REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

CÁNTICO

TEORÍA LITERARIA Y REALIDAD POÉTICA

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 7 DE DICIEMBRE
DE 1975, EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL

EXCMO. SR. DON MANUEL ALVAR LÓPEZ

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. DON FERNANDO LAZARO CARRETER

MADRID
1975

CÁNTICO

TEORÍA LITERARIA Y REALIDAD POÉTICA

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

CÁNTICO

TEORÍA LITERARIA Y REALIDAD POÉTICA

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 7 DE DICIEMBRE
DE 1975, EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL

EXCMO. SR. DON MANUEL ALVAR LÓPEZ

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. DON FERNANDO LÁZARO CARRETER

MADRID
1975

Imprenta Márquez.-Azacayas, 9 - Granada, 1975-Depósito Legal GR.-317. 1975-I. S. B. N. 84-400-9345-4

DISCURSO

DEL

EXCELENTÍSIMO SEÑOR

DON MANUEL ALVAR LÓPEZ

Señores Académicos:

Todos vosotros habéis escuchado las mismas palabras cuando recibís a un nuevo compañero. Y bien sabéis que, en su uniforme apariencia, son siempre sinceras y humildes. Sinceras, porque la gratitud toca del mismo modo al corazón de los bien nacidos; humildes, porque situaciones como ésta en que yo me encuentro no permiten petulancias ni vanidades. Permitidme, pues, que, desde mi sinceridad y desde mi humildad, intente justificar no mi presencia aquí, sino la benevolencia de que participasteis unánimemente.

Pero si he de manifestaros unos sentimientos que cuentan en la norma ética de cada hombre, para expresar los míos tendré que recurrir a unas brevísimas circunstancias personales. Os pido perdón por tener que hacerlo, pero sólo así, sinceridad y humildad, podrán hablar por mis labios. Hace muchos años, cuando en Salamanca yo era adjunto del Prof. Zamora Vicente, día a día lo acompañaba a su casa. Aquella mañana, al despedirnos, me regaló un libro y yo no tenía con qué corresponderle. «No te preocupes, esperaré a que me dediques tu discurso en la Academia. Porque tú serás Académico». Ahora, cuando recuerdo la primavera de 1948,

siento una tierna emoción. No por las premoniciones macbethianas de nuestro Secretario Perpetuo, para mí un juego más de su cordial ironía, sino por el recuerdo que traen a los maestros que tuve y que son quienes han hecho que yo pueda estar hablándoos: a García Blanco y Ramos Loscertales, entre los que nos dejaron; a Blecua e Ynduráin entre los que florecen con ejemplar madurez.

Y he aquí que debo intentar explicarme vuestra elección. Explicarme la generosidad y la benevolencia con que me habéis distinguido. Mi haber se reduce a muy pocas palabras: cuanto he vivido, cuanto Dios me deje vivir, no es ni será otra cosa que el servicio a nuestra lengua. Por mi profesión y por mi vocación he tenido que pisar todas las tierras donde el español se habla: desde California hasta la Tierra del Fuego, desde los Balcanes hasta el Pacífico. Y en tanto caminar no he hecho otra cosa que aprender de los labios trémulos que se abren para bendecir con la lengua de Castilla.

Sobre nosotros pesa siempre la sombra venerada de Menéndez Pidal. Permitidme que yo, el último de los obreros de la Escuela Española de Filología, me acoja a su amparo. Don Ramón dijo en ocasión inolvidable: «Yo me encuentro así que soy el español de todos los tiempos que haya oído y leído más romances». Evitad cualquier comparación, pues ni el caso ni mi talante se atreverían a osarlo, salvad el abismo que media entre la genialidad y la limitación, reducid las palabras a lo que con ellas quiero decir: me encuentro ahora que soy el filólogo español de todos los tiempos que más palabras haya transcrito. Y este es un orgullo —pobre orgullo— al que no renuncio y con el que quiero explicar vuestra

debilidad. Yo no he sido otra cosa que el instrumento de que Dios se ha valido para que llegaran al papel miles y miles de palabras que jamás se habían escrito, para que supiéramos que en cada uno de esos hombres —sin alfabeto— hablaban millones de almas que nunca pudieron legar su testimonio de manera estable, para que nuestra lengua se alhajara con joyas de cuya existencia nada sabíamos. Sólo he sido esto: el notario que ha dado fe de vida. Con vuestra elección, bien lo sé, no me premiáis a mí, sino que os identificáis con tantos millones y millones de hispano-hablantes que nunca pudieron escribir y que han sido dueños de nuestra lengua, nos la han legado enriquecida, nos la han hecho saber para que, por ella, el ancho mundo no nos sea ajeno. Gracias en su nombre y gracias en el del escriba de que se valieron.

Vengo a ocupar un sillón en el que antes se sentaron hombres egregios. En cualquier circunstancia, sería obligado hacer el elogio del antecesor. Ahora, y para mí, encontrados sentimientos me apenan y me atribulan. Debo hablar de mi amigo Carlos Clavería. Hace algo más de tres años el maestro García Gómez contestó a su bellísimo discurso *España en Europa:* el primor estilístico, la agudeza conceptual y el conocimiento directo de cosas que a mi diligencia escapan, hacen que esa contestación sea un documento inigualable. Pero hay más para que mi torpeza ya no pueda salvarse: en uno de los últimos números del *Boletín* de esta Casa, otro maestro, Rafael Lapesa, trazó la semblanza del compañero desaparecido. ¿Hará falta añadir algo? Bien lo sabéis, cuando en los días durísimos de 1943, nuestro Director dedicó a Lapesa su estudio sobre los derivados no sincopados de **rŏtulare,* en la dedicatoria decía «exacto

y fervoroso en su arte». Mal puedo competir con los dos maestros, leed —si acaso buscáis primores y exactitudes— esos dos testimonios. Dejadme ahora unas palabras de fervor.

Carlos Clavería era para la gente de mi edad el amigo mayor. Su humanidad, su modestia, su hombría cabal, no nos lo apartaba como hubiera sido lógico si nos hubiéramos atenido a esa cosa tan poco significativa a la que llamamos años o si hubiéramos pensado en algo mucho más sutil y evidente, la dignidad y el saber. En mi época de aprendizaje alemán publiqué en las *Romanische Forschungen* (1953) una reseña de sus *Estudios de literatura española moderna,* de ella son esas palabras:

> Temas españoles, sí, pero tratados en su relación y entronque con la literatura y la filosofía europeas. Motivos modernos, valorados con una abrumadora preparación científica y con una densa sustentación doctrinal: libro, éste, al que habremos de volver muchas veces cuando de crítica literaria hablemos.

Al escribir esto hace un cuarto de siglo yo no conocía a Carlos Clavería. De él fui sabiendo a retazos: un día, Dámaso Alonso, al volver de Filadelfia, me enseñaba unas fotos: este es Carlos; otro día, García Blanco y yo regresábamos de Suecia: nos separamos en París, y poco después mi maestro me contaba el final de las andanzas: en París encontré a Clavería...; un enero zaragozano, Blecua me llevaba a buscar los *Temas de Unamuno:* se los voy a mandar a Clavería por avión. Por eso cuando Clavería me vino a buscar en Granada, éramos viejos amigos. Como siempre traté de ha-

cer las cosas lo mejor posible y, como siempre, las hice bastante mal. Carlos buscaba gitanos y todos los registros nos fallaron. Ni párroco de las Angustias, ni gitanos, ni nada de nada. Bueno, sí. Me dio su libro *Estudios hispano-suecos*, que apareció en la Colección Filológica, que yo dirigía en mi Universidad. A cambio, le dí, del mejor modo que pude, mi admiración y mi amistad. Bien lo supo Clavería: años después, me invitó al Instituto de España en Munich, me presentó con las palabras más cordiales y me dio hospitalidad en su propia casa. Perdonadme que salte muchos años y venga al aciago mes de junio de 1974: estuvimos juntos en Oviedo, le gasté bromas para oirle —una vez más— aquella voz quejumbrosa de indiferencia, de hastío, de abandono. Inmediatamente, su sonrisa traía el olvido, porque Carlos Clavería contaba una nueva anécdota, un gracioso dato erudito, algo que nos devolvía el gozo de ser sus amigos. Pero aquella vez fue la última. ¿Por qué? Aún tuvo conmigo un gesto de gran señor: lo recibí de las manos piadosas de Luisa e iba ofrecido a mi mujer. Unos días después, mi hijo mayor se doctoraba: Carlos le envió un telegrama que nos sobrecogió de emoción. Era el 6 de junio de 1974. No volví a saber de Clavería. Sí, supe que venía hacia Madrid por un largo camino de sombras. Y ahora, al hablaros en este lugar, me pregunto ¿por qué ha de ser cruel para mí mi propia presencia?.

*

Hace unos minutos os dije que soy —que quiero ser— un peón más en la Escuela Española de Filología. En un lejano 1940, Angel Rosenblat, el gran lingüista americano de nuestra tradición científica, escribió:

> La filología española, presidida desde la época de los neogramáticos hasta hoy por la figura

> de Menéndez Pidal, mantuvo desde sus primeros días la conexión entre lengua y literatura, entre historia de la lengua e historia, y ha ido acogiendo, con un sentido progresivo y renovador, los intereses nuevos (*NRFH*, II, 183).

Aquí, con este discurso, quiero dejar testimonio de fidelidad. Mi ocupación habitual es la de lingüista, pero, como aprendí en mi mocedad, el hecho literario no debe serme ajeno. Hoy, lejos de nosotros, se dice que sólo es válida la crítica literaria hecha desde la lingüística, principio que no sonará como nuevo a ninguno de los maestros de esta Casa. Y, hoy también, se han tentado muchos caminos que pueden traernos renovación. He aquí mi postura científica, la que Rosenblat caracterizó cuando yo aún estudiaba bachillerato. Ojalá sea digno del propósito al que me atrevo. Entre tanto, permitidme una última justificación.

En las normas de la Casa figura esa visita de cortesía que el candidato suele hacer a los Académicos. Gerardo Diego me acogió con la dignidad y el decoro con que se comporta siempre. En la conversación habló, con una palabra que aún resuena, de la «excelsitud de Jorge Guillén». Esta es la explicación de las páginas que quiero leer y en las que pretendo aunar todas las fidelidades de que me considero solidario: un poeta excelso, que también es filólogo, y un filólogo de la Escuela Española en busca del proceso creador. Por eso, sin ninguna ruptura —conexión de lengua y literatura, sentido progresivo y renovador de los métodos— voy a comentar *Cántico* como teoría literaria y como realidad poética.

CÁNTICO

TEORÍA LITERARIA Y REALIDAD POÉTICA

Jorge Guillén ha escrito un soneto, *Hacia el poema.* que nos es significativo. Soneto tardío [1], cuando el poeta tiene ya una larga experiencia en su haber; explicación de un quehacer y aspiración del crear poético. En sus catorce versos, la posibilidad de que podamos entender de manera directa cómo se instaura Guillén en la poesía, cómo la describe y está condicionado por ella, y, en última instancia, qué entiende por poesía. He aquí el texto:

HACIA EL POEMA

Porque mi corazón de trovar non se quita.
Juan Ruiz

Siento que un ritmo se me desenlaza
De este barullo en que sin meta vago,
Y entregándome todo al nuevo halago
Doy con la claridad de una terraza.

Donde es mi guía quien ahora traza
Límpido el orden en que me deshago
Del murmullo y su duende, más aciago
Que el gran silencio bajo la amenaza.

Se me juntan a flor de tanto obseso
Mal soñar las palabras decididas
A iluminarse en vívido volumen.

El son me da un perfil de carne y hueso.
La forma se me vuelve salvavidas.
Hacia una luz mis penas se consumen.

En el propio título del poema tenemos las palabras que pueden servir para descodificar el mensaje: *hacia el poema,* camino que lleva a esa criatura única que es el texto poético. Frente a tanto arte que intenta escamotear los elementos de que se sirve para su comprensión inmediata tenemos aquí un título que nos hace entender el valor de cada uno de los referentes: antes de leer el soneto ya intuimos su contenido. Qué pasos da el poema para lograrse como hechura poética o qué caminar sigue su creador para alcanzar el fruto buscado. Ahora bien, ese texto que se ha conseguido es un mensaje poético que, como tal, tiene sus reglas de transmisión con independencia del propio contenido. Si Jorge Guillén ha elegido un determinado modo de expresarse (poesía y no prosa) y ha ordenado sus elementos de una y no de otra forma (soneto en endecasílabos) ello es independiente del contenido que pueda tener el texto. En otras ocasiones, sus ideas sobre la poesía las ha expresado en lenguaje funcional y por ello no ha cambiado la realidad transmitida. Cuando Berceo quería hacer su prosa en *román paladino* era cierto que escribía en castellano (sustancia de la expresión), pero no era cierto que así *suele el pueblo fablar a su vezino* (forma de la expresión) porque las gentes que vivían junto al poeta no hablaban en alejandrinos ni los ordenaban en cuadernas vías. Berceo tomaba como habitual una oposición: romance frente a latín (hecho de lengua), pero la realizaba como habla en la manifestación de sus prosas. Hecho de habla que unas veces afectaría a la realización del código llamado romance en esa variedad regional que conocemos por dialecto riojano; otras —las que ahora nos interesan— incrustaría el subcódigo poético dentro del código general de la lengua.

Subcódigo lleno de peculiaridades, bien diferenciado, regido por un orden al que él reconocía una *gran maestría*. Jorge Guillén emplea su *román paladino*, pero lo organiza de manera distinta a la habitual. Nos lo transmite con un código que debemos descifrar, pues no es, sólo, el código funcional, sino otro enriquecido. Y al enriquecerlo lo ha separado del hecho simplemente denotativo, ha hecho su retórica. Pero no nos asustemos: retórica es palabra maltratada por el abuso; retórica es, en el uso, 'arte de bien decir, de embellecer la expresión de los conceptos, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover'. La definición académica es clara y suficiente: retórica es un empleo del lenguaje con determinados fines, pero es lenguaje en un discurso. Algo que ahora tratamos de estudiar como lingüística del texto, añadamos, poético. Y nos encontramos dentro del lenguaje especial que está inserto en un hecho más amplio al que llamamos lengua. De una parte, lengua limitada a un aspecto parcial; de otra, enriquecida por recursos no habituales. Esto en cuanto a la segmentación que el poema nos da en un conjunto de unidades que trataremos de analizar, pero cada uno de esos componentes se integra en una estructura superior que hace hablar de modo distinto a cada texto, que confiere independencia total a nuestro poema: por encima de la gramática funcional, está la gramática del texto. Cierto que el poeta utiliza la primera, pues sin ella no habría comprensión de aquello que se nos quiere transmitir, pero cierto, también, que —en nuestro caso— el soneto tiene una lengua en buena parte autónoma, a través de la cual Jorge Guillén no sólo expresa una sustancia de contenido, sino que se expresa a sí mismo. En definitiva, retórica, lingüística del texto, articu-

lación del discurso, etc., no son otra cosa que *forma*, pero forma utilizada por el artista con el fin concreto de expresarse, sencillamente: estilo.

Entonces la forma tiene su propia autonomía por cuanto el contenido no es un problema poético, sino semántico. Y como la transmisión de esa autonomía sólo puede hacerse a través de la palabra, en ella encontramos la única posibilidad de estudiar y entender la poesía. Una vez más, la conversación de Mallarmé y Degas: los poemas se hacen con palabras y no con ideas. Pero esa forma exige unos medios elocucionales distintos de los que utiliza el lenguaje cotidiano, con lo que estamos en la paradoja señalada por Guiraud: el signo poético es arbitrario en cuanto no es otra cosa que un simple instrumento para expresar ideas por medio de palabras, pero es —además— un objeto fónico regido por unas relaciones de armonía interna. Es decir, la poesía, arte del lenguaje, es lenguaje y es arte [2]. Pero el poeta para actualizar la forma se vale de palabras que subordina a ciertas normas que llamamos artísticas; normas que le permiten alguna libertad o, cuando menos, alguna autonomía para proceder a su empleo. Y en esas posibilidades de independencia se encierra la virtualidad de un estilo personal, en tanto los elementos invariantes pertenecen a la teoría poética y son ajenos al idiolecto poético. Vamos a ver la realización de los dos planos en un texto muy concreto; desde él podremos llegar a cuestiones mucho más amplias.

Jorge Guillén nos ha dado el argumento de su mensaje *(Hacia el poema)*, pero nos enumera —en el cuerpo de su soneto— cuáles son los elementos que integran el código que utiliza. Estamos ante un texto que presen-

ta una sustancia de contenido muy bien definida (cómo se logra un poema) y se nos da también una serie de integrantes para que podamos entender aquello que se nos dice y aquello que se quiere conseguir. El poeta ha dicho las cosas en un lenguaje sencillo y esencial. Sencillo y esencial son apariencias de la realidad. Veremos si la apariencia casa bien con la imagen fiel de la cosa. De momento intentemos acercarnos al poema.

Ritmo, orden, palabras, son, forma serían las palabras clave para interpretar este mundo que se crea [3]. O volviendo a una terminología tradicional, acentos, selección de vocabulario y rima serían los integrantes de eso que solemos llamar poesía. En efecto, el poeta habla de un *ritmo* que se le desprende de su incierto deambular; en el segundo cuarteto, *orden* es un término semánticamente ambiguo por cuanto resulta condicionado por ritmo y es, a la vez, independiente de él: el ritmo se desenlaza de la propia vida del poeta y el orden viene impuesto por un *quien* capaz de disponer el sitio pertinente de las cosas. Ritmo y orden, generan el planteamiento del poema, los dos cuartetos, y se convierten en sendas claves para entender un proceso binario (sistema frente a caos) del que tanto gusta la poesía de Jorge Guillén [4]. A esto tendremos que volver, bástenos ahora, y para nuestro propósito, la posibilidad de entender *ritmo* y *orden* como sinónimos parciales; no en vano, *ritmo* es el 'orden acompasado de las cosas' y el *orden* 'buena disposición de las cosas entre sí' [5], pero en el lenguaje poético esas disposiciones se logran con una distribución fija de los acentos, que fuerzan a la repetición de unas precisas estructuras (los acentos están en determinadas sílabas, el orden de las palabras se cum-

ple para que se cumpla el principio de la regularidad acentual). Es el primer postulado de Guillén: *ritmo y orden* = distribución de acentos.

El ritmo y el orden no quedan exhaustos con la disposición de los acentos. Condicionándola y condicionado por ella está el metro. En el instante en que el poeta elige un metro, sabe que tiene una libertad restringida por los acentos, pero —recíprocamente— la posición de cada ictus no se hace tiránica más que en determinados tipos de verso. Ritmo y orden se exigen en cualquier medida, pero la codificación imperativa sólo actúa en algunos. No es necesario que Jorge Guillén se pierda en aclaraciones: su poética no está formulada en hexámetros como la de Horacio o en dodecasílabos como el *Credo* de Unamuno, sino en versos de once sílabas ordenados en una estrofa muy precisa. Y como el endecasílabo tiene unos acentos canónicamente fijados, de ese orden le nace su propio ritmo, bien distinto del que pueda tener cualquier otro metro. Jorge Guillén formula unas abstracciones *(ritmo, orden)* cuya validez enmarca a toda suerte de lenguaje poético, pero la abstracción deja de existir en cuanto se realiza como endecasílabo. Llegamos a una consideración de índole tradicional en los postulados de esta teoría: el ropaje poético en nuestra literatura venía caracterizándose por el uso de un determinado metro (en el que se disponían los acentos) y la repetición fónica a la que llamamos rima (excepción hecha del verso blanco). El poeta de hoy ha respetado los principios dentro de unos límites que señalaré, pero su técnica hace pensar en los preceptistas clásicos:

> Toda oración necesariamente, o sea prosa o metro, o buena o mala, ha de ser numerosa o tener número cierto, porque, no le teniendo, pro-

> cederá en infinito, mas la buena oración debe tener número tal, que vengan sus comas con los puntos, haziendo unos compases y remates agradables a los oídos; de manera que una cosa es oración numerosa; otra cosa, oración de número bueno y concertado. A este número se allega otro que le ata y ordena más estrecha y suavemente, el cual dizen metro, porque no sólo tiene número concertado, mas concertado, determinado y particular en pies y sílabas que le hazen ser metro [6].

Evidentemente, y en teoría, ritmo y orden no afectan para nada a la estructura profunda, pero pueden condicionar a la superficial y aun modificar los significados. Ahora bien, dejando aparte esas posibilidades, fijémonos en la virtualidad de nuestro texto. El poeta ha elegido un determinado metro, el endecasílabo, que por su carácter exige una distribución fija de los acentos [7]. Podría, es cierto, haber elegido otro tipo de verso sin que se hubiera modificado la sustancia del contenido, según veremos al comparar nuestro texto con *Más allá*, pero —evidentemente— el *modus operandi* hubiera cambiado por completo y el lector de poesía, ese receptor del mensaje, también hubiera modificado su talante. Estamos asistiendo a la fijación de gramáticas de textos y descubrimos cada día que cada texto tiene su propia voz, con independencia de los contenidos [8]. Y conviene no olvidar otro condicionamiento: el verso no es una criatura aislada, sino que se integra en unidades superiores a las que la retórica llama estrofas y no será inútil que para entender una determinada «gramática» nos atengamos a lo que el étimo nos dice de cada uno de esos significados. *Verso* es un derivado de *versus* 'surco, fila, línea', participio de *vertēre* 'volver' y estrofa remonta al στροφή griego que significa, también, 'vuelta' (< στρέφο

'volver'). He aquí cómo tras dar muchas vueltas al torniquete de nuestros cuidados estamos —¿nuevo?— al principio: la lengua poética en sus distribuciones formales reitera el viejo postulado de volver a unas normas canónicamente establecidas. Jorge Guillén, desde su postura (¿vale decir tradicional?) ha definido un principio del lenguaje poético el *ritmo* y el *orden;* es decir, la simetría de los acentos para que su idiolecto particular fluya con 'orden acompasado' y tenga la 'buena disposición' que se exige a las cosas que en él se integran [9]. Todas las palabras que manejo están dando vueltas (¿verso? ¿estrofa?) a contenidos afines, porque simetría tampoco se zafa de mis lanzadas: 'armonía de posición de las partes con referencia a algo', 'proporción adecuada de las partes' (< σύν 'con' + μέτρον 'medida'). *Ritmo* y *orden* es la distribución simétrica de los elementos constitutivos del verso; son las palabras condicionadas por unos acentos fijos, esperados en un mismo sitio, vueltos a caer allí donde la atención del lector los presiente. Cierto que el orden de cada palabra no afecta a la estructura profunda, pero no menos cierto que el lenguaje poético se aparta del funcional en cuanto a su expresión. Jorge Guillén lo ha dicho y lo ha puesto en práctica: no salgamos de este soneto, teórico en cuanto a su contenido, ejemplar en cuanto a la realización de la praxis: diez veces aparece acentuada la sexta sílaba [10], nueve la cuarta [11], mientras que sólo seis la octava, y, aun en ella, tres versos sólo tienen acento secundario. Dejando aparte acentuaciones menos frecuentes (tres veces la primera sílaba y otras tantas la segunda; cuatro la tercera) vemos con claridad que el ritmo y el orden se establecen con cuidado: nunca hay dos acentos juntos; así si el endecasílabo tiene acento secundario en la tercera, no lo tendrá en la cuarta, o con otras palabras,

el ritmo trocaico en tales casos aparece siempre incontaminado. Como por otra parte, nunca se acentúan las sílabas quinta, séptima y novena, el soneto tiene sus acentos dentro del «orden italiano» (los llamados yámbico y sáfico) [12]. Hasta aquí hay un total respeto a la tradición más ortodoxa, pero en el ritmo métrico se manifiesta de algún modo la personalidad del poeta Jorge Guillén, diríamos su idiolecto lírico. Al comparar las series de versos, vemos que no hay correspondencia entre los yámbicos, de una parte, y los sáficos, de otra. La octava sílaba no siempre está en correlación con la cuarta, sino que se intenta dar autonomía al primer acento principal convirtiéndolo en «guía que traza límpido el orden». Apresurémonos a decirlo, Jorge Guillén no ha escrito demasiados sonetos (sólo 22 ha publicado en *Cántico,* 14 en *Clamor,* 14 en *Homenaje* y 1 en *Y otros poemas),* pero al estudiar otro suyo, hemos descubierto la misma propensión: algún endecasílabo se acentúa sólo en la cuarta [13] y entonces —como ocurre ahora en el v. 1 y, tal vez, en el 8— el endecasílabo parece quebrarse en dos órdenes distintos (Siento que un ritmo / se me desencadena, Que el gran silencio / bajo la amenaza) con lo que la palabra principal *(ritmo, silencio)* peralta más su significado y el verso completo se remansa como si se estuviera alargando el contenido de esas voces llenas [14].

El poeta ha establecido su *ritmo* y su *orden* de acuerdo con unos principios bien claros: la lengua poética le exige un acento fijo (en la 10.ª sílaba) del que no puede evadirse, y al que no puede condicionar, pero tiene libertad para distribuir —dentro de unos cánones también fijados— los otros acentos. La tradición que nos vino de Italia estableció el *ictus accentualis* en la sexta

o en la cuarta y octava; todos los poetas tienen libertad para decidirse por una u otra norma, Jorge Guillén —ahora— ha preferido la acentuación yámbica en la sexta y, disconforme con lo preceptuado, ha querido atenuar la norma habitual acentuando sólo la cuarta sílaba, pero obsérvese: una vez al comienzo del poema, cuando el enunciado aún no ha establecido su propia periodicidad; otra, al mediar, cuando concluye el segundo cuarteto, con lo que se rompe la unidad del soneto tratando de independizar los dos miembros bien definidos (cuartetos, tercetos). Algo que está vivo y a lo que tendremos que volver: cada cuarteto es en sí mismo una estructura independiente desde el punto de vista estrófico, de tal modo que los encabalgamientos hacen que muchos de los endecasílabos no sean estructuras semánticas independientes. Sin embargo —y lo he señalado también [15]— en los tercetos cada verso tiende a ser criatura autónoma y la autonomía crece conforme se llega a unas conclusiones que acabarán rompiendo el sentido muy simple con el que se planteaba el poema. O dicho de otro modo, el cambio de contenido fuerza a una modificación de la forma; cada verso, independizado del conjunto, lanza su flecha a una diana escondida, que ahora vemos aparecer entre la maraña, y que ahora nos hace descubrir el sentido de todo el poema. El ritmo, es verdad, no afecta a la sustancia del contenido, pero queda condicionado por ella cuando se trata de escribir un poema. Y en su aplicación tenemos un claro recurso estilístico de Jorge Guillén: se ha dicho que en la versificación es esencial la periodicidad, más que la estructura rítmica [16], y nuestro poeta en su práctica, si no rompe con el principio de la periodicidad, lo atenúa, lima en él lo que

pudiera haber de excesivo y de mecánico; sin destruirlo, lo acerca a un lenguaje funcional. Como en tantos lugares de su obra, Jorge Guillén se enfrenta con un principio arcaizante o conservador, e innova. Pero no rompe lo que aún se puede salvar. Es revolucionario, *ma non troppo*, según le gustaría decir [17].

El poeta lo ha fijado con nitidez:

> Se me juntan a flor de tanto obseso
> Mal soñar las palabras decididas
> A iluminarse en vívido volumen.

Es decir, la posibilidad de manifestar esa masa amorfa que constituye la sustancia del significado no es casual ni voluntaria: el poeta —y lo he dicho alguna vez [18]— actúa de intermediario entre un mundo que aspira a su epifanía y la posibilidad de que ese mundo se manifieste: no es sólo un acto caprichoso del creador elegir una palabra y no otra, un orden y no otro, una estrofa y no otra. Cada elemento es solidario de los demás a los que condiciona y por los que es condicionado: las palabras tienen vida, se presentan y el poeta elige, no las que quiere, sino las que pueden formar ese «vívido volumen» al que llamamos poema, criatura corpórea ya:

> La palabra
> Difunde su virtud reveladora.
> Clave no habrá mejor que hasta nos abra
> La oscuridad que ni su dueño explora [19].

La palabra es luz más allá de los alcances del poeta: el léxico de los dos brevísimos fragmentos es coincidente: *iluminarse, abrir la oscuridad.* El creador es llevado por la criatura [20]. Sólo así se explica esa colaboración que hace de la poesía de Jorge Guillén una sin-

gularísima experiencia en nuestra historia literaria. El poeta es movido por un excitante y empieza su caminar hacia el poema. Pero el largo, larguísimo proceso, exige mil tentativas antes de llegar a su versión definitiva. Las palabras se yerguen al margen de la senda y exigen su presencia revelada: se enlazan unas a otras, se repudian, se truecan, se transforman. Por fortuna, Jorge Guillén ha conservado los borradores de muchos poemas; con ellos en las manos vemos cuán complejo es el proceso de la selección de un léxico, cómo apenas intuíamos nada de este laborar cuidadosísimo.

A Joaquín Casalduero debemos algunas de las páginas más sagaces que se hayan dedicado a nuestro poeta. En un determinado momento nos dice:

> En *Cántico* se goza de la palabra por sí misma. Guillén quiere la palabra desnuda, totalmente desnuda, y nunca la deforma o transforma. La palabra, plena y limpiamente, penetra en el ritmo poético. De aquí que, junto a la belleza de la forma de la poesía, se nos ofrezca la belleza de la forma de la palabra, la cual no ha sido atormentada para que diga esto o lo otro, para que suene de esta o de la otra manera. El que se ha atormentado es el poeta, y de su tormento, es claro, no se nos permite saber ni adivinar nada [21].

No me atrevo a manifestar mi desacuerdo. Pero estos borradores hablan sólos. Es cierto que la palabra no está deformada, cierto que el poeta se ha torturado antes de llegar a la desnudez en que se nos manifiesta; sin embargo, yo no puedo creer que la palabra no aparezca transformada. Es imprescindible para que el lenguaje sea poético. La palabra en manos del poeta adquiere unos valores connotativos en función de la intensidad con que la ha dotado, de la transposición

que hace con ella desde un lenguaje funcional a un metalenguaje poético. Y sabemos —¡y cómo!— de las torturas a que el artista se somete antes de seleccionar unas parcelas de léxico. Los borradores conservados de los poemas nos muestran bien a las claras que la palabra se ha transformado, ha ido adquiriendo plenitud semántica, ha sido sometida a tensiones violentas para que diga, justamente, aquello que se quiere que diga en el poema. Pero, además, la palabra no sólo es, sino que está en el verso [22], y por estar suena, debe sonar, de una manera poética. En un texto fundamental *(Más allá,* p. 20), Jorge Guillén nos ha dado la clave para interpretar el sentido de esta poesía. Ontológicamente se identifican palabra y realidad:

¡Qué objetos! Nombrados,
se allanan a la mente.

Pero como tantas veces ocurre en la poesía de Jorge Guillén, la realidad sólo es posible bajo el temblor, siempre inédito, de la luz. De ahí que el nombre no sea otra cosa que la suavísima membrana que recubre a los objetos. En la página 26 de *Cántico* está el estremecido poema que dedica a *Los nombres.* Cada palabra en él es un símbolo; el poeta ni siquiera intenta desentenderse de una vieja tradición literaria, la acepta, la vuelve a considerar, y nos la entrega. Pero en cada palabra, con la sabiduría vieja, van las experiencias renovadas.

La rosa
Se llama todavía
Hoy rosa, y la memoria
De su tránsito, prisa,
Prisa de vivir más.

Las rosas no son rosas. Cada uno de nosotros car-

gará en la voz todo aquello que el poeta no pone, ni siquiera insinúa. Nos deja unas pocas palabras verdaderas. Una sólo. Símbolo de cuanto nosotros podamos amar. Una palabra, concreta, precisa, pero no unívoca. Rosa es todo. Un símbolo de belleza al que nosotros podemos llenar de contenidos diversos, pero rosa es palabra poética en una elaboración tan vieja como nuestra cultura, de ahí que haya sido seleccionada como síntesis de belleza; rosa es toda la realidad que, por serlo, en la creación de Guillén es criatura poética. El poema termina con cuatro versos temblorosos (p. 26):

> ¿Y las rosas? Pestañas
> Cerradas: horizonte
> Final. ¿Acaso nada?
> Pero quedan los nombres [23].

Y es que, como dijo Bergamín, cada palabra «lleva tras sí, al arrancarla de su terreno o lugar propio, común, extrapoético, múltiples ramificaciones, raicillas, antes invisibles» [24], cuanto más si es Jorge Guillén quien se encarga de hacer el cambio.

Paso a ejemplificar con un texto extraordinariamente breve; sólo cuatro versos incluidos en la primera versión definitiva de *Cántico*, y, sin embargo, diecisiete páginas de borradores. No puedo seguir paso a paso el proceso de la creación hacia el poema definitivo, pero me voy a fijar en una serie de redacciones provisionales. Son las que el poeta copia como definitivas de cada uno de los momentos de su elaboración. ¿Insisteré en los escrúpulos con que el vocabulario se elige? Baste una brevísima referencia: en la página 6, está la segunda redacción «definitiva» del poema y se pone una fecha (17 de mayo de 1945); en la página 17, consta la versión penúl-

tima del poema y consta otra fecha (14 de mayo de 1946). Digo la versión penúltima, porque el cuarto verso aún fue modificado. Suponiendo que la cronología estuviese limitada a esas indicaciones, durante un año el poeta fue madurando un texto de cuatro versos. Lo elijo por su brevedad [25] y porque no voy sino a ilustrar lo que se nos dice en el soneto de carácter teórico. He aquí las sucesivas redacciones [26]. Copio la I (p. 5):

ÚNICO PÁJARO

¡Unico pájaro! Nada va a ser lo que ha sido
Sobre un exánime resto de noche y zozobra
Tiende hacia un ámbito en vías de ensanche un silbido
Que espera. Murmullo es el alba. Coro es la obra [27].

La versión II (p. 6) sólo modifica el último verso («Que espera. ¡Murmullo es el alba, coro es la obra!»); la III (p. 9) da por buena la redacción II y sobre ella cambia el primer verso (¡Unico pájaro, sólo un cantar sostenido!). La versión III (p. 11) introduce nuevas modificaciones en los signos expresivos y cambia el verso número 3. Para no perdernos la copio íntegra:

Unico pájaro, sólo un cantar sostenido.
Sobre un exánime resto de noche y zozobra
Tiende hacia un ámbito en pródigo ensanche un silbido
Que espera. Murmullo es el alba, coro es la obra.

La versión IV (p. 15) está redactada con muchas modificaciones; el léxico adquiere sesgos inesperados y el poema modifica su contenido:

¡Unico pájaro! Vibra ya el alba hacia el nido [28].
Sobre un exánime resto de noche y zozobra
Tiende a un preludio el coro posible un silbido.
¿A nadie más la música del alba suena a obra?

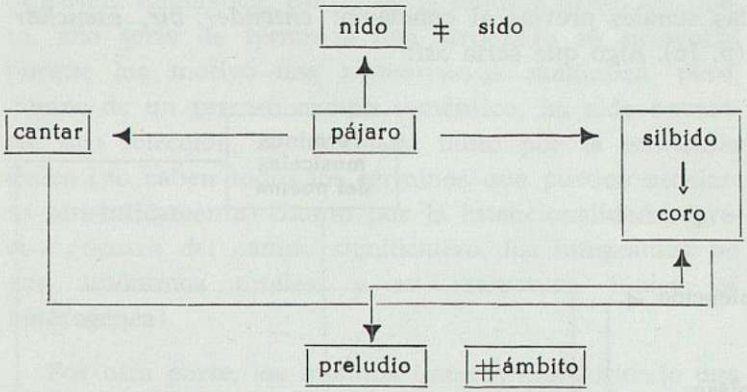
Dos páginas después, en la 17, la versión penúltima, sobre la que se modificará el último verso:

¿Unico pájaro? ¿Vibra ya el alba hacia un nido?
Sobre un exánime resto de noche y zozobra
Tiende a un preludio de coro posible un silbido.
¡Atención! ¿Nadie escucha? ¡El alba es una obra!

Al final del borrador, el v. 4 adquiere ya la forma con que se imprimió: «Atención, escuchad, el alba es una obra» [29].

Dejemos aparte el v. 2 que no ha sido nunca modificado; tal vez haya razones para ello sobre las que volveré más adelante. Ahora trataré de explicar «las palabras decididas a iluminarse». Los borradores se inauguran con el título del poema, *Unico pájaro.* Tal es la clave para comprender el texto, pero el primer verso escrito era *¡Unico pájaro del alba! Vive quien vela,* de luminosa claridad: el poeta despierto de madrugada, oye cantar a un pájaro y se da cuenta de que vive por la vigilia que lo mantiene tenso. El verso fácil es mudado por otro intelectualmente más complejo: *¡Unico pájaro! Nada va a ser lo que ha sido.* Sin embargo, el tema no podía perpetuarse porque estaba en desacuerdo con el resto del poema; a lo menos, no tenía coherencia lógica con lo que en él se enunciaba. En este momento empiezan las motivaciones: *pájaro* generó *silbido* (v. 3) y, después de ambos, los borradores dieron cabida a la palabra *coro* en el v. 4 [30]. El campo semántico de las referencias musicales crece a partir de este momento: *cantar, sostenido, preludio.* Sin embargo, esa acumulación de terminología musical resulta redundante, y se elimina en el primer verso. Entonces *pájaro* se vierte hacia otro vocabulario de motivación trivial, *nido,* que definitivamente se incorpora al poema. Pero, al modificar el primer verso escrito, el que no llegó a ninguno de los eslabones que forman esta cadena de textos, *alba* dejó un hueco difícil de

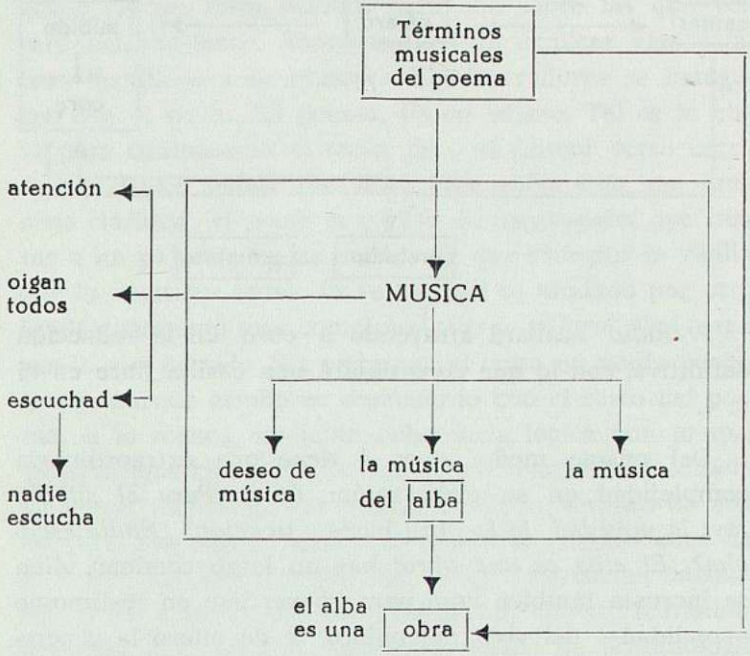
completar, porque la precisión cronológica, tan afincada en el quehacer de Jorge Guillén no se puede eludir: el primer canto viene con el alba y *alba* vuelve a reaparecer [31]. En un esquema podríamos resumir lo dicho hasta ahora:



Preludio acabará atrayendo a *coro* en la redacción definitiva, con lo que *coro* dejará una casilla libre en el v. 4.

Del mismo modo, el v. 4 tiene una extraordinaria complejidad en su elaboración: desde *Para el silbido ¡ay! la novedad de la obra* hasta *¡Atención! ¿Nadie escucha? ¡El alba es una obra!* hay un largo caminar. *Alba* se incrusta también aquí para convertirse en testimonio —realidad— del vivir del pájaro. Y de nuevo la generación de un vocabulario coherente [32]: de una parte, la madrugada *revela* o *envuelve* al ave (p. 4); el *silbido* se denuncia en un suave gorjeo *(murmullo,* p. 4), pero *murmullo* es poco expresivo en un léxico precisamente musical [33]; por otra parte, *coro* no era solidario de *obra* en la primera redacción del verso, ni ahora, cuando *mur-*

mullo se refiere a alba y coro queda como un imposible testimonio del canto de un pájaro solitario. *Coro* se desplaza hacia el *preludio* del v. 3 y su puesto es ocupado por *música,* precisión total de un vocabulario que se manifestaba coherente: *deseo de música, la música del alba* (p. 12), *la música* (p. 13) y generadas por *música,* las señales previas al concierto: *entender, oir, escuchar* (p. 16). Algo que sería así:



Las palabras se han ido juntando, juntando las que eran concordes con la coherencia mental del poeta; las otras se han perdido en el camino. El poeta, sí, también ha estado obsesionado por su quehacer hasta que al fin la luz, como el alba que en el poema se anuncia, ha da-

do volumen a una serie de intentos lineales, conseguidos ahora, como el alba lograda o las cosas que nacen cuando el alba llega.

Tenemos, pues, que se ha establecido un principio de cohesión entre la masa amorfa del pensamiento y su expresión lingüística. Entonces, al requerimiento del poeta, una serie de términos han afrontado su presencia porque los motivó una concurrencia semántica, pero, dentro de un preciso campo semántico, ha sido necesaria una selección, condicionada tanto por la economía léxica (no caben todos los términos que pueden asociarse semánticamente) cuanto por la intencionalidad expresiva (dentro del campo significativo, los integrantes no son sinónimos totales, y su estructura fónica es heterogénea).

Por otra parte, los intentos lineales han formado una estructura. Ellos solos constituyen el cañamazo sobre el que se sustentan los hilos con sus matices. La cadena lineal no es un capricho ni un azar, es una exigencia en los planos del enunciado y del contenido; gracias a ella el pensamiento se manifiesta en unos pasos lógicamente estructurados o el contenido se formaliza en morfemas. Con ello resulta que se camina hacia el establecimiento de una gramática del poema: la sustancia del contenido deja de ser un «pensamiento amorfo» para quedar fijada en el doble encadenamiento que establecen el contenido, precisado por unas concreciones semánticas muy precisas, y la forma de su expresión, condicionada por la naturaleza y el orden de los fonemas utilizados.

Pero el doble encadenamiento está mutuamente condicionado dentro del poema, no sólo en el signo lingüís-

tico o en la realización del habla. La semántica poética se expresa por unos elementos ordenados según las leyes de la lengua poética; los elementos materiales (sonidos, fonemas, acentos) se disponen según la intencionalidad de esa expresión. Y vienen a resultar solidarios e inseparables los elementos de contenido y la manifestación de su forma.

En páginas anteriores he dicho que el v. 2 de *Unico pájaro* permanece intacto a lo largo de un enrevesado proceso de creación. A mi modo de ver, porque la rima en *-obra* no permite demasiadas filigranas. Pensemos en el zarandeado verso 4 del que sólo sobrenada la palabra *obra* [34]. Estamos pues en una motivación del vocabulario condicionado por la rima. Me parece poco decir «que le sens d'un mot n'est affecté selon qu'il rime ou non avec un autre» [35], ya que no se puede pensar que una palabra cargada con la intensidad de la rima no tenga que ver con el contexto. Resulta entonces que en un determinado momento el poeta escoge una palabra y la coloca al final de un verso: en función de ella —y como satélites en una constelación— va disponiendo de todas las demás, pero todas las demás, obligadas por la que tiene la rima, se subordinan significativamente a ella. Este es un aspecto del problema. El otro, la selección que se ha hecho de la palabra para cargarla con la rima. Cierto que hay libertad para escoger una y no otra, pero también es verdad que esta selección está motivada tanto por factores externos (facilidad o dificultad de la rima), cuanto internos (un determinado texto da la preferencia a palabras que están vinculadas con la idea base). Cuando Jorge Guillén, en un poema repleto de términos musicales, quiere culminar la idea que le ha dominado, nada tiene de extraño que elija *obra,* término de intensión

en el que además del significado castellano está el convergente del *opus* latino. Por eso es poco decir que el sentido de un término no está afectado por rimar o no con otro: *zozobra* queda inamovible desde la página 2 de los borradores [36], es el término obligado por la inquietud que siente el poeta despierto en la madrugada. Se ha oído un trino y la musicalidad del canto hará que cada palabra o cada verso se vincule con él. Surge *obra* y queda inamovible. ¿Qué es *obra* fuera de nuestro poema? ¿'Cosa hecha', 'producción del entendimiento', 'libro', 'edificio en construcción', 'medio o virtud', 'tiempo que requiere un trabajo', 'labor de artesano', 'acción moral', etc.? Sí, la rima no hace que la palabra modifique su sentido, porque es ajena al sentido de la palabra; es un factor inherente a la forma, pero que sólo se realiza cuando el arbitrio del poeta la pone al final de un verso. Entonces la rima —subyacente— surge con cabal sentido: hace que la palabra lo tenga en función del contexto y hace que el contexto quede subordinado al sentido que irradia de aquella palabra en el que la rima se ha manifestado.

En esto, para mí evidente, me separo de Levin (p. 70), pues no creo que «las palabras que forman la rima suelen ser semánticamente equivalentes». La teoría de valores que se genera está más allá del significado que pueda tener una palabra marcada por la rima, pues es muy distinta la coherencia semántica de un texto o de los integrantes de ese texto y el que las palabras con rima sean equivalentes desde un punto de vista semántico. Páginas después (en la 85) el investigador norteamericano insiste en los mismos planteamientos, bien que considerando sólo los acentos métricos, pero, a mi modo de ver, lo excepcional es el soneto de Shakespeare que él

estudia y lo normal la heterogeneidad de lo que leemos en *Hacia el poema*. Sí, estoy conforme en que la rima es un elemento que da estabilidad al lenguaje poético en la memoria del lector (p. 89) y en ello veo no sólo «equivalencias» que permiten la repetición del mensaje, sino algo que trasciende de los propios recursos literarios: la facilidad con que la repetición se puede lograr es un principio de fruición. La rima actúa como recurso nemotécnico que ayuda a la evocación reiterada, pero este hecho es independiente del contenido del poema. Se trata, tan sólo, de un recurso fónico distinto de los que posee el lenguaje funcional; por eso tiene una mayor eficacia representativa y por eso produce el gozo de la identificación: en el poema se espera la llegada periódica de la rima y en ella se percibe un halago sensorial, como la melodía conocida en el programa de un concierto. Jorge Guillén participa de la ortodoxia, pero —una vez más— la atempera.

Esto nos hace volver al soneto donde Jorge Guillén se manifiesta como poeta teorizante. «El son me da un perfil de carne y hueso» es el verso que quiero comentar. *Son* es en él un término ambiguo: no nos vale la definición objetiva ('sonido que afecta agradablemente al oído, con especialidad el que se hace con arte') porque en el soneto de Guillén hay unas connotaciones que trascienden de la denotación trivial y que nos colocan en los comentarios que acabo de hacer acerca de la rima. Se trata de un son capaz de dar perfiles de carne y hueso; es decir, 'sonido con arte', pero situado en las lindes que dan el contorno del volumen y que, además, lo sustentan con su realidad material: rima que actúa como soporte del verso, que lo limita con su exacto perfil y que lo hace ser independiente y preciso. En principio, la ri-

ma tiene una carga de intensidad con la que el verso termina —«perfil de carne y hueso»— y exige, además, una homofonía, cuando menos, con otra palabra del poema. No basta, pues, con que la palabra vaya al final del verso; es necesario que otra u otras manifiesten en su terminación coherencia con ella, pues de otro modo, no sería rima [37]. Baste recordar el verso blanco, con una palabra concluyéndolo, con un acento de intensión separándolo del verso siguiente, pero sin que la rima exista. Condición necesaria de ella es la simetría con otra palabra situada en la misma posición y con idéntica terminación. De ahí que, en la poesía clásica, se procurara construir versos que fueran a la vez unidades métricas, unidades sintácticas y unidades semánticas. Cada verso cortado de este modo era una plena y autónoma entidad. Pero Jorge Guillén practicando —lo vamos viendo— una ortodoxia formal (acento, metro, estrofa, rima) inserta en ella unos postulados que la atenúan. La distribución acentual se mantiene, con un procedimiento que voy a considerar, y también en él se diluye la rotundidad de la rima. De pasada lo he dicho y tengo que volver sobre mis huellas: el poeta practica el encabalgamiento. Los dos cuartetos [38] están formados por unidades métricas regulares, pues de otro modo no serían cuartetos, pero cada verso no es una sola unidad sintáctica y, al no serlo, tampoco lo es semántica:

Siento que un ritmo se me desenlaza →
← De este barullo en que sin meta vago,
Y entregándome todo al nuevo halago
Doy con la claridad de una terraza.

Donde es mi guía quien ahora traza →
← Límpido el orden en que me deshago →
← Del murmullo y su duende, más aciago →
← Que el gran silencio bajo la amenaza.

Resulta entonces que al leer «se me desenlaza de este barullo», «quien ahora traza límpido el orden», «me deshago del murmullo», «más aciago que el gran silencio», los endecasílabos no marcan el ictus riguroso que mutuamente los independiza y la rima no se percibe en su total plenitud. Y como siempre, lo que se pierde en un sentido se gana en otro: el verso amengua su independencia, pero la estrofa acrecienta su valor semántico. Lo ha señalado puntualmente Cohen:

> Le vers donc n'est pas un élément autonome du poème, s'ajoutant du dehors au contenu. Il est partie intégrante du processus de signification. Il ne relève pas, comme tel, de la musicologie, mais de la linguistique *(op. cit.*, páginas 32-33) [39].

Al tomar en consideración este hecho se nos plantea un nuevo problema: Jorge Guillén en un determinado momento elige para transmitirnos su mensaje teórico la forma más rigurosa, la que se encierra en un código menos lábil: el soneto. Pero frente a esa estructura a la que exige ritmo, orden, rima, levanta un quehacer en el que todos los elementos debilitan su integridad, busca no la autonomía de cada uno de ellos, sino la función significativa del conjunto. Y habría que considerar como rasgo de su idiolecto poético el doble plano en el que juega estilísticamente: cada cuarteto es una entidad independiente, pero no cada verso [40]. Sin embargo, en los tercetos se busca la autonomía de cada integrante con lo que los versos se convierten en estructuras aisladas: métrica, sintáctica y semánticamente, cada uno de ellos tiene su propia autonomía. Más aún, la unidad significativa llamada soneto permite entonces la aparición en impromptu de un sesgo inesperado: la literatura no es sino imagen de la vida. Cierto que acaba de surgir un nuevo

valor poético, la metáfora, pues sin un principio de coherencia entre poesía y vida se hubiera perdido la pertinencia semántica y el discurso —incomprensible— hubiera dejado de existir. Y esto nos sitúa ante otra cuestión de índole general: en un lenguaje denotativo, el signo lingüístico es puramente nocional (significante y significado); en una metáfora normal se traslada esa noción de un campo a otro mediante el consabido cambio de nivel de percepción, pero Guillén ha procedido con mayor complejidad: el signo lingüístico se ha cargado de una intencionalidad que falta en la simple metáfora y ha adquirido, como diría Dámaso Alonso [41], una tercera dimensión, la emocional. Tenemos entonces que ese nuevo elemento no es el resultado de un quehacer puramente lingüístico, sino la integración de la vida —y la vida propia— en un mundo que poéticamente se siente. No me atrevo a hablar de simbolización, como no sea para mostrar mi desacuerdo con Le Guern [42], pues si la imagen simbólica ha de estar necesariamente intelectualizada, todas las metáforas son simbólicas o todos los símbolos son metáforas. Quedémonos en lo que Jorge Guillén nos descubre: un signo lingüístico enriquecido con su emoción personal, no un traslado de nivel de ese signo. El léxico se mantiene en un plano de información lógica, en el que caben tanto la creación poética como la realidad vivida y, al ponerlas en contacto sin sustituir una forma por otra, se descubre la identidad de contenidos en los planos distintos. Si la poesía es la interpretación simbólica de la vida, yo prescindiría de intelectualización y dotaría al signo lingüístico de ese tercer componente al que llamamos emoción, pues intelectualización existirá siempre que establezcamos semejanza entre dos términos y tratemos de expresarla lingüística-

mente [43]. Estamos de nuevo en un viejo problema, el medieval de qué entendemos por *littera* y qué entendemos por *sensus* y, como los hombres medievales, tenemos que recurrir a algo que está más hondo que la *littera* o significante y que el *sensus* o significado; es lo que ellos llamaron *sententia* o *profundior inteligentia*, que sólo puede encontrarse por la exposición y la interpretación o, dicho con palabras de hoy, por más que estén referidas a Hugo de San Víctor:

> I cannot see that by *sententia* Hugh necessarily meant anything more than the *sensu* viewed in the light of the total work and of any other relevant knowledge wich the expositor could bring to bear upon it [44].

Y con esto llegamos al último elemento teórico del soneto de Jorge Guillén: «La forma se me vuelve salvavidas». Acentos, léxico y rima constituyen el triple apoyo del lenguaje poético: sobre ellos descansa y a ellos se reduce. *Forma* en el lenguaje de nuestro poeta. El metro o la estrofa dependen de esos elementos fundamentales. Pero forma es, en definitiva el problema de toda poesía y, a través de ella, el artista puede evadirse de la realidad contingente, liberación del caos, iluminación de la oscuridad en que yace [45]. Jorge Guillén nos ha puesto en el camino: el ritmo le obliga a disponer los acentos con una simetría fija, en un orden que poco se puede perturbar, o, con otras palabras, una estructura interna determina la medida de eso que llamamos verso y que, aquí y ahora, es un endecasílabo, pero los endecasílabos que el poeta ha escrito están ordenados por otro principio de coherencia: la existencia de la rima. Gracias a ella, a la disposición según la cual se ha distribuido, el poeta ha escrito esa unidad superior a la que llamamos

cuartetos (cuartetos y no serventesios), pero, a su vez, la estrofa mínima se ha unido a otra de la misma naturaleza (la rima sigue anudando estos integrantes dispersos) y a otras dos de índole distinta (los tercetos). Dos cuartetos no son una estrofa, ni lo son dos tercetos. Sin embargo, unidos todos constituyen no sólo una estrofa nueva, el soneto, sino una entidad superior, independiente, cerrada en su contenido, el poema. La forma no es para Jorge Guillén cada unidad sino la totalidad de esos referentes en la que quedan integrados los elementos que componían un conjunto de *disjecta membra*. La forma salvadora no es metro, o rima, o léxico, o estrofa, sino el poema, la criatura con plenitud significativa y con «gramática» propia. No deja de ser curioso que un teórico del lenguaje poético haya escrito, poco más o menos, lo que Jorge Guillén ha dicho y ha practicado [46]:

> La forme, c'est l'ensemble des relations nouées par chaque élément à l'intérieur du système et c'est cet ensemble de relations qui permet à un élément donné de remplir sa fonction linguistitique.

Resulta de todo ello que la forma, problema de significantes, al alcanzar la plenitud a la que llamamos poema, ha dado unidad singular a lo que se presentaba como un conjunto de significados. Se puede analizar sintáctica o semánticamente cada verso, cada conjunto de versos o cada estrofa, pero ahora, al contemplar el conjunto, ha nacido una nueva sintaxis y una nueva semántica. Lo que Greimas ha llamado la sintaxis de la semántica y la semántica de la sintaxis [47], basada en la totalidad del discurso y no en la taxonomía de sus componentes. Sólo así existe el poema, que

de otro modo quedaría reducido a unas pocas palabras que no nos evocarían nada diferenciado [48], pues si nos atenemos a la sustancia del contenido, todo el *Cancionero* de Petrarca quedaría reducido a la sola palabra *amor*, lo mismo que las *Eglogas* de Garcilaso o los *Sonetos para Helena* de Ronsard.

Hemos llegado a un límite de nuestros comentarios, pero tenemos que traspasarlo para entrar en otro campo. Tanto dar vueltas a problemas puramente lingüísticos o estrictamente formales puede hacernos olvidar que operamos con obras de arte. Es necesario establecer unas coordenadas a las que fijar la sustancia de contenido que por sí misma no es poética ni antipoética, pero que se convierte en poesía gracias a unos elementos que determinan su forma. Más de una vez a lo largo de estas páginas he señalado cómo Jorge Guillén, respetuoso con unos elementos pertenecientes a la tradición literaria, ha procurado repetirlos de manera original rehuyendo la insistencia adocenada. Digamos, para evitar ambigüedades terminológicas, aunque tal vez caigamos en otras, que su retórica está dentro de unos moldes clásicos. Ateniéndonos sólo a lo que viene llamándose «cociente lingüístico» [49], la comunicación del poema está sometida a unos modos y a unas modas que nos dicen poco de su virtualidad estética. A pesar de que sólo lingüísticamente se pueda hacer una crítica literaria rigurosa, la lingüística no puede comunicarnos la realidad de unas emociones que sólo «será intuible en su acepción simbólica», lo que hace que el poema no sea perecedero ni producto de consumo como lo es el serial radiofónico, el spot televisivo o el cuplé de vida efímera. Quisiera poner cierto orden en mis co-

mentarios. Para ello voy a partir de unas palabras de Gillo Dorfles a las que trataré de aclarar desde mi punto de vista. Para el teórico italiano:

> Mientras el desgaste del lenguaje es evidente en lo que se refiere al contenido verbal de la obra poética y literaria, el desgaste del arte, en lo referente a su lado formal, no es posible o es muy problemático. De otro modo, ¿cómo podríamos gozar de una participación tan luminosa de las obras de arte de la antigüedad más remota? [50].

En el texto de Dorfles hay ambigüedad. Lo que llama «contenido verbal» es «sustancia del contenido», esto es, algo existente con independencia de la obra artística; dentro de la terminología hjelmsleviana, el «contenido verbal» de Dorfles es «forma del contenido», lo que hace ser efímeras a tantas realizaciones que pretenden ser artísticas. La perennidad de la obra clásica está en haber expresado la sustancia del contenido con formas de expresión perdurables. Jorge Guillén ha tomado dos sustancias de contenido: una, la que nos comunica qué elementos integran el poema; otra, el orden como liberación del dolor humano. Más sencillamente aún: el poema es una estructura con ciertos requisitos; la vida es el equilibrio frente al caos. En ambos casos, la ponderación como denominador común. Entonces se descubre que poesía y vida se funden en su aspiración para conseguir ese plano superior en el que gobierna la norma. Y estamos al final: la poesía es un problema de forma y sólo de forma, cada cual le dará los contenidos que estime pertinentes y mezclará los sumandos de la manera que estime justa, pero el resultado no podrá desnivelar el fiel buscado porque entonces la obra de arte se habrá frustrado. Vivir no es una cuestión estética, sino ética (ya la conside-

remos costumbre o moral), por eso la *forma* (problema artístico) al aplicarse al propio existir se convierte en un orden (moral). Forma —ahora norma de conducta— como guía que lleva a la luz (perfección total) donde las penas (perturbación del orden) desaparecen [51].

Al tener en cuenta todo esto resultan solidarias las sustancias de contenido que pudiéramos haber juzgado como incoherentes. Ahora se entiende por qué esos recursos pequeños y retóricos como el encabalgamiento o la autonomía del endecasílabo estaban cumpliendo un fin que se precipita al terminar el poema. En la segunda parte del soneto, Jorge Guillén trata de unificar sintaxis y semántica porque necesita reagrupar en su puño los cabos sueltos. Después, los tenderá para aprisionar con ellos otras sustancias de contenido. La eficacia de los logros no estará en aflojar las relingas de la malla, sino en tensarlas para que la captura no se pueda zafar.

Desde tales presupuestos podemos intentar la comprensión de esta poesía. Creer en un mágico talismán que abre puertas para los demás cerradas es tanto como pretender que la luz sólo ilumina en un sentido. La poesía de Jorge Guillén ha sido vista a la claridad de métodos muy diversos y siempre han quedado aspectos por aclarar o han surgido interpretaciones nuevas, y esto tendrá lugar siempre y cuando sea motivo de presencia viva. Sólo gentes dogmáticas se podrán creer posesoras de verdades absolutas, pero los dogmas difícilmente ayudarán a entender la poesía y mucho menos esta poesía, fácil en su apariencia, pero complejísima en su contenido o en su desarrollo. El soneto que nos sirve de punto de partida está ahí, en las adiciones tardías de *Cántico,* como corolario de una larga expe-

riencia poética y humana. Se ha dicho mil veces [52] que la poesía de Jorge Guillén es una aspiración hacia la luz. Luz es para él, el orden, la vida, la perfección de la creación. Sí, también, la negación de la muerte, pues no puede haber muerte en tanto haya luz para quien contempla. El más allá no es para el poeta un mundo oscuro en el que las manos orienten en la tiniebla, sino la realidad terrestre, luminosa, del asombro. He aquí cómo en unos análisis formales venimos a encontrarnos con esa rara igualdad vida = poesía, que hará trascender el lenguaje referencial a un plano simbólico. En ese momento, forma y contenido serán totalmente solidarios, incapaces de llevar existencia independiente. En el soneto, un mundo marcado negativamente *(barullo, murmullo)* desaparece cuando el orden lleva hacia la luz. En el planteamiento, hay todo un conjunto de alusiones a un mundo no configurado: de aquellas sombras que cubrían todo, el *fiat lux* hizo brotar las cosas definidas en su realidad por cuanto tiene de aparente, desconocidas aún en su intimidad. De ahí que, junto a esos sustantivos denotadores de realidades indefinidas *(barullo, murmullo)*, hay también otros componentes —verbos, sintagmas— que intensifican esa misma connotación *(sin meta vago, obseso mal soñar)*. Y aquí la postura personal del poeta: preferible la muerte al caos («me deshago / Del murmullo y su duende, más aciago / que el gran silencio bajo la amenaza») porque la muerte es la no-vida, pero no la contra-vida. Vivir es la gran experiencia del orden; el caos, el impedimento de que la felicidad pueda fluir. Sin embargo, poesía y vida se identifican ontológicamente en Jorge Guillén por cuanto la poesía es establecer un orden basado en ritmos, acentos y palabras esco-

gidas; la vida es la armonía que se descubre en lo creado. El poema se logrará —sólo— en la medida que nos pueda dar un equilibrio de perfecciones, lo mismo que la vida sólo se habrá logrado en plenitud si ha sido capaz de gozar del gran regalo de la creación.

Tenemos, pues, un mundo dual en el que el orden se opone al caos: en el poema, *ritmo, palabras, son* se enfrentan al *barullo* y a la atracción que el ruido pueda ejercer («del murmullo y su duende»), pero, en la humanidad del poeta, todos esos elementos negativos no son otra cosa que expresión de su insatisfacción íntima. La epifanía hacia la que caminan ritmos, palabras y sones, tienen su trasunto en la epifanía hacia la que el hombre Jorge Guillén camina desde su propio mundo. Allí, en un más acá de luz deslumbradora, el poema se logra, como se logra la catarsis de la criatura. El último verso del soneto —y no es caso único [53]— trasciende del contenido del poema; ya no se trata de crear obras literarias, sino de interpretar la propia vida. Tras la experiencia poética queda la liberación del hombre. La literatura es vida y la vida se ha convertido en obra literaria: «Hacia la luz mis penas se consumen». ¿Quién iba a pensar que el poeta riguroso que es Jorge Guillén se podía identificar con el turbión desatado al que llamamos Lope [54]? ¿Quién lo pudiera pensar si en última instancia la vida y el arte no brotaran, para todos, de las mismas y desconocidas fraguas?

Y he aquí que un poema nacido como post-cepto literario, es un retazo de vida. No porque *Hacia el poema* tiente una evasión de la poesía hacia la vida, sino porque toda la obra de Jorge Guillén es testimonio de esta fusión. *Hacia el poema* pretende ser un mensaje teórico; le conviene la lenta medida del endecasílabo, la distribu-

ción de acentos y rimas, la estructura de la estrofa, y de sus estrofas. Decoro y caminar de un proceso suasorio. Pero la sustancia del contenido el poeta la ha dispuesto otras veces de manera distinta; tomemos un ejemplo. *Más allá* [55]. Versos heptasílabos, rimas asonantes y movedizas, interrogantes y exclamaciones [56]. Algo mucho más trepidante y nervioso. El soneto señalaba el remansado manar de un cauce; las cuartetas, el agitado fluir de la vida. Pero los mismos resultados en literatura y poesía: liberación del caos, plenitud buscada en la luz. *Más allá* es un poema bellísimo y los logros tantos como versos. Pero no es esto lo que pretendo decir, ni, aunque lo pretendiera, lo dejaría reducido a adjetivos: el *Más allá* es un más acá, algo inmediato que se logra con la llegada de la luz; la luz que hace ser cosas a las consistencias que limitan al hombre, que establece el orden («¿Hubo un caos?») y que, al manifestarse, «Lanza la soledad / A un tumulto de acordes». Literatura y vida identificadas en dos textos bien próximos en su intención: el poema está condicionado por unas «esencias» (acento, rima, léxico) que se realizan y logran la criatura acabada, más allá del poeta («Donde es mi guía quien ahora traza / Límpido el orden en que me deshago / Del murmullo»); son ellas, las esencias, quienes «se me juntan [...] a iluminarse en vívido volumen» y quienes le dan «un perfil de carne y hueso», no de otro modo a como el hombre depende de las cosas que «Sin mí son y ya están / Proponiendo un volumen / Que ni soñó la mano». Y, en la luz, la realidad de las palabras, «decididas a iluminarse en vívido volumen», o la absoluta dicha de ser [57].

Jorge Guillén ha intentado darnos un testimonio de su creación poética. Y nos lo ha dado conforme a tres

planos de acercamiento que tienen un carácter muy poco innovador. Pero lo que resulta significativo es que, al identificar vida y poesía en su último verso, nos descubre el planteamiento simbólico de su creación: ritmo, orden, léxico o son, tienen sentido como elementos literarios, pero su significado último no está en la composición de un soneto, sino en liberar al hombre del torbellino en que se encuentra inmerso, en salvarlo de su propia contingencia. Todo el lenguaje empleado y todos los recursos puestos en juego no aparecen en función de una denotación inmediata, sino que tienen su cabal sentido en un plano connotativo en el que las referencias concretas se enriquecen con valores trascendidos. El valor simbólico se ha hecho evidente desde el primer verso, pero sólo se ha resuelto con el último. *Hacia el poema* van todos esos integrantes que el poeta caracteriza, pero la sustancia del contenido no es ajena al hombre que nos la intenta transmitir («Siento que un ritmo se me desenlaza / De este barullo en que sin meta vago»). El ritmo no es la habitual cadencia poética, sino el orden acompasado que brota del propio vivir: el soneto más que una teoría literaria es la representación de la intimidad personal. Entonces el poema entero se convierte en una especie de gran metáfora sobre la que se proyectara el fin último de la vida humana [58]. Jorge Guillén se nos muestra aristotélico: ha sabido encontrar la semejanza que hay entre las cosas, aunque las cosas sean el componer un poema o el dar sentido a la vida. Cierto que faltan los nexos que establecen la relación o dependencia, aunque —cierto, también— que en ello está la eficacia poética del texto: haberse servido de un lenguaje denotativo, pero en un nivel donde sólo cuentan las connotacio-

nes [59]. Diríamos con terminología de Philip Wheelwright que Guillén utilizando un «lenguaje literal» ha alcanzado un «lenguaje expresivo», a través del cual llega el dominio semántico de la poesía [60]. Es en este momento cuando se modifica la sustancia del contenido: si nos atuviéramos al título del poema o a lo que leemos en once versos, pensaríamos en uno de tantos sonetos sonetiles como se han escrito, pero «el son me da un perfil de carne y hueso» nos sitúa en una encrucijada de incierta selección. En líneas anteriores he identificado *son* con 'rima'; ahora puedo señalar la dificultad de un valor unívoco: difícil creer que el *son* dé al hombre «un perfil de carne y hueso», pero el insignificante *me* —de cuerpo reducido, carente de acento— se convierte en palabra hondamente significativa: *me* pudiera ser 'a mí mismo' o 'para mí'; yo, gracias al son, cobro perfiles o el *son* me ofrece los perfiles que ha hecho tener al verso [61]. Sigo creyendo en este último valor, sobre todo si a continuación leo «La forma se me vuelve salvavidas», pero no puedo olvidar que «las maquinaciones de la ambigüedad son unas de las raíces primeras de la poesía», según acertó a definir hace muchísimos años William Empson [62]. Y esto nos lleva a la valoración metafórica de todo el poema, porque traspuesto el significado referencial (un fragmento de teoría literaria) a un plano de emoción viva (la propia existencia del poeta) nos encontramos con que el poema se ha convertido en un símbolo gracias a que la lengua está usada simbólicamente. Una vez más «la metáfora es el instrumento lingüístico que más fácilmente participa de toda calidad mitopoética, desde el acto mismo de su constitución» [63].

Jorge Guillén parte de los valores estrictamente fun-

cionales para alcanzar los simbólicos: no trata de inventar nuevas realidades sino de expresarlas con la lengua de que dispone. De ahí la palabra manejada en un plano puramente enunciativo o adensada con nuevos contenidos. Pero no es éste un lenguaje críptico; el poeta nos da la clave para interpretar los dos planos o, cuando menos, para descubrir el segundo con los elementos no marcados del primero. Por eso, «la forma se me vuelve salvavidas» y, gracias a ella, «hacia una luz mis penas se consumen». Tenemos, pues, que la transmisión de este doble contenido se verifica a través de una sola formalización, pero en ella se encuentran los dos planos, denotativo y connotativo. De momento voy a dejar los contenidos para fijarme sólo en la forma de la transmisión; es decir en lo que viene llamándose *nivel prosódico:*

> On peut réunir sous la dénomination de niveau prosodique, les différentes manifestations suprasegmentales du plan de l'expression, depuis l'accent de mot, en passant par les phrases de modulation des énoncés, et jusqu'aux courbes mélodiques des phrases complexes, des périodes oratoires, etc. [64].

Por otra parte, el mero hecho de que el poeta presente su pensamiento bajo una apariencia no habitual, nos está hablando de la anormalidad del lenguaje poético [65], de la intención de expresarse de un modo desusado y lógicamente encontrar en estos recursos una expresión más honda y original de los contenidos («la realidad me inventa»). El poeta habla de ritmo, de orden, de palabras en vívido volumen, de son; es decir, de elementos que no cuentan en la lengua cotidiana, o que si cuentan lo hacen de modo distinto a como lo hacen en un poema. Tenemos entonces un contenido que en el poema aparece transformado según la consabida trasposición

del sistema primario que es el lenguaje funcional a un metalenguaje «cuyo plano de contenido está constituido por un sistema de significación»[66]. En nuestro caso concreto, los signos de aquello que Jorge Guillén considera que son un poema se convierten en significados del plano vital, o de otro modo: esos dos últimos versos del soneto son la transformación de una descripción que ocupa los doce primeros, como diría Hjelmslev, una *operación*[67].

El soneto está terminado. Y al crítico le asalta la duda de un largo caminar en busca de luces. Un día hablaban Federico García Lorca y Gerardo Diego. Federico decía: «un poeta no puede decir *nada* de la Poesía. Eso déjaselo a los críticos y profesores»[68]. Y el crítico y el profesor se plantean la misma pregunta. ¿Y sería lo mismo la poesía para Federico y Gerardo que para Jorge? Pero Guillén es también profesor y crítico. Escribe un libro estupendo, *Lenguaje y poesía,* y en él nos da la clave, la suya, la que vale para entenderle:

> No partamos de 'poesía' término indefinible. Digamos 'poema' como diríamos 'cuadro', 'estatua'. Todos ellos poseen una cualidad que comienza por tranquilizarnos: son objetos, y objetos que están aquí y ahora, ante nuestras manos, nuestros oídos, nuestros ojos. En realidad, todo es espíritu, aunque indivisible de su cuerpo. Y así, poema es lenguaje[69].

Esta es la cuestión. La poesía se hace con el lenguaje y a él nos hemos atenido, a ese abanico abierto que son el signo lingüístico y los planos del contenido y de la expresión y todo el tumulto que bulle tras unas palabras, llamadas, científicas. Pero el poeta, que además es profesor y crítico, sigue con sus desazones:

> ¿No sería tal vez más justo aspirar a un 'lenguaje de poema', sólo efectivo en el ámbito de un contexto, suma de virtudes irreductibles a un especial vocabulario? Como las palabras son mucho más que palabras, y en la breve duración de un sonido cabe el mundo, lenguaje implicará forma y sentido, la amplitud del universo que es y representa la poesía [70].

Está en lo cierto. Las palabras son mucho más que palabras, pero entonces cobran un sentido simbólico, no por ello menos real o menos vivo. Es más, podremos pasar junto a él, contemplarlo, gozarlo y, sin embargo, no sentirlo. Jorge Guillén escribe un poema, *Aquel jardín* (196-197). La deixis nos aleja de una realidad inmediata; sin embargo, el poeta estuvo en él, y su experiencia no tuvo nada de halo remoto y lejano: la perfección de los arriates, el temblor del agua quieta, la pared blanca, la fuente rumorosa de mármol.... Todo nos hace pensar en un jardín andaluz. Pero ¿son iguales todos los jardines andaluces? En una décima perfecta nos describió el *Jardín que fue de don Pedro:* alcázares de Sevilla, con sala que aún son ámbitos que cierran a lo verde, con aguas y muros que en su pura denotación nos están connotando realidades en las que falta el murmullo o las gotas no saltan sobre el mármol o tapias sin albeo, jardín —naranjos y jazmines— de don Pedro el Cruel. Pero en *Aquel jardín* las naranjas no definen, ni los jazmines, y sí el surtidor, el arrayán, el agua de la alberca o la pared enjalbegada. Nos creeríamos en Granada. Tras las palabras que sólo son palabras descubrimos algo viejo que el poeta de hoy ha hecho revivir: las experiencias de Abd Allah ben Simak, el poeta granadino del siglo XII, o de Abu-l Qasim ben Al-Saqqat de Málaga (agua que cae como

cadenillas de plata y perlas, macizos de murta). Tal vez pudiéramos creer que el «secreto de penumbra» ¿no pudiera ser una lóbrega mazmorra de aquel Alcázar? Y el «jardín bien gozado por los pocos» ¿no es un homenaje a Pedro Soto de Rojas? Hasta pensaríamos en los días granadinos del poeta, cuando iba en busca de su título de licenciado [72]. Pero Jorge Guillén me lo ha aclarado: ambos poemas son una misma realidad, el jardín de don Pedro I, el que ceceaba, según López de Ayala:

> El Alcázar que frecuentábamos cuando Joaquín Romero Murube era su Director. «¡Sílfide del surtidor!» Es una imagen de Pedro Salinas cuando hicimos una visita juntos. Gran entusiasta de estos jardines era este nuestro don Pedro. Llegaba a decir: «¿Sevilla? Los alrededores de los jardines del Alcázar».

Richard Hamilton Green en sus acercamientos críticos a la literatura medieval nos puso sobre aviso acerca del riesgo de ahogar los poemas con nuestros comentarios y que el poema se nos escapara [73]. Es cierto y sus afirmaciones deben precavernos, pues no es un peligro que amenace sólo a la poesía antigua, sino a la de hoy mismo. Pero también los poetas de ahora transforman los elementos tradicionales en materia de nueva poesía, de ahí la necesidad de intentar aclarar las cosas. Porque no basta con leer desde fuera un soneto, es necesario entrar en él para descubrir las causas que lo hacen ser nuevo (a pesar del ropaje) y el valor que pueda tener al margen de cualquier contingencia. Y esto es lo que pretende hacer la lingüística actual una vez que resultaron insuficientes los procedimientos de la historia literaria tradicional [74], y es entonces cuando se descubre algo más que la pura fruición perso-

nal, intransferible e inalienable, pero fácilmente sometida al capricho. Roland Barthes ha escrito palabras que ahora nos pueden ayudar:

> Es evidente que el principio de pertinencia provoca en el analista una situación de *inmanencia:* un sistema dado se observa desde el *interior.* Sin embargo, como los límites del sistema investigado no se conocen por adelantado (puesto que se trata de reconstituirlo), al comienzo la *inmanencia* no puede apuntar más que a un conjunto heteróclito de hechos que será preciso «tratar» para llegar a conocer su estructura *(op. cit.*, página 66).

A posteriori se justifica una selección. En mis comentarios de hoy no he buscado la valoración estética, sino el comportamiento previo para llegar a ella. He tratado de explicar, no de juzgar. Y, lógicamente, nada mejor que saber qué piensa el poeta de su propio quehacer y desvelar el sentido de los medios de que se vale a los que nosotros creemos que hay, incluso más allá de lo que el poeta dice. Escribir un poema, es anterior al descubrimiento de esas estructuras interiores que he querido encontrar en un texto de Jorge Guillén [75]; claro está que Jorge Guillén cuando escribió su primer poema —y sabemos que lo hizo tardíamente [76]— habría estudiado ya aquella insufrible asignatura a la que llamaban preceptiva literaria. Pensar que con la preceptiva se puede escribir poesía es tener un comportamiento digno del Avito Carrascal de Unamuno. Por eso hubo algún poeta, Rafael Alberti, que escribió versos para torturar a su profesor de retórica: versos no codificados en ningún libro, pero que resultaron ser poesía [77]. Sí, Jorge Guillén escribió sonetos porque sabía qué era un soneto, pero dudo que Jorge Guillén al

escribir un poema pensara que dentro de él hay tanta piececilla para que aquel reloj ande. Si los poetas tuvieran que hacer lo que los críticos inventamos, ¿serían capaces de escribir un solo verso? Pero escrito el poema nosotros podemos analizar los hechos que se han producido y tal vez seamos capaces de descubrir las constantes que rigen esa realización. Estamos hoy a la busca de un misterio escondido [78]. Hoy como hace muchos siglos. Alguna vez he dicho que la codificación a la que llamamos soneto es posterior a los sonetos; sólo cuando se combinaron endecasílabos de una determinada forma y el esquema se repitió una y otra vez, los retores llamaron sonetos a aquella criatura que se les había plantado ante los ojos. Los poetas de hoy pueden escribir sonetos, son elementos que integran su *parole*, su habla, poética. Y con tales elementos nosotros queremos descubrir la *langue* de la poesía. Pero, como en lingüística, el habla es anterior a la lengua y la lengua sólo existe en tanto cuanto pueda realizarse en el acto comunicativo que es el habla. El poema es previo a la codificación y la codificación sólo existe en la virtualidad del poema [79]. Por eso Jorge Guillén ha escrito un soneto teórico muy tarde, cuando era grande su experiencia poética. Y nos lo ha querido comunicar como testimonio de lo que él considera su arte, pero entonces el poema se le ha escapado de las manos y se le ha convertido en testimonio de su existencia. Lo que ciertamente no estaría en contradicción con lo que ha dicho Hugo Friedrich, desde un campo nada formalista: «La poesía de Guillén es, en su más amplio sentido, una ontología lírica y una poética ontológicamente argumentada» [80]. Ni estaría tampoco en contradicción con

la carta que escribió hace medio siglo (1926) a Fernando Vela: «Como a lo *puro* lo llamo *simple*, me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas» [81]. Y la teoría literaria bajo el soplo de esas impurezas se ha convertido en realidad poética [82]. Lo que se inició como preceptiva contingente, acabó siendo la purificación de la propia vida. Haz y envés de lo que había escrito en *Cántico:*

> No importa. ¡Perezcan
> Los días en prólogo!
> Buen prólogo: todo,
> Todo hacia el poema [83].

Y el poema está ahí, perfecto y recóndito, desnudo y exacto, en la espera que le imponen los muros del misterio. Pero, lo hemos visto, difícil de alcanzar, huidizo a unas manos que tientan la oscuridad:

> Misteriosamente
> Refulge y cela.
> —¿Quién? ¿Dios? ¿El poema?
> —Misteriosamente... [84].

Jorge Guillén ha intentado su gran aventura intelectual: reducir la poesía a los principios por los que es regida. Mil veces se ha hablado de preceptos pero la letra necesita el soplo creador. Y el poeta lo ha encontrado en la práctica de sus versos ¿Quién? ¿Dios? ¿El poema? Merecía la pena arriesgarse, pues la pregunta lleva en sí misma la exigencia de una respuesta: «¿Caos en agresión no pide norma?» [85].

NOTAS

NOTAS

[1] No aparece hasta la tercera edición de *Cántico* (México, 1945), página 207. El arranque del poema procede de Valéry (vid. JOAQUÍN GONZÁLEZ MUELA, *La realidad y Jorge Guillén*. Madrid, 1962, p. 129). En un poema de carácter muy distinto, Jorge Guillén reitera un vocabulario que coincide con éste:

El barullo solar
Remueve de continuo los errantes
Pies que se arrastran con sus transeúntes
En búsqueda y espera.

(*Esperanza de todos*, p. 118)

Barullo como léxico negativo, espécimen de toda suerte de confusión y desorden, aparece otras veces:

Hombres hay que destrozan en barullo
Tristísimo su voz y sus entrañas.

(*Anillo*, IV, p. 173)

[2] PIERRE GUIRAUD, *Les fonctions secondaires du langage*, apud «La Linguistique», edit. A. Martinet. París, 1968, página 469.

[3] Mi análisis es absolutamente distinto del que hizo Casalduero en el capítulo IV *(Forma poética)* de su libro *«Cántico» de Jorge Guillén y «Aire nuestro»*. Madrid, 1974. Naturalmente, este no es un juicio de valor, sino las posturas distintas, y válidas ambas, de dos investigadores.

[4] Vid. MARÍA CARMEN BOBES, *Gramática de «Cántico»*, p. 142 (cito por el original mecanografiado).

[5] Definiciones, entre otras, del *Diccionario* académico.

[6] ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia antigua poética* (1596), edic. Alfredo Carballo Picazo. Madrid, 1953, t. II, páginas 222-223.

[7] Cfr. EUGENIO HERNÁNDEZ VISTA, *Ritmo, metro y sentido* («Prohemio», III, 1972, páginas 106-107, especialmente).

[8] No sería inútil recordar que ya Lope había expresado la forma en que debían manifestarse los temas de su teatro. Bien sabidos son los versos del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo:*

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas,
el soneto está bien en los que aguardan,
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
Y para las de amor, las redondillas.

(Biblioteca de Autores Españoles,
Obras no dramáticas, p. 232 *a)*.

[9] Sobre la importancia constructiva del ritmo, bien que con concretas limitaciones cronológicas, habló JURIJ TYNJANOV, *Il problema del linguaggio poetico*. Milán, 1968, p. 23. Y, con restricción a nuestro poeta, EMILIA DE ZULETA, *Cinco poetas españoles*. Madrid, 1971, págs. 125-126.

[10] En el verso 8, si se acentúa la preposición *bajo*, tendríamos una acentuación de este tipo; si no, un verso con acento sólo en la 4.ª. (Por supuesto, no consideraré la acentuación en la 10.ª sílaba porque es obligatoria y el poeta no puede distribuir nada).

[11] En el v. 11 hay acento también en esa sílaba, pero su significado no cuenta por cuanto hay acento principal en la sexta. En alguna rara ocasión, cuando es oportuno su valor expresivo, se recurre al verso con acento sólo en la cuarta sílaba. Así en *Riachuelo con lavanderas:*

Los juncos flotan en el riachuelo,
Que los aguza sobre su corriente,
Balanceados como si avanzasen.

[12] Sigo la terminología usual, y empleada —a pesar de sus inconvenientes— por P. HENRÍQUEZ UREÑA, *El endecasílabo italiano* («Revista de Filología Española», VI, 1919, páginas 132-133). No me hago cargo de las innovaciones de TOMÁS NAVARRO, *Métrica española*. Siracusa, 1956, páginas 177-179, que no me resuelven los problemas actuales. Este erudito analizó algunos tipos de endecasílabos del poeta en *Maestría de Jorge Guillén*, apud «El escritor y la crítica», p. 339.

[13] Cfr. *Texto y pre-textos* (en prensa). Se trata del llamado endecasílabo B[1] por ENRÍQUEZ UREÑA, conocido también en la tradición italiana *(art. cit.*, p. 133). Una nómina de autores que lo han empleado aparece en la p. 156 de su estudio. Vid. también, E. HERNÁNDEZ VISTA, *Gerardo Diego: El ciprés de Silos* («Prohemio», I, 1970, páginas 29-30 y 39).

[14] He aquí la estructura acentual de todos los versos del soneto:

1	ò	o	o	ó	o	o	o	o	o	ó	o
	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o	ó	o
	o	o	ò	o	o	ó	o	ò	o	ó	o
	ò	o	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o
5	o	ò	o	ó	o	o	o	ó	o	ó	o
	ò	o	o	ó	o	o	o	o	o	ó	o
	o	o	ò	o	o	ó	o	ò	o	ó	o
	o	o	o	ó	o	(ó)	o	o	o	ó	o
9	o	o	ò	o	o	ó	o	ò	o	ó	o
	o	o	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o
	o	o	o	(ó)	o	ó	o	o	o	ó	o
12	o	ò	o	ó	o	ó	o	ó	o	ó	o
	o	ò	o	o	o	ó	o	o	o	ó	o
	o	o	o	ó	o	ó	o	o	o	ó	o

[15] *Textos y pre-textos* (en prensa).

[16] Vid. COHEN, op. cit., p. 222; SAMUEL R. LEVIN. *Estructuras lingüísticas en la poesía*, presentación y apéndice de F. LÁZARO, Madrid, 1974, p. 55.

[17] Cfr. su *Carta a Fernando Vela*, recogida en la *Antología* de GERARDO DIEGO (Madrid, 1934, p. 344); se había pu-

blicado antes en la «Revista de Occidente», 1926, p. 234. La posición del poeta unas veces iría hacia una tendencia rítmica; otras, hacia una tendencia agrupadora o de interés por el contenido del verso (problemas de los cuartetos y de los tercetos respectivamente). Cfr. TYNJANOV, *Linguaggio poetico*, ya citado, p. 24. Es sintomático que Navarro Tomás al establecer unas conclusiones sobre la métrica del poeta, haya llegado a las mismas que yo, que no he considerado sino una parcela muy limitada:

> En la larga y honda crisis que el verso ha venido sufriendo después del modernismo, Guillén ha dado el más notable ejemplo de continuidad, a la vez conservadora y renovadora, de la auténtica tradición de la métrica española (*Maestría de Jorge Guillén*, apud «El escritor y la crítica», p. 342).

[18] *Texto y pre-textos*, donde estudio las oposiciones noche - día, etc.

[19] *Vida extrema*, II, p. 392.

[20] En *Cántico* lo ha dicho (*Lectura*, p. 187):

> ¡Con amor avanzando ya por dentro
> De un todo que es Palabra!

[21] *«Cántico» de Jorge Guillén y «Aire nuestro»*. Madrid, 1974, p. 27.

[22] En *Más allá* (p. 18), Jorge Guillén había enfrentado la validez absoluta de estos verbos: «Soy, más, estoy».

[23] Y, si no bastara, aduciría el testimonio del propio poeta en unos renglones teóricos que cito en la página 53.

[24] *La poética de Jorge Guillén*, apud «El escritor y la crítica», p. 103.

[25] Hay borradores que andan por las 400 páginas, como el de *Más vida* (seis en la impresión definitiva, páginas 382-387), y no me he molestado en comprobar si es el más extenso.

[26] Tras la indicación del orden, pongo la página del borrador que manejo.

[27] El análisis métrico del poema, en TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Maestría de Jorge Guillén*, apud «El escritor y la crítica», p. 339.

[28] Cfr. *Ahora sí* (p. 302):

El horizonte ahora es quien regala.
Sale el sol y el amor se atreve, sale.
¡Tal murmullo acumulan tantos nidos!

[29] El texto en la primera edición completa de *Cántico* (Buenos Aires, 1950, p. 247).

[30] La primera vez que aparece es en la p. 4.

[31] Tercamente la palabra se negaba a salir del verso. Los borradores son un fiel testimonio de su presencia: *Suya es el alba* (p. 2), *Sólo el alba resuena, Alba responde, Alba aproxima, Alba se entrega, Alba se cierne, Alba se entrega a la música, Alba se firma* (?) *hacia el único, Alba insinúa hacia* (p. 3) y después el sustantivo se desliza hacia el v. 4, en el que queda también; *Unico el pájaro, sólo hacia el alba, Sólo está el alba, ¿A solas el alba?* (p. 12). En la p. 13, el verso primero busca incansablemente su forma definitiva: *¡Unico pájaro! Suya es el alba con su nido,* [...] *hacia el nido, Cierta es el alba, Suena ya el alba, Vibra ya el alba, Vibra aquel alba.*

[32] *Silbido*, en otros textos, no es representación del ave mañanera. Así en *Buenos días* (p. 286):

¡Sí!
Luz. Renazco.
¡Gracias!
Un silbido
Se desliza aguzándose, veloz hacia la aurora.

Este *silbido* era el del tren «que yo oía en Wellesley muy temprano [...]. Ahora me doy cuenta de que esta alusión no es bastante explícita. Y se presta al equívoco, a otra lectura; es la casi inevitable ambigüedad» (carta del poeta).

[33] Pueden servir de referencia las páginas 39-40 de Levín, donde se habla de las posibilidades de generarse un paradigma y la posición como lugar donde se producen alternancias (*Estructuras lingüísticas de la poesía*, presentación y apéndice de Fernando Lázaro. Madrid, 1974).

[34] Aparece en la primera redacción del verso (p. 3).

[35] COHEN, *op. cit.*, p. 29.

[36] Habría mucho que decir de su presencia en el mundo denotado por noche. Basten mis líneas en *Texto y pre-textos*, § *Fantasmas en la noche*.

[37] Aunque enuncian algo bien sabido, son cómodas en este momento unas palabras de ROLAND BARTHES:

> La rima constituye una esfera asociativa a nivel de sonido, es decir de los significantes: hay paradigmas de rima. Con respecto a estos paradigmas del discurso rimado está formado por un fragmento de sistema ampliado en sintagma (*Elementos de semiología*, apud *La Semiología* en «Comunicaciones», n.° 4. Buenos Aires, 1970, página 62).

[38] Vid. *Texto y pre-textos*, (en prensa); DEBICKI, op. cit., página 287.

[39] Para la literatura francesa hay un estupendo testimonio de RONSARD: «J'ay esté d'opinion, en ma jeunesse, que les vers qui enjambent l'un sur l'autre n'estaient pas bons en nostre poésie: toutefois, j'ay cogny depuis le contraire par la lecture des bons auteurs grecs et romains» (COHEN, *op. cit.*, p. 67).

[40] Me parece justo señalar que dentro del soneto, cada uno de los cuartetos actúa como moderador de la tendencia que encontramos hacia la dilución del verso (encabalgamiento) y, a la vez, como agrupador de los versos que se presentan como estructuras cerradas (unidades métricas, sintácticas y semánticas).

[41] *Significante y significado*, apud *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, 1950, pgs. 19-29.

[42] MICHEL LE GUERN, *Semántique de la métaphore et de la métonymie*. París, 1972, p. 43.

[43] Cfr. LE GUERN, *op. cit.*, p. 43, donde se leen conceptos harto discutibles:

> En fait, la différence essentielle entre le symbole et la métaphore consiste dans la foction que chacun des deux mécanismes attribue à la représentation mentale qui correspond au signifié habituel du mot utilisé, et que l'on pourra désigner

commodément par le terme d'*image*. Dans la construction symbolique, la perception de l'image est nécessaire à la saisie de l'information logique contenue dans le message.

[44] CHARLES DONAHUE, *Patristic Exegesis: Sumation*, apud D. BETHURUM, *Critical Approaches to Medieval Literature*. Nueva York, 1967, p. 76.

[45] Cfr.: «[La poesía de Guillén en un] movimiento hacia el ser, movimiento desde el caos a la luz, desde la inquietud al reposo» (HUGO FRIEDRICH, *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, 1974, p. 244). Y son palabras que convienen al poema que estamos analizando, pero dentro de él quiero llamar la atención hacia un verso, el 4.° («Doy con la claridad de una terraza») en que un elemento harto realista *(terraza)* es una liberación hacia la luz. No creo en las exigencias de la rima; *Las ninfas* (p. 363) reiteran en el motivo:

Y, gloria, la terraza
Levantará recién
Perfecta su mañana.

[46] COHEN, *op. cit.*, p. 28.

[47] *Essais de sémiotique poétique*. París, 1972, p. 215.

[48] No creo, como dice ROLAND BARTHES, que el poema lírico no sea «sino la amplia metáfora de un solo significado [...] (resumidos, los poemas líricos se reducen a los significados *Amor* y *Muerte)*: de allí la convicción de que es importante resumir un poema» *(Introducción al análisis estructural de los relatos*, apud «Análisis estructurales del relato». Buenos Aires, 1972, págs. 40-41). Con semejantes pretensiones no llegaríamos muy lejos en nada: cuanto más perfecta fuera la aprehensión de la realidad, más fácil sería utilizar la palabra definitoria: *Macbeth* no es otra cosa que 'ambición'; *Tartufo*, 'hipocresía'; *La Ilíada*, 'guerra de recuperación' y la *Divina Comedia*, unas cuantas palabras insolidarias ('amor', 'codicia', 'rencor', etc.). ¿Y lo que no es nada de esto? Bien distinta de ésta la postura de GUIDO GUIGLIELMI *(La literatura como sistema y como función*. Barcelona, 1972, p. 14):

No es que el poema no comunique nada. Al contrario. El poema comunica tanto, y con tanta

riqueza y tan delicada cualificación, que la cosa comunicada se moldea y conforta distorsionándose si intentamos llegar a ella por algún otro vehículo menos sutil que el del propio poema [...] el poeta es un hacedor, no un comunicante. Explora, consolida y forma la experiencia total que es el poema.

[49] Vid. GILLO DORFLES, *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona, 1967, pág. 195.

[50] Obra y lugar citados en la nota anterior.

[51] El poeta ha empleado la palabra *salvavidas*, y habría que ver si no recurrió a los formantes etimológicos de la palabra más que a su valor habitual. Con ello desaparecerían los escrúpulos de JOSÉ MARÍA VALVERDE, *Plenitud crítica de la poesía de Jorge Guillén*, apud «El escritor y la crítica», p. 223.

[52] Recojo referencias en *Texto y pre-textos*, § *Luz-Sombra*.

[53] Vid. *Texto y pre-textos*, § *Conclusiones*. Aparte habría que recordar la identificación de *Vida extrema* (p. 392):

Ritmo de aliento, ritmo de vocablo,
Tan hondo es el poder que asciende y canta.
—Porque de veras soy, de veras hablo:
El aire se armoniza en mi garganta.

[54] El poeta alguna vez lo ha recordado con una velada alusión al gongorino «potro es gallardo, pero va sin freno»:

Choca en el barro,
Derrumbamiento aún que ya inicia un galope,
El despilfarro
Celeste de algún Lope

(*Paso a la aurora*, p. 107).

[55] *Cántico*, págs. 16-25. Con otros fines, el poema es comentado por ANDREW P. DEBICKI, *La poesía de Jorge Guillén*. Madrid, 1973, págs. 60-62.

[56] Permítaseme añadir un testimonio excepcional de un excepcional poema donde el vocabulario es afín al del texto que motiva nuestros comentarios:

¡Palabra que se cierne a salvo y flota,
Por el aire palabra con volumen
Donde resurge, siempre albor, su nota
Mientras los años en su azar se sumen!
(Vida extrema, p. 392).

Estamos dentro de la tradición iniciada por MALLARMÉ y continuada por VALÉRY: «La poésie est moins une pensée qui cherche son langage qu' une langue qui s'actualise en créant une pensée» (PAUL GUIRAUD, *Les fonction secondaires du langage*, apud «Le Langage», dir. A. MARTINET. París, 1968, página 458).

[57] Habría que valorar el significado estilístico que los signos (exclamativos, de pregunta, puntuación) tienen en Jorge Guillén. Llamo la atención sobre el primer verso de *Ultimo pájaro* en sus diversas redacciones: signos exclamativos, falta de signos, nueva exclamación, y, al fin, interrogantes. En el v. 4 del mismo poema, la enunciación se convierte en pregunta y termina en exclamación. Pero obsérvese: cuando el primer verso es exclamativo, el último se hace interrogativo (versión IV); a una pregunta, corresponde una exclamación (versión V). Bien lejos en esto de los poetas que suprimen la puntuación y, al perderla, dejan al lector horro de referencias tonales.

[58] Nuestro poeta va más allá de lo que COHEN había considerado el fin de toda poesía: obtener una mutación del lenguaje que es una metamorfosis mental *(op. cit.*, p. 115).

[59] Para la denotación en un ámbito semiótico, vid. UMBERTO ECO, *Le forme del contenuto*. Milán, 1971, pgs. 52-55.

[60] *On the Semantics of Poetry* en su trabajo ya clásico publicado en la «Kenyon Review» (1940).

[61] Estamos ante algo bien sabido (GREIMAS, *Essais de sémiotique poétique*, p. 24):

> La parenté entre la fonction référentielle et l'activité de combinaison syntaxique est rendue évidente par le rôle double que jouent les outils grammaticaux auxquels on donne le nom de référente: démonstratifs, articles définis, pronoms personnels, Si, à l'interieur d'un énoncé, je dis

«ce livre», le référent «ce» peut renvoyer aussi bien à un élément antérieur du discours, un autre emploi du mot «livre» ou un synonyme, qu'à une réalité qui n'a pas été nommée jusque-là et qui appartient au contexte extralinguistique de la communication.

[62] Me refiero a sus conocidos *Seven Types of Ambiguity*, Londres, 1930.

[63] Página 23 de la obra de GILO DORFLES, *Estética del mito* (Caracas, 1970). Me permito insistir: el símbolo está siempre próximo a la metáfora, pues también está motivado por unos principios de semejanza (COHEN, *op. cit.*, p. 198). Sobre la imagen y el símbolo en la poesía de nuestro autor se puede ver el capítulo IV del libro, ya citado, de A. DEBICKI.

[64] GREIMAS, *Essais*, p. 11.

[65] Cfr. COHEN, *op. cit.*, p. 14, y LEVIN, *op. cit.*, p. 65 (metro y rima).

[66] BARTHES, *Comunicaciones*, 4, ya citadas, p. 63. Cfr. GREIMAS, *Du sens*. París, 1970, págs. 12-13:

> L'homme vit dans un monde signifiant. Pour lui, le probleme du sens ne se pose pas, le sens est posé, il s'impose comme une évidence, comme «un sentiment de comprendre» tout naturel. Dans un univers «blanc» où le langage serait pure dénotation des choses et des gestes, il ne serait pas possible de s'interroger sur le sens: toute interrogation est *métalinguistique*.

[67] Desde el punto de vista de la tradición retórica, los dos últimos versos son la ruptura moderna de aquella codificación antigua enunciada —por ejemplo— en el *Cisne de Apolo*, de CARBALLO (1602): «el soneto [sirve] para un concepto solo» (edic. A. Porqueras. Madrid, 1958, t. II, p. 128).

[68] Las palabras están en la *Antología* de DIEGO, p. 423.

[69] Madrid, 1962, págs. 9-10.

[70] A esto podrían referirse las palabras de CASALDUERO en *«Cántico» de Jorge Guillén y «Aire nuestro»*. Madrid, 1974, p. 23.

[71] EMILIO GARCÍA GÓMEZ, *Poemas arábigo-andaluces*, números 60 y 62, y, del mismo autor, *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*. Granada, 1974, págs. 88, 105, 114.

[72] No conocía a Jorge Guillén. Era setiembre de 1948: el bedel trajo el tomo II del Libro de Grados de mi (para siempre mi) Facultad. Abrí la primera hoja: con el n.° 331 (expediente n.° 9, por error pone 1) consta el *Sobresaliente por unanimidad* que concedió a don Pedro Jorge Guillén Alvarez, natural de Valladolid, el tribunal formado por los profesores Eloy Señán (Presidente), Alberto Gómez Izquierdo y José Palacio. Estábamos en el 4 de octubre de 1913.

Después, 1955, paseamos juntos por Granada. Gracias a una alumna mía, sobrina de Federico, pudimos ir a la Huerta de San Vicente y conocimos los lugares del *Diván del Tamarit*.

[73] Dice en *Classical Fable and English Poetry in the Fourtheenth Century* (Apud DOROTHY BETHURUM, *Critical Approaches to Medieval Litterature*. Nueva York - Londres, 1967, p. 124):

> if we were to assume that the poem says what the commentaries say its images signify, we would reduce the poem to the status of another commentary, and the poem itself would escape us. For the poem's life, at the poet's achievement, reside in a new *mirabilis concinna mutatio* by which the traditional are transformed into a new and unique existence which alters and extends the tradition. What knowledge of traditional meanings gives us is a share in the point of departure with the medieval poet and his reader. The poem will then alter and modify, even trick and affront our convetional expectations.

[74] Basten unas pocas líneas de GUIDO GUGLIELMI en *La literatura como sistema*, ya citada, p. 7:

> Considerar la obra como expresión de sentimientos o emociones, equivaldría a equiparar la eufonía, que es un fenómeno lingüístico, con la onomatopeya, que tiene una base extralingüística y no está determinada lingüísticamente.

Por otra parte, A. J. GREIMAS (*Du sens*. París, 1970, página 7) llega a escribir: «Un tableau, un poème ne sont que de prétextes, ils n'ont de sens que celui —ou ceux— que nous leur donnons».

[75] Como diría G. GUGLIELMI (obra citada en la nota anterior, pgs. 76-77), el poema es un mensaje

> transmite los significados sintagmáticos, pero también los valores estructurales; instituye una dialéctica entre relaciones sintagmáticas y correlaciones paradigmáticas. En una palabra, para transformar los significados debe declarar los valores; su sentido está en la interferencia entre sintaxis y semántica. Ello equivale a decir que el signo adquiere dos valores: uno se refiere al código de la lengua y se cualifica como práctico-comunicativo; el otro se refiere a la totalidad del mensaje o al conjunto de signos que constituyen el mensaje y se cualifica como estructural.

[76] A los 26 años, según IVAR IVASK, *Poesía integral en una era de desintegración*, apud «El escritor y la crítica», página 45, aunque Jorge Guillén me ha precisado más: «en 1918, mayo, París, rue Cardinet, borrajeé mis primeros versos. Ya tenía veinticinco años. De 1919 proceden los más antiguos versos de *Cántico*» (vid. también su prólogo a la *Selección de poemas*, que publicó la Editorial Gredos).

[77] Me refiero a estas palabras que figuran en la admirable *Antología de poesía española* que preparó Gerardo Diego (Primera edición, 1932; en la segunda, 1934, fueron cambiadas). Jorge Guillén tiene otras experiencias de su estudio de la asignatura. La cursó en cuarto curso de bachillerato, en San Gregorio de Valladolid, y fue su mentor don Pedro Muñoz Peña, que escribió sobre el Pinciano y Tirso: «¡Cuánto me gustaría encontrar un ejemplar de aquella *Retórica y Poética* y de la *Antología* correspondiente —me dice Jorge Guillén—, donde se me apareció la poesía clásica española!» Cfr. *Patio de San Gregorio* (apud *Clamor*, p. 872, de *Aire nuestro*):

El patio de San Gregorio
Con tensión de noble esfuerzo
Me alzaba hacia un mundo noble.

[78] Podríamos expresarlo con un verso de *Cántico:* «Todo es prodigio por añadidura» (*Además*, p. 127).

[79] Vid. George Calinescu, *L'univers de la poésie*, apud *Études de poétique*. Bucarest, 1972, págs. 94-95. Hace muchos años (1929), José Bergamín se enfrentó con el primer *Cántico* de Guillén y, en un plano de validez general, escribió:

> Toda poesía determinada implica una poética determinante, que, a su vez, explica esta poesía. Sin choque con su propia conciencia crítica, la obra poética no existe. La crítica es consecuencia de la poesía, se deduce de ella y la corrobora (*La poética de Jorge Guillén*, apud «El escritor y la crítica», p. 101).

[80] *La lírica europea en el siglo XX*, apud *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, 1974, p. 244. Cfr., también, CONCHA ZARDOYA, *Poesía española del 98 y del 27*. Madrid, 1968, páginas 242-249.

[81] Transcrita en la *Poesía española. Antología. (Contemporánea)*, de Gerardo Diego. Madrid, 1934, p. 343. Para la visión poética convertida en experiencia vital, vid. DEBICKI, *op. cit.*, p. 89.

[82] Y esta sería una diferencia del arte de Guillén con respecto al de Valéry (cfr. ZARDOYA, *op. cit.*, p. 245).

[83] *El prólogo*, p. 31.

[84] *Perfección del círculo*, p. 80.

[85] *Paso a la aurora*, p. 107. En *La rendición al sueño:* «Lo informe se define, busca su pesadumbre» (p. 143). Y hasta el *barullo* del soneto puede convertirse en orden bajo los ojos que lo contemplan:

Para mí, para mi asombro,
Todo es más que yo.
¡Barullo
Magnífico!
Si lo miras
Con amor, llega a ser mundo.
(*La vida real*, p. 470).

DISCURSO

DEL

EXCELENTÍSIMO SEÑOR

DON FERNANDO LÁZARO CARRETER

Señores Académicos:

Los ritos proporcionan trazas seguras, pero, en general, poco porosas al afecto. Lo ritual exige aquí que agradezca a la Corporación haberme designado para dar la bienvenida al nuevo Académico, y que exprese el honor que de ello recibo. Aunque siento hondamente ambas cosas, gratitud y honra, lo cierto es que mi orden interno me hubiera exigido empezar manifestando un júbilo y tributando un homenaje casi guillenianos. La alegría, por ver ya aquí al recipiendario. Mi felicitación, por el voto unánime que nos trae a don Manuel Alvar.

Ahora se me permitirá que, una vez pronunciado ese *don* protocolario, lo apee enseguida, porque resultaría muy difícil que mis palabras alcanzaran un mínimo de sinceridad, si me viera obligado a prefijar con un *don* a mi amigo del alma Manuel Alvar. Porque es seguro que ha sido esa amistad, bien conocida por nuestro Director, la que le movió a proponerme para esta misión, y la que indujo a la Academia a refrendarla.

En los umbrales de esta Casa, a la que suele llegarse con humildad y temor, no es malo que aguarden al que viene un rostro que ha visto envejecer al par que el suyo, y, unos brazos abiertos que así han esta-

do para él en todo tiempo y lugar. Tal es el caso del nuevo Académico, y del casi nuevo que os hablan esta tarde. Porque no es la nuestra una relación surgida por motivos, digamos, profesionales o administrativos. Se inició cuando, niños de barrio, niños callejeros de Zaragoza, fuimos a parar al Instituto «Goya», y en sus aulas descubrimos un mundo que ni de lejos estaba en nuestras casas. Cuando iniciamos el Bachillerato sin saber por qué ni para qué, ni siquiera si podríamos acabarlo; cuando en pasillos y recreos el curso se dividía en grupos, y después se fragmentaba más aún por misteriosas afinidades, destinadas luego a ser algo más profundo: esa aludida amistad, irrompible por golpes y asechanzas.

Manuel Alvar nació en Benicarló, lo nacieron, mejor, conforme al dicho tópico de «Clarín». Porque a los quince días de haber venido al mundo, su familia se instaló en Zaragoza, y aragonés se hizo. Las hablas de Aragón son una constante en su quehacer, y hoy nadie puede disputarle la máxima autoridad en el conocimiento de su presente y su pasado. Autoridad que confirmará muy pronto con el libro, ya en prensa, *Aragón. Literatura y ser histórico*, en el que culminarán estudios incesantes sobre nuestra región. Mejor prueba de aragonesismo no cabe. Bachillerato, como he dicho, en el Instituto «Goya», y temprana atracción por la Literatura que en nosotros despertaba el ilustre Catedrático don Miguel Allué. Hasta que un día, reemplazándolo, llegó José Manuel Blecua, y la afición se trocó en vocación irrenunciable. No puedo hablar yo de Alvar sin proclamar el influjo de Blecua en nuestras vidas. Ya lo ha dicho él, pero debo insitir. No eran sólo sus clases, entusiastas y sabias: era el modelo de su vivir exclusivo para el trabajo, su llane-

za cordial, su modo de introducirnos en los problemas vivos. No nos proponía sólo conocimientos que aprender, sino enigmas que resolver. Con Félix Monge, Correspondiente de esta Academia, somos tres los alumnos de aquella clase de Blecua que enseñamos en sendas Universidades.

Después, el paso a la Facultad de Letras, donde hallamos otro maestro, don Francisco Ynduráin, el cual, desde la Salamanca de Manuel García Blanco y de Rafael Lapesa, nos vinculaba muy directamente a la escuela filológica de Menéndez Pidal. Nuestra suerte estaba echada. La de Alvar, incluso con un proyecto acabadísimo de vida. Porque en la Facultad zaragozana halló también novia: Elena Ezquerra, su leal compañera desde entonces, su colaboradora, su esposa ejemplar.

La especialidad nos separó. Años durísimos, aquellos cuarenta, para andarlos a cuerpo limpio y sin respaldo. No había como ahora una Facultad de Letras en cada portalillo libre, y tuvimos que buscar la Filología donde estaba. Manuel Alvar marchó a Salamanca, donde enseñaban, presididos por el agudo medievalista Ramos Loscertales, García Blanco, Antonio Tovar y Alonso Zamora. Fue allí donde este último, habiendo acabado sus estudios el brillante escolar, formuló aquel vaticinio que hoy se cumple.

En 1946, se doctoraba en Madrid con su tesis *El habla del Campo de Jaca.* Fue el único momento en que hubimos de competir: por el único Premio Extraordinario; pero nuestro Director halló una fórmula bien poco salomónica, y lo obtuvimos ambos. Dos años después, él marchaba de Catedrático de Gramática Histórica a Granada; a los pocos meses, iba yo a Salamanca

a otra Cátedra. Se abría en nuestra frecuentación personal un amplio paréntesis, que se cerraría pasados más de veinte años, cuando esa cosa horrible y funcionarial llamada antigüedad nos reunió otra vez, ahora en Madrid, al frente de idénticas Cátedras. Yo diría que el último trazo del paréntesis se ha dibujado ahora mismo, al ocupar los dos estos puestos en este estrado. Algo muy importante para mí, creo que para los dos, se reanuda.

¿Qué hay dentro de ese paréntesis? ¿Cómo lo ha llenado Manuel Alvar? Al contemplarlo de una ojeada para esta ocasión, no puedo evitar el asombro, casi el estupor. Ver reunidas en unos anequeles su obra completa, leer la relación de sus viajes, galardones y hazañas intelectuales, hace pensar que el nuevo Académico, a sus cincuenta y dos años, ha vivido ya una vida entera de cuatro o seis filólogos activísimos. Noventa títulos de libros y ciento cincuenta y seis títulos de artículos componen su bibliografía de auténtico Fénix de la filología. Y no se crea que nacidos en un laboratorio estable; su banco de trabajo han sido las bibliotecas de casi medio mundo y los campos de casi medio mundo que habla español.

Ante tal proeza, está bien claro que Manuel Alvar constituye un provocativo enigma. ¿Cómo es posible tan ciclópea actividad? Nos lo preguntamos cuantos la conocemos. Y antes de referirme, muy global y brevemente, a su quehacer tan extendido y largo, querría proponer alguna respuesta a aquella pregunta, aun a sabiendas de que las razones del alma rara vez se explican.

Como es lógico, hay que imaginar en él un impulso natural incontenible, un motor psicosomático programa-

do para el trabajo sin límites y para la fertilidad. Lo mueve una fantástica vocación procreadora: la multiplicación de entes es en él de necesidad biológica.

Hijos de la carne tiene siete, varones todos, y casi todos con dominantes genes filológicos; ellos extenderán e ilustrarán aún más su apellido. Hijos del espíritu, ya habéis oído cifras: buscadlos en el catálogo de cualquier biblioteca, y disponeos a que se os duerma el dedo pasando fichas. Son fruto de esa ansia de saber y de descubrir, de alumbrar cuestiones ignoradas del idioma y de las letras, y de esa generosidad comunicativa que constituye el núcleo de su ser.

Pero esto sólo es merodear por las afueras de la solución. Me parece que hay alguna razón más aneja a esa avidez investigadora, y que esta puede desorientar a quien no lo conozca de cerca... o no haya entrado en el recinto casi íntimo de sus versos. Porque le han sobrado fuerzas —o le han faltado: no lo sé bien— para ser, además, poeta. Seis libros líricos lleva publicados; el primero, *Dolor de ser sangre*, en 1949; el último, del año pasado, *Cuaderno de la Yerbabuena y la Palma Real*. Libros variados, en los que resuenan, como un bajo continuo, dos constantes: la soledad y la nostalgia. Son el resultado de un conflicto entre su afán viajero, su urgencia exploradora, y su arraigo familiar; de una lucha que libra entre estar e irse, entre su contorno habitual, y los mares y caminos que hay que surcar y recorrer para hallar lo que él busca. ¿Qué hay bajo esa soledad de estar meses y meses sin compañía? ¿Quizá otra soledad más sola que soledad alguna? Misterio es ese, si lo siente, que tal vez ni él mismo podría explicar. Yo asciendo enseguida a la observación trivial de que ha escrito una gran par-

te de su obra fuera de España, es decir, embargado de nostalgia. Nociva, destructora enfermedad, de la que únicamente se sale —¡tantos podrían dar fe!— trabajando con arrebato, fanáticamente, alucinándose con quehaceres concretos. Y cuando ya se desfallece y las fuerzas se quiebran, escribiendo como recurso *Sonetos de las ausencias,* cantando cantos peregrinos, lanzando mensajes líricos igual que garfios a una torva muralla. Versos vertebrados por el amor a la esposa, que ensancha su soledad y envenena la ausencia.

No creo haber explicado nada, pero así me lo explico. Y hasta a veces, me hago una profecía retrospectiva: Manuel Alvar, anclado en un sillón, con miles de libros a su alcance, rodeado siempre de lo que más quiere, no habría escrito ni la mitad de lo que ha escrito. ¿Qué digo, la mitad? Aún sería desmesurado. Para acercarnos a esa hipótesis, podemos varios miles de hojas a su producción. Esta ha necesitado, y ojalá necesite muchos años, el abono, la droga de ese querido y odiado sufrimiento para poder medrar.

No es mucho el tiempo que me queda, si he de encuadrar en él una somera noticia de esa obra ingente, y si he de glosar su discurso según el rito exige. El mismo nos ha anticipado su definición, al presentarse como «el último de los obreros de la Escuela de Filología», la fundada por Menéndez Pidal. En cualquier caso —porque obreros de ese tajo somos todos— un obrero muy cualificado, un admirable capataz de nuestra cuadrilla, tal vez el más fiel seguidor de las sendas del maestro, entre los filólogos de nuestra edad, el más resistente a otras llamadas. En todas esas sendas, Alvar ha entrado con desmesura, a fondo, sin concederse respiro: la dialectolo-

gía documental y la de campo, la fonética y la morfología históricas, la geografía lingüística y folklórica, la edición de textos medievales, la investigación del Romancero y la poesía tradicional castellana y de sus aledaños dialectales y regionales, el estudio de la emigración de nuestro idioma a las Indias, de su choque conflictivo con las lenguas indígenas, la historia de la literatura, la crítica literaria... Y además ha realizado ingentes tareas que don Ramón impulsó, aunque no las realizara personalmente, como son varios atlas lingüísticos o traducciones y adaptaciones de obras importantes de la Filología Románica. Y además, se ha ocupado, y no poco, de la literatura contemporánea. Y además, el último sumando de mi incompleta enumeración, ha estado alerta a la evolución de la Lingüística, trascendental en los últimos años, para trasvasar de sus planteamientos y métodos lo más útil, lo ya imprescindible para que los tradicionales no pierdan el compás.

En este sentido, la firmeza, la fidelidad y la prudencia de Alvar me parecen necesarias. A mí, que la he propiciado un tanto, empieza a asustarme la intrepidez con que muchos jóvenes andan desalados en pos de la últitima novedad, de la más reciente moda. Que esto ocurra es bueno, si son buenos quienes lo procuran; que atraiga a tantos, intranquiliza; y que muchos de éstos, sin sólidas bases, con la simple información de libros de bolsillo, descalifiquen cuanto la Lingüística ha sido, en nombre de lo que cada mes o cada semana empieza a ser, debe producir alarma. Tan malo es creer que el tiempo no pasa, como pensar que sólo el tiempo que ahora pasa trae verdades. Alvar no es ni de unos ni de otros: sin dejar de trabajar y aportar sobre bases seguras, no ha perdido de vista cuanto transcurría y podía

a su juicio mejorar lo que estaba haciendo. Exigirle otro «además», por ejemplo, que creara un «modelo» lingüístico nuevo, como tantos que amenazan con convertir la Lingüística en una permanente víspera, rayaría en el sadismo. Ser de hoy no implica ser del instante. Y a mis alumnos digo que el gran edificio de la Lingüística no ha sido alzado sólo por tontos, y que no faltan tontos entre sus actuales arquitectos.

Como es natural, nadie mejor que el autor para establecer jerarquías en su quehacer. «Soy el filólogo español de todos los tiempos que más palabras haya transcrito», acaba de decirnos el nuevo Académico, no por vanagloria —que no necesita— sino con verdadera humildad. Transcribirlas supone oírlas, y por tanto, buscarlas. Y eso es lo que ha hecho Alvar, recorriendo incansable las tierras de nuestro idioma. Su aportación a la Dialectología y a la Geografía lingüística es rigurosamente magna. Tened la seguridad de que, si su automóvil pincha en una aldea, cuando un mecánico le haya vulcanizado la cámara, él llevará ya en el bolsillo docenas de palabras con vocablos aldeanos, copiadas en el jeroglífico peculiar de los fonetistas. Sólo así, sin concederse un minuto ni siquiera para pinchar, se explican sus extraordinarias aportaciones al conocimiento real de las hablas hispanas. A los cuatro años de su llegada a Granada, ya tenía planeada en sus menores detalles la ejecución del *Atlas lingüístico y etnográfico de Andalucía*, la riquísima, la dificilísima región idiomática, en cuyo estudio interesó a otros dos dialectólogos eminentes: los profesores Llorente y Salvador, que coronaron con él su tarea tras fatigas indecibles. Ya vencido el trabajo, Alvar acomete dos atlas más; uno, en cierto modo complementario del anterior, el de Canarias;

y otro, de región lingüística bien diferente pero, como he dicho, la más próxima quizá a su afecto: el de Aragón. Son las tres áreas idiomáticas españolas —andaluz, canario, aragonés— a las que ha dedicado mayor esfuerzo Alvar. Su aportación al desarrollo de la geografía lingüística no se detiene aquí, y anda ahora empeñado en una tarea nacional (el atlas del habla marinera peninsular) y en otra de más amplio aliento: el Atlas de Europa. Pero su trabajo no se ha limitado a la mera colecta y ordenación de datos: su experiencia en las encuestas lo ha conducido a muy importantes libros, bien sobre métodos, como *Los nuevos atlas lingüísticos en la Romania* (1960), bien sobre el alcance teórico de la investigación en medios rústicos y urbanos. Destacaré en este aspecto dos obras suyas: *Estructuralismo, Geografía Lingüística y Dialectología actual* (Madrid, 1968; segunda edición, 1973) y *Niveles socio-culturales en el habla de Las Palmas de Gran Canaria* (1972). No es fácil sintetizar su rica doctrina. Muy en sustancia, esos libros exponen la principal aportación de Alvar a la dialectología nacional, al inyectar en los métodos tradicionales dos modulaciones metodológicas de gran entidad: el estructuralismo, por un lado; por otro, la necesidad de una perspectiva sociológica para explicar causas e interpretar datos. Y, por supuesto —pero esto era ya principio firme de nuestra tradición— el continuado control de la historia, su punto de mira, como perspectiva más segura. Los hechos ahí están: cientos, miles de palabras distribuidas, clavadas, en los distintos lugares de un mapa. Para el lingüista, una serie de provocativos porqués: sus formas, sus extensiones respectivas en el territorio, su empleo y su valor dentro de los estratos socioculturales de una comunidad. La primera impresión es de caos,

de ingrato desorden. Y la primera tentación, evadirse hacia ciertas generalizaciones que favorece el estructuralismo. La siguiente, invita a sumirse en el casuismo, y a interpretarlo todo desde las circunstancias particularísimas de aquel lugar y aquellos hablantes. Alvar ha escrito esos dos libros para vedarse ambas escapatorias, para explicar que cualquier habla es la intersección en que se cortan varios planos: lo personal, lo local, lo regional, otras normas más elevadas, las condiciones de vida, producción y convivencia, lo históricamente condicionado, y el sistema lingüístico mismo, que es, en definitiva, lo más importante. Pero importancia no significa exclusividad. Ese ten con ten, ese difícil equilibrio, entre tantos factores influyentes es lo que resplandece en los trabajos dialectales de Manuel Alvar, a partir de su enorme experiencia y a la luz de las enseñanzas del estructuralismo y de la sociolingüística.

Sus aportaciones al conocimiento de nuestras hablas no se limitan a las áreas geográficas aludidas: le debemos eminentes trabajos sobre el leonés —de 1968 es su estudio de *El fuero de Salamanca*— y el riojano, descrito en una síntesis magistral de 1969. Y ha ido tras las huellas del español itinerante sefardí, desde Tetuán a Bucarest. Pero, como es lógico, su cédula de peregrino de la lengua española no iría en regla, si a tales quehaceres no se añadieran, y bien cumplidamente, investigaciones sobre el español de ultramar. Muchas de sus averiguaciones sobre el habla de Méjico, sobre el idioma de Díaz del Castillo o Castellanos andan dispersas en revistas; otras están al público alcance en un bello libro de este mismo año: *España y América cara a cara.* Trabajos reveladores y cabales sobre el ayer y el hoy de lo hispano allí y de lo indígena en nuestra lengua. Me con-

mueve pensar que, mientras escribo estas páginas, él anda por el Amazonas explorando entre los indios las huellas del idioma castellano. Toda esta zona de la obra de Alvar, con ser inmensa, he de reducirla a sólo un trazo de mi boceto de retrato a vuela pluma. Corresponde a su faceta de lingüista. Pero hay otros rasgos, que aún deberé contraer más. En primer término, el de filólogo, el de editor de textos medievales que no habían alcanzado una impresión fiable. Ahí están, ya llanos y limpios por su desvelo, el por él bautizado *Libro de la infancia y muerte de Jesús* (que fue siempre el *Libro dels tres Reis d'Orient),* en 1965; los dos grandes tomos de la *Vida de Santa María Egipcíaca* (1970, 1972); y los tres del *Libro de Apolonio,* que pronto verán luz, en los que quedan desvelados los problemas de lengua y fuentes, y reconstruidos los manuscritos que los conservan. Obras filológicas, éstas, de la más clásica y noble traza.

Como resultado de ese amor suyo a las letras medievales, y para difundirlo activamente, nos ha regalado con el imprescindible volumen *Poesía española medieval* (1969), donde en más de mil apretadas páginas, el lector halla, glosado y explicado, lo mejor que nuestros poetas compusieron antes del XVI. Es esta, sin duda, una de sus obras más difundidas e impagablemente útiles.

La literatura medieval conecta, suelo nutricio, con las letras no escritas pero aún vivas en la memoria del pueblo. No es raro que Alvar, como antes don Ramón y otros maestros de su escuela, vayan de unas a otras, acuciados por la misma urgencia. De un lado, están sus estudios romancistas, en libros múltiples: *Granada y el Romancero* (1956), *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia* (1970; segunda edición, 1974), *El Romancero*

viejo y tradicional (1971). De otro, sus indagaciones entre los judíos de origen hispano, de los que ha obtenido más variantes de romances; y, sobre todo, un nutrido ramo de endechas y de cantos de boda, que constituyen su mejor aportación al rescate de esta antigua poesía, conservada hasta hoy por los españoles de la diáspora. Libros en que esos materiales se reúnen y estudian son, por ejemplo, *Endechas judeo-españolas* (1963; segunda edición, 1969), *Poesía tradicional de los judíos españoles* (1966) y *Cantos de boda judeo-españoles* (1971).

Y de ahí, de las raíces medievales, audaces saltos a lo más moderno, con alguna detención en los siglos intermedios. Destacaré por afectivas razones de paisanaje, su edición y estudio del *Bosquejillo* de Mor de Fuentes; el estudio fue escrito en 1948, con materiales que ya iba recogiendo cuando aún casi íbamos de pantalón corto en el Instituto de Zaragoza. Pero lo contemporáneo, la escritura de hoy le atrae con no menor fuerza. Unas veces, empujando a los demás —y dando él ejemplo— para que la estudien: ahí están las conversaciones de Málaga, cuya batuta lleva desde 1972, sobre la novela, el teatro, la lírica o el ensayo actuales, y que han cuajado en volúmenes del mayor interés. Otras veces, valorando, analizando por su cuenta y riesgo lo que ahora se escribe o se ha escrito no ha mucho. Su estudio sobre Delmira Agustini, de 1953, lleva ya tres ediciones. Unamuno —tributo de Alvar a su fidelidad salmantina— ha sido para él autor predilecto. Ha editado sus *Paisajes* (1966) y sus *Poesías* (1975), y le ha dedicado sustanciosos ensayos. Conoció a León Felipe, moribundo de mal de España en Méjico, y le ofrendó un atento análisis de su labor. Galdós, por ese trozo de alma canaria que le ha nacido a Alvar, es otra de sus grandes devociones, y

su novela y su teatro han sido agudamente elucidados en artículos de primer orden. Ha hecho de Menéndez Pidal valoraciones exactísimas; y del 98 y de la novela de la postguerra, con juicios muy meditados sobre el quehacer de varios escritores Académicos y otros que podrían y deberían serlo. A *La tejedora de sueños,* de nuestro Buero Vallejo, ha dedicado un profundo estudio que ya he comentado en otro lugar... Imposible seguir.

Me queda sólo tiempo para dos palabras sobre el discurso que acabamos de escuchar. Testimonio de otra pasión, prenda del arraigo de Alvar en la lírica y de su desdoblamiento en filólogo y poeta. Jorge Guillén, el excelso, claro y difícil Jorge Guillén, ha sido su objeto, y, a la vez, su pretexto para una indagación preocupada sobre el modo de nacer y hacerse lingüísticamente la poesía. El disertante ha elegido un soneto del gran poeta castellano, en que éste describe ese azaroso caminar que va del barullo mostrenco, de la comunión en confusos sentires compartidos y oscuros, hasta izarse con paso y alma propios en el poema. Todo porque, de pronto, quizá sin quererlo, el poeta, ser igual que los demás pero tocado por ese don, siente que de la maraña comunal se le desenreda un ritmo, y, asido a él, como Ariadna al cabo de su hilo, sale del laberinto, del sótano lóbrego, y da con la claridad de una soleada terraza. La luz ordena la confusión del mundo para Jorge Guillén. Su luz es el ritmo, son las palabras que nominan, identifican y explican el por qué de las cosas y su sitio. Las palabras mismas son cosas, y comprender el mundo y gozarlo —cuando hay lugar para gozarlo— implica domeñar, señorear las palabras. El poema, exacta y sólida construcción, es salvamento para Jorge Guillén: «La forma se vuelve salvavidas». Y hacia esa luz, la luz del poe-

ma, las penas se derriten como la cera al sol. Que se consumen, dice el poeta. Ah, no: se trata de un fugaz consumo, porque liberado un sentir en una obra —y Alvar nos ha contado con cuánto y meticuloso esfuerzo— quedan gozo y pena para seguir creando, para continuar achicando el agua de este barco zarandeado que es la existencia de un hombre y de un pueblo.

Se ha dicho que la poesía es una violencia que se hace al idioma. Nuestro nuevo compañero, con exacta pulcritud, ha ido proyectando luz sobre las diversas maneras de esa violencia, tal como la ejercita Jorge Guillén. Trabajo meticuloso de lingüista, a quien no se le oculta —cosa ignorada, según parece, por muchos lingüistas— que el forcejeo con el idioma es sólo la lucha con el instrumento para que éste exprese una melodía que está más allá del tejido lingüístico del poema, aunque sólo por él cobra cuerpo. El propio Jorge Guillén lo dijo con palabras insustituibles: «Poema es lenguaje. No nos convencería esta proposición al revés. Si el valor estético es inherente a todo lenguaje, no siempre se organiza como poema. ¿Qué hará el artista para convertir las palabras de nuestra conversación en un material tan propio y genuino como lo es el hierro o el mármol a su escultor?». He aquí el secreto que provoca a la Poética actual, el que nos ha planteado, con muy pertinentes precisiones el recipiendario, en su discurso de esta tarde.

El rito exige una bienvenida final. El rito y mi afecto coinciden esta vez. Tarea difícil la de expresar con palabras lo que un hombre es; que se hace imposible cuando ese hombre es Manuel Alvar, el cual marcha por la vida con una divisa que, inventada a lo Guillén, podría ser: «Hacerlo todo, nada menos; y no basta». He fracasado en el retrato, pero no me importa: ha sido sólo el

bosquejo de persona a quien bien conocéis. Donde no puedo fallar, porque resulta imposible, es en la acogida. Esta honra que la Academia confiere a Alvar, se cruza con la que recibe de él. Han sido muchos los reconocimientos públicos de su valer: importantes premios nacionales, los más altos títulos de honor otorgados por las Universidades de San Marcos de Lima y de Burdeos, llamadas por muchísimas Universidades europeas y americanas... Ahora mismo es profesor asociado de la de París. Como directivo o miembro, interviene en sociedades lingüísticas o filológicas de España y de fuera. Lleva el timón de cursos y congresos. Y es maestro de muchos jóvenes que siguen sus pasos. La Real Academia Española sanciona oportunamente lo que ya era público y ella sabía bien.

Venir a esta Casa representa para un lingüista —os lo digo por experiencia— un grandísimo honor, pero obliga a una considerable aportación de energías. Para ambas cosas convocamos a Manuel Alvar, y desde este instante lo exhorto, en nombre de la Corporación, a que arrime su hombro a nuestros hombros en la alta empresa de procurar la unidad del idioma, hoy por hoy, el vínculo más firme que impide a España estar sola, en un mundo patéticamente revuelto y roto. Estamos persuadidos de que entra con él una potente ayuda.

Manuel Alvar, viejo amigo, fraternal compañero, bien venido a la Real Academia Española.

EL DIA 24 DE NOVIEMBRE DE 1975,
FESTIVIDAD DE SAN JUAN DE LA CRUZ,
SE TERMINO DE IMPRIMIR ESTE DISCURSO
EN LOS TALLERES QUE DON EDUARDO MARQUEZ,
MAESTRO IMPRESOR, TIENE EN LA CIUDAD
DE GRANADA, AZACAYAS, 9.