidas y obras que Guillén homenajea se halla ese antiguo, pero siempre amigo, «Hombre de la caverna»¹⁸, capaz de conferir vida a través de la forma como el propio poeta hace con sus versos hechos de materia verbal. En «Ciervos sobre una pared» las circunstancias son totalmente diferentes, pues no se trata de la

¹⁷ Fue Leo Spitzer (1955) quien acotó en la teoría el territorio retórico de la descripción minuciosa al ámbito literario y a los objetos artísticos, fundamentalmente pinturas y esculturas, aunque ya desde los remotos orígenes de la écfrasis, con los ejemplos de los dos Filóstratos y Calístrato, e incluso del escudo de Aquiles, la centralidad de la descripción de obras de arte era evidente. Como es sabido, la bibliografía sobre la écfrasis es inmensa y ha dado lugar a múltiples disquisiciones teóricas y análisis de textos concretos de distinto calibre y calado; sin embargo, puede remitirse a algunos trabajos fundamentales, como los de Bergman (1979), Lee (1982), Krieger (1992 y 2000), Mitchell (1994), Galí (1999), Monegal (2000), Riffaterre (2000), Egido (2004) y Ponce Cárdenas (2014).

¹⁸ Bien distinto, si se permite la broma, del moderno cavernícola que pinta obscenidades en la pared o la puerta del baño de caballeros: «¿Qué artista evoca, provoca, convoca desde su caverna con estos balbuceos rupestres, y a qué hombre cavernario se dirigen?» («Pared», *Clamor*, 186).

écfrasis de una pintura, sino de la écfrasis de unos seres vivos que representan el triunfo del tiempo (presente), de la vida y de la luz frente a la Historia, la muerte y la oscuridad.

Tal vez por ello este es un poema que, según mis noticias, ha pasado desapercibido a quienes han estudiado otros poetas contemporáneos mucho más proclives a la experimentación interartística propia de las vanguardias (Bou, 1997 y 2001; Monegal, 1998, Litvak, 1998) entre quienes destaca, como es bien sabido, el vocacional pintor poeta Rafael Alberti y su poemario *A la pintura*. Enric Bou, que ha dedicado páginas iluminadoras a la poesía ecrástica de Guillén (Bou, 2001, 205-227), tampoco toma en consideración nuestro poema, aunque buena parte de las conclusiones y reflexiones de su análisis son aplicables a nuestro caso. Si en el poema «Ángulo doméstico» (*Cántico*, 314) se describe la realidad presente en un cuadro de Vermeer sin remitir en ningún caso directamente al referente plástico, o si en «Mirar y admirar» (*Clamor*, 184) el paseo contemplando los cuadros de un museo se para en seco («A mi lado, real, está una dama. / No me ve. Soy un cero / -- Soy realidad-- ante ella, que reclama / Pintura.»), es por la insatisfacción de Guillén ante la oquedad de una representación inane o «fingido mundo», pues su anhelo fervoroso es la realidad, el presente, la presencia, como en nuestro poema. Del mismo modo que Cernuda aplicó a su circunstancia y poética particular su diálogo con el soberbio retrato de fray Hortensio Paravicino realizado por el Greco y conservado en el Museo de Boston («Retrato de poeta», en *Con las horas contadas*; Pineda, 2009), Guillén integró la visión pictórica de los ciervos prehistóricos en la raíz esencial de su poética¹⁹. La luz, el amanecer, el movimiento que implica la vida, inquieta y vigorosa, y el ritmo del poema, la resurrección, la primavera, los bosques y susurros, el perfil del aire, todo confluye para convertir los ciervos en presencia real ante nuestros ojos.

No cabe aquí la nostalgia por la pérdida de una realidad irremediamente lejana e inasible, representada en un objeto artístico, como en la «Oda a una urna griega» de Keats. La vida está presente y es presencia en el poema. Pero entre el penúltimo y el último verso la visión se apaga con la luz que, desaparecida, vuelve a sumergir la vida en las tinieblas. Los ciervos, sin embargo, permanecen intactos en su perenne eternidad: «En su vida sin muerte quedan». Como el arpa de Bécquer aguarda una mano que arranque notas de sus cuerdas, los ciervos esperan dentro del libro, ya cerrado, un nuevo lector que les devuelva a la vida a través de las palabras.

En el silencio extenso
Resucitan los signos de la página,
Inmóviles allí como posibles
Criaturas, ahora
Por entre luz y luz ya poesía
De primer creador,
De final taumaturgo.
(«Lectura y escritura», *Final*, 70).

¹⁹ Todo poeta arrastra a su mundo la realidad representada por el arte. Véase también, a modo de ejemplo, como Unamuno llevó su genio y figura a los cuatro poemas que escribió inspirándose en una visita que realizó a la cueva de Altamira en otoño de 1930. Pueden leerse en su *Cancionero* (números 1562 a 1565). Trata de ellos García Blanco (1954, 347-349), quien indica que tuvieron una edición independiente en Santander en 1950 (*En la cueva de Altamira*, Hermanos Bedia).

Referencias bibliográficas:

- ALONSO, Amado (1969), «Jorge Guillén, poeta esencial» [1929], en *Materia y forma en Poesía*, Madrid: Gredos.
- AMORÓS, A. (1981). «Guillén o la metáfora de la resurrección», *La Pluma* (2ª época), nº 7, pp. 23-33.
- BATAILLE, Georges (1979). *Lascaux ou la naissance de l'art* [Geneva: Albert Skira, 1955], en *Œuvres complètes*, París: Gallimard, vol. IX, pp. 7-101.
- BERGMAN, E. (1979), *Art inscribed. Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge: Harvard University Press.
- BOU, E. (1997). *Voces en el museo: Arte y literatura en la modernidad*, Coral Gables: Universidad de Florida.
- BOU, E. (2001). *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*, Valencia: Pre-Textos.
- Catálogo de la Biblioteca Jorge Guillén* (1996). Valladolid: Fundación Jorge Guillén / Juntade Castilla y León / Ayuntamiento de Valladolid / Diputación de Valladolid / Universidad de Valladolid. CD-Rom.
- CIPLIAUSKAITÉ, B. (1978). «Tensión adverbial aún-ya en la perfección del círculo guilleniano», *Homenaje a Jorge Guillén*, Madrid/Wellesley: Ínsula/Wellesley College, pp. 103-120.
- CURTIS, G. (2006). *Los pintores de las cavernas. El misterio de los primeros artistas*. Madrid: Turner.
- DOLFI, L. (2004). «Jorge Guillén: viajes a Italia (1953-1959)», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVI, pp. 69-82
- DOLFI, L. (2016). «Poesía como diario. El 'journal' italiano de Jorge Guillén», *Voz y Letra*, XXVII/2, pp. 27-45
- DUCE, Jesús (2007). «Los ciervos en la literatura caballeresca hispánica», en A. López Castro y M. L. Cuesta Torre (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León: Universidad de León, pp. 501-510.
- EGIDO, Aurora (2004). *De la mano de Artemia: estudios sobre literatura, emblemática, mnemotecnica y arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca: José J. Olañeta / Universitat de les Illes Balears.
- EGIDO, Aurora (2009). «De la cueva de Atapuerca a la de Montesinos», en *El ingenioso hidalgo: estudios en homenaje a Anthony Close*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 99-111.
- GALÍ, N. (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona: Acanalado.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1954). *Don Miguel de Unamuno y sus poesías. Estudio y antología de poemas inéditos o no incluidos en sus libros*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GOMBRICH, E. H. (1987), «Momento y movimiento en el arte», en *La imagen y el ojo*, Madrid: Alianza, pp. 39-60.
- GOMBRICH, E. H. (1997), *La Historia del Arte*, Nueva York: Phaidon Press.
- GUEREÑA, Jacinto Luis (1956). «Visita a las cuevas de Lascaux», *Asomante*, XII/2, pp. 56-62.

- GUILLÉN, C. (2005). «Pintura, música, literatura», en *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona: Tusquets, pp. 124-132.
- GUILLÉN, Jorge (1984). *Cántico*, Barcelona: Seix Barral.
- GUILLÉN, Jorge (1977). *Aire nuestro. Clamor*, Barcelona: Barral Editores (Biblioteca Crítica).
- GUILLÉN, Jorge (1978). *Aire nuestro. Homenaje*, Barcelona: Barral Editores (Biblioteca Crítica).
- GUILLÉN, Jorge (1979). *Aire nuestro. Y otros poemas*, Barcelona: Barral Editores (Biblioteca Crítica).
- GUILLÉN, Jorge (1981). *Aire nuestro. Final*, Barcelona: Barral Editores (Biblioteca Crítica).
- GUILLÉN, Jorge (2010). *Aire nuestro*, ed. crítica de Óscar Barrero Pérez, Barcelona: Tusquets, 2 vols.
- GUILLÉN, Jorge (1984). *El argumento de la obra y otras prosas críticas*, ed. de D. Martínez Torrón, Madrid: Taurus.
- GUILLÉN, Jorge y Jean CASSOU (2011). *Epistolario*, ed. Jacinta Cremades, Valladolid: Fundación Jorge Guillén / Universidad de Valladolid.
- GUILLÉN, Jorge y Oreste MACRÍ (2004). *Cartas inéditas (1953-1983)*, Valencia: Pre-Textos.
- KRIEGER, M. (1992). *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.
- KRIEGER, Murray (2000). «El problema de la ékfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo -y la obra literaria», en Antonio Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, pp. 139-160.
- LAPESA, R. (1993). «En torno a "Lugar de Lázaro" y "Huerto de Melibea": la estructura simétrica de ... *Que van a dar en la mar*», *Ínsula*, nº 554-555, pp. 25-27.
- LEE, R.W. (1982). *Ut pictura poiesis: la teoría humanística de la pintura*, Madrid: Cátedra.
- LITVAK, Lily (1998). *Imágenes y textos: estudios sobre literatura y pintura, 1849-1936*, Amsterdam: Rodopi.
- MARÍAS, J. (1984). «Jorge Guillén: una operación de la realidad», *Boletín de la Real Academia Española*, LXIV, nº231-232, pp. 71-77.
- MITCHELL, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- MONEGAL, A. (1998). *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid: Tecnos.
- MONEGAL, A., ed. (2000). *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros.
- MONOD, Jean-Claude (2006). «L'art avant l'histoire, ou comment Bataille célèbre Lascaux», en Laurent Ferri y Christophe Gauthier (dir.), *L'écriture de l'histoire dans l'œuvre de Georges Bataille*. París: Publications de l'École nationale des Chartes, pp. 107-121.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1973). «Maestría de Jorge Guillén», *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona: Ariel, pp. 347-354.
- PINEDA, V. (2009). «Meditación, apóstrofe y desdoblamiento: el "tú" en "Retrato de poeta" de Luis Cernuda», *Trans. Revue de littérature générale et comparée*, 8. Consultado en <https://journals.openedition.org/trans/321>

- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2014). *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Editorial Fragua.
- PRAZ, Mario (1981). *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid: Taurus.
- RIFFATERRE, Michael (1994), «L'illusion d'ekphrasis», en Giselle Mathieu-Castellani (ed.), *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, pp. 211-229; también en Monegal (2000), pp. 161-183.
- ROZAS, Juan Manuel (1970). «Jorge Guillén: “Que sean tres los libros e uno el dictado”», *Homenaje universitario a Dámaso Alonso reunido por los estudiantes de filología románica curso 1968-1969*, Madrid: Gredos, pp. 207-230. También en http://www.cervantesvirtual.com/portales/juan_manuel_rozas/obra-visor/jorge-guillen-que-sean-tres-los-libros-e-uno-el-dictado/html/
- SILES, Jaime (1976). «Jorge Guillén: simetría y sistema», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CVI, n° 318, pp. 592-599.
- SPITZER, Leo (1955). «The “Ode on a Grecian Urn.” or Content vs. Metagrammar», *Comparative Literature*, 7, n° 3, pp. 203-225.