

## EN TORNO AL LENGUAJE POÉTICO: JORGE GUILLÉN Y PAUL VALÉRY

ALICIA PIQUER DESVAUX

El interés que los modernos poetas franceses suscitan en los escritores españoles es evidente. En palabras de Jorge Guillén «los más leídos y amados poetas extranjeros son los franceses, desde Baudelaire hasta los superrealistas». Recordemos que el mismo Guillén lleva a cabo la brillante traducción del *Cementerio marino* de Paul Valéry.

No pretendemos señalar si, en los horizontes despejados por nuestros poetas vecinos, encontraron alguna inspiración Guillén y los poetas de su generación, sino más bien destacar una problemática común: la reflexión sobre el lenguaje poético, que pretende definir el quehacer de los poetas y por ende, ¿por qué no?, la esencia del arte.

El autor del *Cimetière marin*, de la *Jeune Parque* o de *Charmes* es asimismo conocido por su actividad crítica, que desarrolla en conferencias y especialmente en el Collège de France. Sus argumentos se extienden a la filosofía, a la política, a la estética, a la literatura y concretamente a la poesía. Recordemos sus «Questions de poésie», «Poésie et pensée abstraite», «Première leçon du cours de Poétique», «Propos sur la Poésie», «Nécessité de la poésie», escritos en un período dilatado de tiempo (1925-1937).

El formalismo de Valéry no nos parece, a nuestro modesto entender, alejado de la teoría poética que se desprende de la lectura que Jorge Guillén hace de diversos y brillantes poetas nuestros (Berceo, Góngora, san Juan de la Cruz, Gustavo Adolfo Bécquer, Gabriel Miró...) con ocasión de unas conferencias en la Universidad de Harvard, durante el curso 1957-1958, origen de un precioso libro posterior titulado *Lenguaje y poesía*.<sup>1</sup>

Cierto, Guillén rehúsa la llamada poesía pura, «aquella idea plástica no admitía realización en cuerpo concreto. Entre nosotros

1. Madrid, Alianza Editorial, 1983.

nadie soñó con tal pureza, nadie la deseó, ni siquiera el autor de *Cántico*, libro que negativamente se define como un *anti-charmes*. Valéry leído y releído con gran devoción por el poeta castellano, era un modelo de ejemplar altura en el asunto y de ejemplar rigor en el estilo a la luz de una conciencia poética. Acorde al linaje de Poe, Valéry no creía o creía apenas en la inspiración, con la que siempre contaban estos poetas españoles: «musa para unos, ángel para otros, duende para Lorca». Esos nombres diurnos o nocturnos, casi celestes o casi infernales, designaban para Lorca el poder que actúa en los poetas sin necesidad del trance místico. Poder ajeno a la razón y a la voluntad, proveedor de esos profundos elementos imprevistos que son la gracia del poema. Gracia, encanto, hechizo, el no sé qué y no «charme» fabricado. A Valéry le gustaba con placer un poco perverso discurrir sobre «la fabricación de la poesía». Esas palabras habrían sonado en los oídos de los españoles como lo que son: como una blasfemia. «Crear», término del orgullo, «componer», sobrio término profesional, no implican fabricación.

Guillén parece rotundamente opuesto, pues, a Valéry... Sin embargo continuemos con sus propias palabras: «Valéry fue ante todo un poeta inspirado. Quien lo es tiene siempre cosas que decir [...]. El formalismo hueco o casi hueco es un monstruo inventado por el lector incompetente o sólo se aplica a escritores incompetentes.»<sup>2</sup>

En realidad, muchos son los puntos de contacto entre ambas figuras, y sólo aparente su divergencia.

En «Propos sur la poésie», Valéry habla de la emoción poética: «Vous savez ce que la plupart des hommes éprouvent plus ou moins fortement et purement devant un spectacle naturel qui leur impose. Les couchers de soleil, les clairs de lune, les forêts et la mer nous émeuvent. Les grands événements, les points critiques de la vie affective, les troubles de l'amour, l'évocation de la mort, sont autant d'occasions ou de causes immédiates de retentissements intimes plus ou moins intenses et plus ou moins conscients.»

La verdadera emoción poética se distinguiría del estado emotivo más común y generalizado por aportar una «sensation d'univers qui est caractéristique de la poésie». Partiendo sin lugar a dudas de las famosas correspondencias baudelerianas, Valéry prosigue: «Ces objets et ces êtres connus changent en quelque sorte de valeur. Ils s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que dans les conditions ordinaires [...]. L'univers poétique ainsi défini présente de grandes analogies avec l'univers du rêve.» Pero, «ni le rêve, ni la rêverie ne sont nécessairement poétiques. Ils peuvent l'être; mais des figures formées au hasard ne sont que par hasard des figures harmoniques».<sup>3</sup>

2. *Op. cit.*, p. 190.

3. *Variété*: «Propos sur la poésie», en *Œuvres I*, París, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade, 1957, pp. 1362-1363.

Ardua misión del poeta, la de constituer un sistema de relaciones que *renueve* la «conciencia de las cosas», en términos de Gabriel Miró, a partir de ese principio interior o «état indéfinissable». Para Novalis la poesía es «la representación del alma». Guillén insiste: «Una obra literaria se define tanto por la actitud del escritor ante el mundo como por su manera de sentir y entender el *lenguaje*. Las palabras del escritor son a veces justas, a veces pobres. No se dice bien una vida interior tan rica como la del místico —pensemos en el agudo comentario que Guillén hace a la obra de san Juan de la Cruz—, o del visionario —como Gustavo Adolfo Bécquer—. Esa situación no es frecuente. Muchos poetas hay —tal vez la mayoría— que ven en su idioma el mejor amigo. Así, por ejemplo, Góngora. Sin una gran fe en las palabras no las habría buscado y elegido con tanto fervor.»

Para Valéry «tous les arts ont été créés pour perpétuer, changer, chacun selon son essence, un moment d'éphémère délice en la certitude d'une infinité d'instantanés délicieux. Un oeuvre n'est que l'instrument de cette multiplication ou régénération possible [...]. Or, parmi ces moyens de produire ou de reproduire un monde poétique, de l'organiser pour la durée et de l'amplifier par le travail réfléchi, le plus immédiat et cependant le plus complexe, c'est le langage».

Con humor, Valéry señala la dificultad que conlleva la creación poética. «Nous ne sommes point ici pour faire des vers. Nous essayons, au contraire, de considérer les vers comme impossibles à faire, pour admirer plus lucidement les efforts des poètes, concevoir leur témérité et leurs fatigues.»

Cuando Guillén resalta el trabajo de versificador de Gonzalo de Berceo, cita los versos llenos de humildad de quien sólo se considera un buen artesano, pero que es capaz de transmitir «la sensación de inmediatez» (en palabras de Rafael Lapesa). *Sensación de inmediatez* del más allá del creyente. Santos, vírgenes, mártires, ángeles, cielo o infierno, bestiarios o frutos del Paraíso, todo se vuelve evocación concreta, palpable casi, cotidiana de la Creación, de la Casa de Dios.

Guillén no se resiste a citar el verso tan justamente celebrado por su sencillez emblemática:

«Reyna de los çielos, Madre del pan de Trigo.»

Berceo... o Gabriel Miró, quien asegura «quizá por la palabra se me diese la plenitud de la contemplación», como si hasta que no se pronunciase esa experiencia no pudiese ser enteramente vivida. La palabra descubre y crea. Como dice Guillén, «la expresión constituye una conquista espiritual, que en último término será creación estética». La riqueza léxica de Miró, las sonoridades, las asociaciones, las evocaciones de todo tipo de sensaciones convierten los paisajes des-

critos, su Sigüenza, no en algo meramente contemplado y descrito, sino en «algo que le ha pasado, que le ha ocurrido, como una aventura, como un amor», dice Pedro Salinas. Como sucede en Marcel Proust: «Todo lo que adquiere forma y solidez ha salido, ciudad y jardines de mi taza de té.» Recuerdo resucitado por medio de la sensación, fijado en el tiempo por la magia de la palabra poética. Repetimos la frase «carta de presentación» del lírico Miró: «Quizá por la palabra se me diese la plenitud de la contemplación.»

¿Algo tan abstracto incluso como las vivencias místicas no termina concretándose en la poesía de san Juan de la Cruz? También Valéry tiene qué decir sobre la relación entre poesía y pensamiento abstracto.

El lenguaje es un instrumento que todos utilizamos, deformamos según las circunstancias o necesidades. Valéry habla de la distinción entre ruidos y sonidos musicales. El músico juega con un código armónico preestablecido, mientras que el poeta tiene en sus manos un medio cotidiano, prosaico, desordenado, a veces grosero, impuro, pero con posibilidades musicales y con valores significativos ilimitados. La palabra siempre es compleja y ambigua: «Ici commencent les opérations incertaines et minutieuses de l'art littéraire [...]. Le langage a pour limites la musique d'un côté, l'algèbre de l'autre.»

Cita Valéry a Malherbe, quien comparaba la prosa al acto de andar y la poesía a la danza: «La danse [...] ne va nulle part, que si elle poursuit quelque chose; ce n'est qu'un objet idéal, un état, une volupté, un fantôme de fleur ou quelque ravissement de soi-même, un extrême de vie, une cime, un point suprême de l'être [...]. Mais si différente qu'elle soit du mouvement utilitaire, notez cette remarque essentielle quoique infiniment simple, qu'elle use des mêmes membres que la marche même.»

El intercambio armonioso entre la impresión y la expresión es, a ojos de Valéry, el principio esencial y maravilloso de la creación poética: <sup>4</sup> «La production de l'état poétique par la parole.» <sup>5</sup> Todo ello nos recuerda los encantamientos y magia de los antiguos.

Por eso en «Questions de poétique», afirma Valéry que «l'oeuvre de l'esprit n'existe qu'en acte». La poesía sería conjuntamente varias cosas: inspiración indefinida, recreación de esa emoción por medio del lenguaje (ejecución), texto acabado, analizable, traductible, clasificable y como todo trabajo humano sometido a un grado de indeterminación que provoca efectos diversos en el lector y, por tanto, interpretaciones diferentes: «L'oeuvre nous offre dans chacune de ses parties, à la fois *l'aliment* et *l'excitant*. Elle éveille continuellement en nous une soif et une source. En récompense de ce que nous lui cédon de notre liberté, elle nous donne l'amour de la captivité

4. «Poésie et pensée abstraite» en ed. cit., p. 1333.

5. «Propos sur la poésie», en ed. cit., p. 1374.

qu'elle nous impose et le sentiment d'une sorte délicate de connaissance immédiate; et tout ceci, en dépensant, à notre grand contentement notre propre énergie qu'elle évoque d'un mode si conforme au rendement le plus favorable de nos ressources organiques, que la sensation de l'effort se fait elle-même enivrante, et que nous nous sentons possesseurs pour être magnifiquement possédés.»<sup>6</sup>

Todo buen poeta, todo artista está sometido al «azar» de la vehemencia del ingenio, de los problemas de la creación y de la controvertida interpretación ajena. Desde siempre, los poetas han considerado las dificultades de esta suerte y, en cierto modo, la manera de vencerla por medio de un esforzado trabajo de elaboración. Un precedente romántico y moderno —por citar uno— sería Alfred de Vigny. En una nota, fechada en 1841, Vigny define el poema como «un grand édifice de paroles»,<sup>7</sup> a modo de resumen de su estética poética concebida desde 1824 en «La Beauté Idéale». No precisamos ahondar en el significado de la metáfora, que anuncia la revolucionaria manera posterior de entender la poesía como una construcción o combinación de diversas artes, un arte absoluto y total.

Para Mallarmé la poesía y la música están impregnadas de misterio. La sonoridad de las palabras<sup>8</sup> e incluso la separación existente entre los párrafos encienden a cada instante asociaciones imprevisibles en la mente del escritor y parecen, en cierto modo, dominar su voluntad:

«Lire —cette pratique—.

»Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi oublieuse même du titre qui parlerait trop haut: et quand s'aligne, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure, que rien au-delà et authentifier le silence.»<sup>9</sup>

Recordemos también cuánto debe Marcel Proust al azar como desencadenante de su inspiración literaria: desde aquellos placenteros y privilegiados momentos en que la memoria asocia involuntariamente presente y pasado hasta que, adulto envejecido prematuramente por la enfermedad, comprende que la esencia del arte no es

6. «Première leçon du Cours de Poétique» en ed. cit., p. 1355.

7. Alfred de Vigny, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade, 1986, vol. I, p. 920.

8. «Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours: prompts tous, avant extinction, à una réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence» (en *Le mystère des lettres*, París, 1896, p. 108).

9. *Op. cit.*, p. 110.

otra cosa que la impresión que la vida deja en el artista. La traducción de ese «libro interior» le obliga, sin embargo, a una intensa y trabajosa reflexión sobre el quehacer poético. Rememora desde niño su necesidad innata de querer expresar por medio de la palabra escrita sus emociones y su reconocida incapacidad para transcribirlas. La experiencia decisiva que sufre —por casualidad— atravesando el patio de la nueva residencia de los Guermantes, le permite comprender cómo la verdad artística poco o nada tiene que ver con las verdades filosóficas o científicas. Gran parte del *Temps Retrouvé* es un resumen de lo narrado anteriormente aunque reinterpretado a la luz de la revelación acaecida. El autor recupera esa «faculté de croyance» que le poseía de niño y que la edad progresivamente había empañado. El artista, distinto del filósofo, sufre «l'aventure de l'involontaire, du hasard», de las impresiones fugitivas, de los encuentros equívocos que le obligan a pensar con posterioridad a los hechos, a interpretar la realidad. El artista depende primero de la contingencia de la inspiración, luego de su esforzada voluntad para poder valorar aquellos signos percibidos portadores de «otra cosa» alejada de la simple realidad cotidiana, evocadora de trascendencia. Para disfrutar de ese placer delicioso y sublime y crear «un monde autre» el escritor levanta su «catedral» como el músico (Vinteuil) escribe su partitura: «[Swann] s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive.»<sup>10</sup>

Valéry también da su versión sobre el tema: «Dès que l'esprit est en cause, tout est en cause; tout est désordre et toute réaction contre le désordre est de même espèce que lui. C'est que ce désordre est d'ailleurs la condition de sa fécondité: il en contient la promesse, puisque cette fécondité dépend de l'inattendu plutôt que de l'attendu, et plutôt de ce que nous ignorons, et parce que nous l'ignorons, que de ce que nous savons, comment en serait-il autrement? Le domaine que j'essaye de parcourir est illimité, mais tout se réduit aux proportions humaines aussitôt que l'on prend garde de s'en tenir à sa propre expérience, aux observations que soi-même on a faites, aux moyens qu'on a éprouvés. Je m'efforce de n'oublier jamais que chacun est la mesure des choses.»<sup>11</sup>

No obstante, las dificultades no arredran al poeta, ni le detienen. Recreador, pues, secundario respecto a la divinidad, pero creador al fin y al cabo, y convencido de su trascendencia, desde el Medioevo hasta nuestros días. Como bien concluye Guillén: «Si hay poesía tendrá que ser humana, ¿y cómo podría no serlo? Poesía inhumana o sobrehumana quizás han existido. Pero un poema «deshumano» constituye una imposibilidad física y metafísica, y la fórmula «des-

10. *Du côté de chez Swann*, París, Gallimard, Col. Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 209.

11. «Première leçon du Cours de Poétique» en ed. cit., p. 1358.

humanización del arte», acuñada por nuestro gran pensador Ortega y Gasset, sonó equívoca. «Deshumanización» es concepto inadmisibile, y los poetas de los años 20 podrían haberse querellado ante los Tribunales de Justicia a causa de los daños y perjuicios que el uso y abuso de aquel novedoso vocablo les infirió como supuesta clave para interpretar aquella poesía. Clave o llave que no abría ninguna obra.»<sup>12</sup>

Para Jorge Guillén la poesía, la suya, la de su generación, la de todos los tiempos, reúne íntimamente inspiración y rigor en su elaboración. El valor funcional de la palabra en el contexto es decisivo: «Sólo es poético el uso, o sea, la acción efectiva de la palabra dentro del poema: único organismo real. No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto [...]. En conclusión, el texto poético tiene su clave como el texto musical [...]. Lenguaje poético no. Pero sí lenguaje de poema, modulado en gradaciones de intensidad y nunca puro.»<sup>13</sup>

Cuestión de elección en los términos, pero no diferencias en el planteamiento del problema que nos ocupa. Evidentemente, el lenguaje puro perdería la capacidad de acercar al lector, lleno de color, olor, sonido y calor vital, lo evocado. La palabra poética transforma en concreto lo más abstracto. Guillén nos parece más exacto que el laborioso Valéry al negar a la poesía la calificación de pureza, pero ambos se alejan del intelectualismo y la abstracción de Mallarmé. Insistimos, es tan sólo suerte o destino de poetas. Su lenguaje a veces contradictorio da pie a interpretaciones y comentarios diversos, pero siempre enriquecedores. Por supuesto, los verdaderos poetas, no sólo en su obra de creación sino también en sus comentarios críticos y teóricos, continúan haciendo poesía, ya que el poeta inspirado es libre pero siempre riguroso.

12. J. Guillén, *op. cit.*, pp. 190-191.

13. *Ibid.*, pp. 195-196.