

dejarse guiar; el verso le da en seguida el «la», como el concertino a la orquesta, para que entienda cuáles son los niveles de comprensión a que está convocado.

Fallando en la captación del tono, todo se derrumba. La voz, decía Henry James, es lo que el tono la hace; y añadía: la voz pura y simple no existe, es la voz más la manera de emplearla. En el tono se registran las fluctuaciones, el cambio—digamos— a la ironía, la renuncia o la convocatoria al sarcasmo. ¿Dependía de la percepción justa del tono mi comprensión más o menos cabal de lo acontecido en la conciencia de la persona poética? Sin duda, y cuando no acerté con el sentido correcto fue, bien lo advierto ahora, por un fallo en la percepción del tono. Fallo de lectura, pues el tono, y por tanto el texto, nunca era ambiguo. Y, ¿no es el tono, a fin de cuentas, la declaración de una perspectiva, el indicador del punto desde el cual se habla y del estado de ánimo del hablante?

Instrumento retórico, el tono es medio de percepción tanto como de persuasión, y en el caso de *Cántico*, vehículo que desplaza suavemente de un nivel de significación a otro, de una situación a la inmediata. Por el tono se revela el sentido, el ser de la persona poética y, sin incurrir en la falacia biográfica, ni en la intencional siquiera, con atenerse a los datos textuales y a un cierto conocimiento del creador, se advierte que éste deja traslucir en esa persona algún rasgo de la suya.

Al menos, y lo personal otra vez se adelanta, así ocurrió en mi caso: la experiencia del poema constituía en la lectura una imagen en la cual, sin poderlo evitar, creía yo descubrir algo de su hacedor. Por supuesto, no pensaba en identificar persona y poeta, pues muy pronto aprendí en mis entusiasmos adolescentes que el huerto con el limonero no lo encontraría en el palacio de las Dueñas, sino en el espacio poético, y algo después reconocí cuán cierto era lo dicho por Stephen Dedalus en *Retrato del artista adolescente*: la personalidad del artista domina la obra, aunque el artista debe perderse de vista para que su sombra no caiga crudamente sobre la creación; y entendía yo ambas posiciones como ciertas y compatibles: todas las verdades lo son.

La contradicción, si de eso se trata, quedaba resuelta en *Cántico*. Si la obra tenía su propia música, y esa música ya dije cómo sonaba, el talante, la actitud, el modo de cifrarla no podrían escapar a una dialéctica en que la tendencia del objeto a vivir su vida chocaba con la confidencia susurrada, fundiéndose libertad y susurro en forma tal que ni el análisis más sagaz lograría separarlas. Única en la voz que escuchamos o en el silencio de los preludios, los intervalos

o los finales donde tan imperiosamente se anuncia o persiste. Después de todo, además de un objeto, el poema es un enunciado: afirma, contradice, sugiere... ¿Y quién está detrás de esas declaraciones? De maneras muy variadas, sutiles, en el caso de Guillén, presentan un caso, implican un pronunciamiento, sin ceder a las dos grandes tentaciones de entonces y ahora: el reduccionismo doctrinario (con la voluntad de probar, aflorando) y la evasión onírica. La experiencia es estética, pero el lector no puede menos de apreciarla en diversos niveles, irradiante en múltiples direcciones, atrayéndole hacia allá y hacia el otro lado, pues el lector es un hombre con su contradicción y sus zigzagueos, múltiple él mismo, y sus (mis, al menos) reacciones al texto son necesariamente complejas.

Leyendo *Cántico* se advertía junto a la delicia en el orden de las cosas, la constatación del desorden destructor del equilibrio. ¿Desorden temporal? Pensando el mundo y la sociedad en movimiento, no cabía negar la restauración posible, y unas veces directa y otras oblicuamente el texto así lo sugería. Años después Guillén me regaló un librito editado por Scheiviller, en Italia. Se titulaba *El argumento de la obra*, y su lectura confirmó y precisó lo que los versos de *Cántico* sugerían: la exigencia de cada cosa de ser fiel a su ser, y como correlato natural la de su presencia en el espacio siguiendo la ley de su consistencia. Estar, decía el poeta, constituye la consumación de ser, y ser es un proyecto, un designio que en la obra puede realizarse como continuada coherencia, como una identidad irreductible a la disolución amenazante. El yo de *Cántico* tiene la solidez de lo originado en una decisión moral; por eso se instala firmemente en lo que es creación de un yo y oportunidad para afirmarlo y confirmarlo. En el estar cristalizan las líneas del ser.

Cualquier «engreimiento» del yo, dice Guillén, sería impropio, obsceno casi, exhibicionismo que repugna a quien se sabe pendiente y dependiente de los otros. Espacio, bien lo veo ahora, es coordinación, y lo que se tiene por Intemporalidad es espacialidad, ámbito de los contactos, y muchas más cosas de que aquí no trataré, pues lo hice con cierta extensión en oportunidad reciente.

No sólo por el gusto de citarlos, copiaré los espléndidos versos «espaciales» de William Blake:

*To see a World in a grain of sand,
And a Heaven in a wild flower;
Hold Infinity in the palm of your hand,
And Eternity in an hour.*

Si nada significara en este contexto, la cita sería impertinente, pero no lo es: de alguna manera el visionario y el reflexivo coinciden en situar el infinito en la palma del poema y la eternidad en el instante, «tercamente colmado / de mitos entre cosas». Propuesta ambiciosa y hasta excesiva, resuelta en el ímpetu hacia el equilibrio que es el poema. De él, durante años, escaparon versos, como pájaros arbitrarios («espacio airoso / henchido de presencia», el aire hecho vuelo) que me acompañan, familiares, y a veces me iluminan, pues, en verdad, y por su gracia, «el espacio vibra».

¿Azares de la memoria? Acaso. Obsesiones, tal vez. ¿Quién pudiera decir por qué y cómo la memoria juega con el olvido y fuerza sobre nosotros imágenes y asociaciones que por su insistencia determinan la forma del recuerdo, que es la forma de la vida? Somos memoria, o nada. Y otra vez ser es estar, pues en la memoria nos instalamos y de ella crecemos: estar, según leímos hace un momento, es nuestro modo de ser.

VARIACION FINAL

Hablando de su época y para la presente decía Stendhal que la maldición de «nuestro» tiempo era que ni siquiera las aberraciones sirven para curar nuestro aburrimiento. La verdad lo es más a estas alturas del proceso, probablemente irreversible, en que se disuelve una sociedad que se asfixia, entre otras cosas, en su futilidad (también en la injusticia y el miserabilismo). Otro punto donde también fue *Cántico* excepción de la regla, pues lejos de ceder al aburrimiento y a las aberraciones supuestamente calmantes, lo y las excluyó, y, muy al contrario, propuso un mundo incitante y hasta fascinante en su humana y coherente pasión de vida.

Los jóvenes de los años veinte leímos estos poemas en la hora activa de las vanguardias, cuando la aventura era tentación necesaria contra una tradición perezosa. Las aventuras del cambio importaban menos que el hecho de cambiar. Desde un trapecio, bajo el palio del circo, Ramón Gómez de la Serna había proclamado, con el acto insólito, modos de invención que abrían nuevos accesos a la percepción de la realidad. La greguería fue uno de los más seguros medios de excitar la imaginación (del lector) desde la imaginación misma (del autor), y la metáfora, sin elefante ni trapecio, uno de los recursos utilizados en *Cántico* para dilatar la percepción. Hasta es posible aventurar que cuando Ortega habló del álgebra superior de las metáforas pensaba en poemas como los de Guillén, intelectualmente tan estimulantes.

Todo esto implicó una alteración de las técnicas en la escritura y en la sensibilidad. Desde mi punto de vista, más que nadie de su grupo, Jorge Guillén encarnó la alteración decisiva, el tránsito a otra cosa y el reconocimiento de las conexiones con lo pasado. Quienes deseaban la transición sin la negación, ir más allá sin olvidar lo de este lado, no pensaban en la Academia sino en Unamuno, los Machado, Juan Ramón Jiménez... Cuando Gerardo Diego publicó, 1932, la famosa (y excluyente) *Antología*, el paso se registraba, pero también el legado, la continuidad, el marchar mano a mano con Abel Martín, con el Miguel que escribía en Salamanca su *Cancionero* y con quien no tardaría en ir tan lejos como quien más al escribir *Espacio*.

¿Cómo ante programa tan rico, lírica e intelectualmente, podía dudarse de que, al menos para una minoría, el aburrimiento «burgués» (permítaseme escribir la palabra que, como filigrana, se trasluce en la frase de Stendhal) no tenía la vigencia que pudiera alcanzar para la mayoría? [Aunque en España, y debido a nuestro crónico e inventado retraso, preciso es reconocer que esa mayoría escapaba a él para ceñirse a proyectos (políticos) en otros países superados.] No, no; las drogas, el voyeurismo, *le vice anglais*, el *wice swapping* ni siquiera se barruntaban. El canto de *Cántico* era una pura delicia originada en la alegría y la necesidad de cantar, no condicionado por la situación: nacido en la libertad, era lo contrario de una recapitulación o una rememoración, vivía de sí y de su natural exigencia de ser.

Nos parecía rozar la perfección, y la idea de lo perfecto es casi imposible de aceptar. Pero sí, allí, a nuestro alcance estaba la perfección salvando la primavera, la conseguida plenitud del círculo, la continuidad del poema... y con ella una lección inverosímil de puro hermosa. Hasta ahí llegaba el espíritu humano; eso podían lograr, convocados y conjugados por la inteligencia, los altos dones del espíritu. De la inteligencia, digo, y espero me perdone, la dulce sombra de don Antonio, pues, la poesía, y lo sabemos y lo hemos repetido con Mallarmé, no se hace con ideas. No; pero sí bajo la acción de una vigorosa energía que dirige o se deja dirigir por las felicidades de la palabra suscitadas por la palabra misma.

Nada menos frecuente que proponerse la perfección y así sugerirla como eventualidad remota, pero accesible, y en todo caso digna de ser buscada, como lo eran aquellos valores—libertad, justicia—que aun en su abstracción y vaguedad no dejaban de ser señales de un camino que, ilusos y con mentalidad adolescente, parecía a muchos de nosotros el único digno de ser seguido. Esto también le debe-

mos, si se me consiente creer que mi caso no es único, a los poemas de *Cántico*.

Cuando la manipulación de la poesía, la factura mecánica, el artículo comercial han llegado a ser signos de la época, de un siglo que camina hacia su fin, el ejemplo de Jorge Guillén es reconfortante. Y algo debo añadir ahora: por la expansión de su intensidad, por la carga expresiva concentrada en la escritura, sus poemas al dilatarse se ensanchaban hasta ofrecer, como en los versos de Blake, un mundo en un grano de arena. El esfuerzo de composición no se advertía, pero «compuesto» estaba el poema, y tal era la razón de su equilibrio, de su patente tersura y su latente complicación, la frase firme y los aciertos de expresión; todo lo que contribuía a encuadrar el enunciado en una estructura sólida, tangible casi.

Se oía entonces, y he seguido oyéndolo, con intermitencias, que Guillén pertenecía a la familia intelectual de Valéry. Tradujo *El cementerio marino* y la relación se establecía en parte sobre una afinidad presunta, dada la excedencia de la versión. Explicación plausible, pero no convincente a poco que se frecuentara la lectura de Valéry. Limitándome a lo ahora pertinente, pregunto y me pregunto si Guillén pudo decir nunca lo que el autor de *Charmes* escribió a Gide a propósito de *Lohengrin*. ¿Qué página escrita —vino a decir— podría alcanzar la altura de las notas que en la ópera de Wagner constituyen el motivo del Graal? Valéry hablaba desde el simbolismo (la carta a Gide es de 1891); Guillén desde las vanguardias de la segunda y tercera década de este siglo, y su pasión intelectual le permitía reconocer en la palabra una dignidad amenazada: si no musicalidad (prescindible, en cuanto «lo musical» del poema no se hallara compitiendo con la música), si una virtud de trascendencia que permite acceder a significados explícitos e implícitos, más precisos que los de la música.

Contra la indefinición y la vaguedad leíamos los poemas de *Cántico*, contra la propensión visible en 1930, y agresivamente instalada en el mundo de 1940, a degradar la palabra, a manipular el lenguaje, privándole de significaciones concretas. Ciertamente que la música produce sensaciones negadas a la palabra y, sobre todo, una inmediatez de comprensión que ésta no siempre facilita, pero eso es otra cuestión. Restituyéndome al pasado diré que el canto o cántico de Guillén afectaba por ser canción con palabras, por ser ellas su sustancia y por depender de ellas. Sea cual fuere el margen de sugerencia, el horizonte de dilatación, la urgencia de comprender se mantenía por la palabra y por sus metamorfosis en la imagen. A la bruma y el silencio

Guillén oponía la articulación y con la elocuencia del hecho consumado mostraba que la tentación de consignarse en ellos podía ser vencida.

Si la palabra servía, no todo estaba perdido, y episodios como el balbuceo dadaísta se explicaban como accidentes de una historia orientada, pese a todo, hacia la construcción y no hacia la destrucción. Los destructores estaban allí —y están ahí— en la Historia con mayúscula, y precisamente frente a la agresión habría de alzarse la barrera del conocimiento. Hablando por mí, confesaré que *Cántico* me ha servido para practicar la esperanza y entender mejor las posibilidades de acción preservadas en la palabra, y para atribuir validez y sentido al acto de escribir, aun si sólo fuera por manifestar voluntad y esperanza de futuro. A que siguiera creyendo en la palabra y practicándola contribuyeron los poetas, y pocos como Guillén señalaban una dirección segura, sin proponérselo, sencillamente marchando por ella; aún añadiré que de sus versos intuí que la palabra poética va más allá del poema cuando hace sonar, significar de otra manera a lo que, como decía Machado, es en parte producto social.

Según escribo, en la luz radiante del año recién comenzado, siento que al querer precisar lo que la poesía de Jorge Guillén ha representado en mi vida estoy debatiéndome entre lo imposible y lo fútil. La tentación de incurrir en la interjección y, la más peligrosa, de aceptar el silencio y dar la callada por respuesta a mi propia pregunta, es insidiosa porque es razonable. ¿Pues no hay cuando menos un grano de insensatez en parecer traducir emociones y recuerdos en palabras que siempre quedarán a distancia no corta de lo sentido y evocado? Sin duda. Pero como «el feliz insensato» del poema, continúo empeñándome en reducir la franja de lo indecible a un mínimo, confiando en que estas páginas servirán, por lo menos, de homenaje entrañable a una poesía que ahora mismo me alienta a practicar aquella sensible lección de hacer en cada punto lo que se pueda.

Siempre me admiró la capacidad de Guillén para colmar el tiempo (del poema) con riquezas imaginativas (que no es decir imaginarias): «Cada minuto viene tan repleto—que su fuerza no pasa». Otra manera de mantener la eternidad en la duración y modo de confirmar lo dicho hace un momento, pues las sollicitaciones del tiempo operan contra el aburrimiento y a favor de una gama de posibilidades perceptible en el poema, si más no es como esbozo o brizna de luz que irá adquiriendo colorido según la mirada le infunda presencia. Pienso, con quienes consideran el poema como generador de su propio mensaje, que en las líneas de que he vivido se dice más de lo que creía decir quien las escribió, poniendo en el papel intuiciones cuyo sentido se revelaría cuando dieran de sí y cuando el transcurso del tiempo, lejos de

desvanecer el color, lo encendiera en todo su previsible, aun si no previsto, resplandor.

Por eso no pasa la fuerza del minuto: por la dilatada potencialidad en que el tiempo triunfa de la cronología y hace del poema un proyecto sobre la vida, una realidad actuante sobre la circunstancia y capaz de modificarla. Tan lejos iré, al menos hoy, en la irresponsabilidad de quien vive su variación crítica y goza la libertad que la forma «ensayo» proporciona, pues persuadido me siento de que el poema es una declaración que solicita no ya una respuesta, sino una respuesta imaginativa, un descifrado que además de traducir puntual y cautelosamente las figuras del código se arriesgue (pues, ¿quién negaría la realidad del riesgo?) a ordenarlas en el sistema postulado por el texto.

Me pregunto, llegado el momento de cerrar esta confidencia (que, me permito asegurarlo, podría prolongarse por extrañas avenidas mentales hasta acercarme a territorios en que prefiero no aventurarme) si no debiera proceder a una recapitulación de las subvariaciones y digresiones suscitadas por una prosa destinada a la insistencia (variaciones sobre un tema). No lo haré, mas déjenos concluir confesando que no estoy seguro de haber frenado por completo al profesional que hoy quiso ser reducido al silencio. Pues la constatación es inevitable: la lección moral de *Cántico* es también una lección de inteligencia aplicada a conseguir la obra bien hecha, de poner el oficio a la altura de la Inspiración, y esa lección, legitimadora y exigente del esfuerzo, aun si no siempre seguida, estuvo ahí, como acicate para escribir unas páginas en que quise decir las razones en que se funda mi convicción de que pocos libros me han ayudado tanto a abrir las puertas del campo como el admirable *Cántico* del admirable Jorge Guillén.

RICARDO GULLON

Department of Romance Languages
The University of Chicago
CHICAGO Illinois 60637 (USA)