

LA SABIDURÍA DE LOS GRANDES POETAS ¹

La sabiduría del poeta, la del que es sentido como tal por toda una comunidad humana, la de los poetas por excelencia, aquellos cuya voz sigue resonando en el corazón humano a través de los siglos, es un tema que desde la más remota antigüedad hasta hoy ha intrigado a los hombres como problema. Y el tema-problema ha sido abordado con igual afán desde la Creencia que desde la Ciencia; pero Ciencia y Creencia operan unidas en el propósito: arrancar a los poetas su secreto, buscar una explicación a la voz múltiple, polivalente y pluridimensional, en suma, inquietante, de los poetas. No resultará, pues, sorprendente que el tema nos haya tentado también a nosotros: al fin y al cabo es lo que venimos intentando desde hace dos decenios. El tema en sí mismo es claro que rebasa los límites de un artículo o de una conferencia, para pedir todo un libro; ahora voy a espigar únicamente algunas cuestiones excitantes. Hay aquí tesis que pueden requerir un largo estudio, o tal vez lo tienen detrás, y, en todo caso, sujetas quedan a discusión: nosotros las señalamos y proponemos soluciones estrechamente vinculadas a nuestras investigaciones lingüístico-estilísticas. Y si el oyente, o en su caso, el lector encuentra aquí la excitación estimulante para el acercamiento a los grandes poetas en general y a los latinos en especial, el objetivo inmediato de este trabajo habrá sido satisfactoriamente alcanzado.

¹ Conferencia pronunciada el día 9 de agosto de 1971 en el Curso de Humanidades Clásicas de la Universidad Internacional «Menéndez Pelayo» de Santander. La conferencia fue seguida de un coloquio entre los asistentes al acto. El texto que aquí damos sigue muy de cerca la versión oral, recogida en grabación. Solamente se han suprimido alguna anécdota propia del lenguaje coloquial y se han incluido íntegramente las citas de autores y las notas.

Esa sabiduría la dan todos, los ignaros y los doctos, consciente o inconscientemente, como un supuesto. Y no sin sus fundamentos en la creencia del remoto pasado... ni sin sus razones objetivas que descubre la Lingüística de nuestro tiempo a través de su Estilística y que desazonan a la Crítica: he ahí quizá la herejía de un estructuralista literario de la primera hora², que quiso hacer Ciencia sin renunciar a la Poesía³, cuando el positivismo reinante en los Estudios Clásicos como en ningún otro saber, miraba displicente las «veleidades» saussureanas, y aun el sistematismo rígido, acunado en sus plácidas dicotomías, marginaba de la investigación los dominios del habla.

* * *

El poeta como «vate», como un ser dotado de misteriosas facultades que le permitían la visión del pasado y del futuro, como un ser dotado de poderes superiores, que, en último término, residían en la palabra y tenían su origen en su posesión por la divinidad, en suma, el poeta como «sacerdos Musarum», es una concepción que viene de la más remota antigüedad; en realidad, a mi juicio, se pierde en la noche de los tiempos. Y esto sin mengua de la verdad de que «La idea del poeta frenético, que crea en un estado de éxtasis, no pueda rastrearse más allá del siglo v», como dice Dodds; pero

² Cf. V. E. Hernández Vista, *De César a Garcilaso. Nubis*, 1951; amplia referencia en Dámaso Alonso, *Poesía Española*, pág. 63-64 nota, Madrid 1952; reimpresión en «Estudios Clásicos», n.º 30, mayo de 1960. Todo el trabajo desarrollado sobre la terminología y principios saussureanos. Idem, *Comentario al Libro I de las Confesiones de San Agustín* en «Páginas de la Revista de Educación», marzo de 1955, recogido, como el anterior, en los habituales repertorios bibliográficos científicos, bajo el epígrafe «Estilística»: Cf. *Bibliografía de los Estudios Clásicos en España (1939-1956)*. Ed. SEEC., pág. 107, Madrid 1956. En ambos trabajos se invoca el texto como norma y se señala cómo el valor de un mismo procedimiento estilístico varía en función del contexto: págs. 333 y 18 respectivamente. Idem la Ponencia leída ante el I Congreso Español de Estudios Clásicos el 16 de abril de 1956. Cf. *Actas*, págs. 202 a 213, dedicadas a problemas de Ciencia Literaria, donde se invoca explícitamente la lingüística de Saussure como base de nuestras investigaciones estilísticas, pág. 209.

³ Cf. o. c.; *De Cesar a Garcilaso*, declaración programática: «En cuanto a mi, confieso que mi gusto sería construir como ingeniero y soñar como poeta». Por lo demás no pretendemos, claro es, una aproximación entre Ciencia Creencia, ni menos que el objeto de la Ciencia sea reencontrar la Creencia.

añade a continuación: «Desde luego, es posible que sea más antigua; Platón la llama «leyenda antigua» παλαιός μῦθος, y Dodds aventura la idea de que es «un producto derivado del movimiento dionisiaco con su énfasis sobre el valor de los estados mentales anormales», para continuar así: «El primer autor, que sepamos, en hablar del éxtasis poético es Demócrito, quien sostuvo que los mejores poemas eran los compuestos μετ' ἐνθουσιασμός καὶ ἱεροῦ πνεύματος «con inspiración y aliento santo», y negó que nadie pudiera ser un gran poeta *sine furore*. Como se ha puesto recientemente de relieve, es a Demócrito más bien que a Platón a quien debemos el dudoso mérito de haber introducido en la teoría literaria esta concepción del poeta como un hombre separado de la humanidad común por una experiencia interna anormal, y de la poesía como una revelación aparte de la razón y por encima de la razón»⁴.

¿Dudoso mérito? Yo no hablaría de «mérito» ni menos aún lo calificaría de «dudoso». Subrayemos simplemente que esta concepción la hicieron suya los poetas de todos los tiempos, como distintivo del oficio al menos y desacralizada tras la crítica racional, y que la idea siempre ha estado profundamente arraigada en la opinión del vulgo: Demócrito lo que hace es formularla. *Y retengamos los rasgos desacralizados de la formulación: que en el poeta se da una experiencia interna anormal, esto es, no común, y que la razón no lo es todo en la obra poética.* Por otro lado, situados en una perspectiva puramente científica, ajena a esas concepciones religiosas y a cualesquiera otras, la ciencia lingüística de nuestro tiempo, con su Estilística y su Crítica, nos conduce a interrogantes que difícilmente invalidarían esos rasgos, o a conclusiones que más bien parecen reforzarlos racionalizándolos. Enunciemos ahora simplemente algún ejemplo. ¿Por qué solamente unos pocos seres humanos pueden ser verdaderamente poetas? La ciencia hoy por hoy retrocede ante este interrogante; pero, al acercarse a él, reaparece la idea de la «posesión» del poeta por

⁴ E. R. Dodds. *Los griegos y lo irracional*. Revista de Occidente. Madrid, 1960. Cf. especialmente el capítulo II «Las bendiciones de la locura» y, dentro de él, páginas 83-85. E igualmente la bibliografía que maneja. Tenganse en cuenta también los capítulos VIII y IX de E. Robert Curtius en *Literatura europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1955 vo. II págs. 667-672, donde se puede encontrar referencias a la poesía latina. Para las creencias de los antiguos cf. Luis Gil, *Los antiguos y la «inspiración» poética*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1967.

una fuerza superior a él, que, naturalmente, no son las Musas: más adelante lo veremos. En otro orden de cosas, la teoría de las funciones del lenguaje ratifica, en efecto, el poder mágico de la palabra, pero demuestra que ese poder es inherente a la naturaleza misma del lenguaje, con lo que nos sitúa ante el insoluble problema del origen; mas demuestra también que el ejercicio de ese poder se pierde en la noche de los tiempos, como más arriba decíamos, al pertenecer a la esencia misma del lenguaje. En fin, el análisis del proceso de creación poética en cuanto a su consciencia e inconsciencia, y concepciones tan arraigadas del estilo como un «ecart» en cualesquiera de sus manifestaciones, a las que casi ningún lingüista ha logrado escapar, vienen a reforzar los aspectos señalados del planteamiento⁵.

* * *

El poeta-vate es un ser que conoce los mitos y los transmite en su verdadera estructura, dentro de la concepción primitiva:

1.º El poeta-vate es el narrador de la historia y los actos de los seres sobrenaturales. 2.º Pero se trata de una historia absolutamente *verdadera* y además *sagrada*, no de una ficción. 3.º El mito cuenta siempre una «creación», el acceso de algo a la existencia, de manera que se convierte en paradigma de todo acto humano significativo. 4.º El poeta es conocedor, por el mito, del origen de las cosas, pero con vivencia ritual de ese conocimiento; y, por consiguiente, como conocedor del origen de las cosas, es capaz de dominarlas a su voluntad: he ahí el poder del poeta. 5.º Pero si el poeta vive el mito y lo cuenta, es porque está dominado por una potencia sagrada de la que él es la voz⁶.

En realidad, estamos inmersos en la función impresiva-mágica del lenguaje: todos los pueblos han creído desde siempre que la palabra tiene un poder misterioso, capaz de actuar sobre la naturaleza,

⁵ Sobre el asunto se han vertido ríos de tinta, y aún no está dicha la última palabra. Citemos a Spitzer, R. Wellek y Austin Warren, Levin, Cohen, Riffaterre, Guiraud y Hernández Vista, entre otros.

⁶ Mircea Eliade, *Mito y Realidad*. Edición española traducida por Luis Gil. Ed. Gredos, 1968, pág. 31.

las personas y hasta los mismos dioses. Y esta función lo mismo se manifiesta en las sociedades primitivas, que en las cultas y evolucionadas, lo mismo en la lengua hablada, que en la más refinada literariamente. No es, pues, de extrañar que la poesía primitiva usara la palabra como encantamiento «para curar alguna enfermedad, impedir el mal de ojo o aplacar a algún demonio»⁷; ni que esta función mágica del verbo, carente incluso de todo sentido lógico — ¡qué falta hacía, si lo verdaderamente importante era el rito! — haya perdurado en la escritura. Tal es el caso del encatamiento que nos transmite Catón en su *De agricultura*, harto conocido, para curar las luxaciones:

Luxum siquod est, hac cantione sanum fiet (a continuación da las instrucciones propiamente médicas; pero lo importante es recitar la fórmula ritual, mientras se realizan). Incipe cantare... *moetas uaeta daries asiadarides...* (nuevas instrucciones). Et tamen cotidie cantato... *huat hauat ista pista dannabo dannaustra*, et luxato. Vel hoc modo: *huat haut istasis tarsis adannabou dannaustra*.

Es en la recitación ritual donde reside el poder curativo, y a buen seguro que suplía mágicamente a la anestesia.

Consideradas como hecho lingüístico, las letanías de todo tipo son una manifestación de la función mágica del lenguaje: mediante ellas se trata de «vincular» a la divinidad. Y en esto mismo consiste, dentro de esta consideración, el poder de la oración.

La función mágica está presente, y mucho más de lo que se cree, en la más refinada y culta poesía clásica latina. Es así como hay que entender la imprecación que Horacio dirige a la nave que lleva a Virgilio al Ática:

*Sic te diua potens Cypri,
stc fratres Helenae, lucida sidera,
uentorumque regat pater
obstrictis aliis praeter Iapiga,*

⁷ T. S. Eliot, *Sobre la Poesía y los Poetas*. Ed. Sur, pág. 8, Buenos Aires 1959.

nauis, quae tibi creditum
 debes Virgilium; finibus Atticis
 reddas incolumem precor...

(Odas, I, 3)

Horacio actúa aquí en vate, señor de la palabra dominadora de las cosas: por eso esa expresión prosaicamente judicial, pero eficazmente mágico-religiosa, como lo es en su base la lengua del derecho.

Y no otro sentido tiene el solemnísimos juramento que Dido formula al comienzo del libro IV de la Eneida:

*Sed mihi uel tellus optem prius ima dehiscat
 uel pater omnipotens adigat fulmine ad umbras,
 pallentis umbras Erebi noctemque profundam
 ante, Pudor, quam te uiolo aut tua iura resoluo.*

(IV, 24-29)

Otro pasaje, cuya exacta interpretación, a mi juicio, no era posible desde la Lingüística histórica. A. S. Pease da en su conocida obra todas las fuentes y datos con puntos y comas, haciéndonos su habitual y espléndido servicio: pero nada más. Un Austin, en su por todos los conceptos excelente edición, interpreta así: «Dido, in her self-struggle binds herself to Sychaeus memory in a solemn and awfull prayer, again, by her own deliberate act, making the coming tragedy more dreadful»⁸. Ni tampoco Brook Otis da con la clave de este pasaje: pone el énfasis en el contenido moral de la invocación al Pudor⁹. Y en la misma línea está L. A. Constans, quien también confiere a Dido la vieja moral romana, en relación con el matrimonio de las viudas, tal como Virgilio la exalta aquí; pero, como siempre, hay en Constans muy finas apreciaciones personales, que sitúan su obra en primera línea, pese a ser más antigua que las antes citadas¹⁰. Nosotros hemos creído que, a partir de la función mágica del lenguaje, se comprenden los solemnes juramentos e im-

⁸ R. G. Austin, *Aeneidos, liber quartus*, pág. 31, Oxford 1955.

⁹ Brook Otis, *Virgil. A study in civilized Poetry*, Oxford University Press, 1964, págs. 77-78.

¹⁰ L. A. Constans, *L'Eneide de Virgile*, págs. 130-131. Ed. Mellotée, París.

precaciones de Dido... en los que ni ella misma cree, por sincera que sea: «Su solemne declaración de fidelidad y la imponente imprecación con que cierra su declaración (24-29) no son sino dos muestras extraordinarias de la función mágica del lenguaje: Dido inconscientemente trata de conjurar con la magia de su palabra la amenaza de destrucción que presiente; frente a sus presentimientos y frente al poderío incontenible de su pasión, Dido levanta el escudo mágico de la palabra. ¡Débil escudo! Apenas pronunciada la imprecación, se desborda en llanto: esas lágrimas bastan para borrar su solemne juramento y diluir en ellas el poderío mágico de las palabras. La magia de la palabra no la salvará de sí misma»¹¹.

Y no creamos que en la sociedad actual esté ausente el ejercicio de esa magia: menos que nunca. Las fórmulas publicitarias, los discursos políticos, los impulsos de los mass-media son una práctica constante de esa función, versión actual del primitivo encantamiento. Con gran frecuencia de lo que se trata es de persuadir, sin que importe gran cosa el valor de aquello de que hay que persuadir, ni siquiera si hay algo de que persuadir.

Por supuesto, los poetas clásicos grecolatinos tenían también conciencia sincera de su altísima función. Las citas podrían multiplicarse. Demos únicamente una de Horacio:

*Me doctarum hederæ præmia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus
Mympharumque leves cum Satyris chori
secernunt populo, si neque tibiæ
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
lesboum refugit tendere barbiton*

(Odas, I, 1)

Secernunt populo: ahí está la creencia popular, que llega hasta nuestros días: *El poeta es un ser aparte que tiene o recibe algo que no tienen o reciben los demás mortales.*

¹¹ V. E. Hernández Vista, *Figuras y situaciones de la Eneida*, págs. 150-151. Ed. G. del Toro, Madrid, 1963 y 1964, pp. 160-161.

Desde luego, muchas afirmaciones de Horacio y otros poetas clásicos en este aspecto eran tópicos del oficio, en los que tenían menos fe que el pueblo llano y hay que despojarlas de su vieja base religiosa. Pero la conciencia de la dignidad de su misión, y de la singularidad de su actividad y del producto resultante, la poesía, es sincera y está profundamente arraigada en su espíritu: en este sentido, y prescindiendo de todo resabio de aristocratismo vulgar ajeno al poeta, el *secernunt populo* horaciano no es en absoluto un tópico. En cuanto al aristocratismo de Horacio —unas veces elogiado, otras vituperado y siempre mal entendido— no deja de ser un modo de sustraerse en nombre de la dignidad del poeta y la singularidad de su producto, a la presión oficial: las Musas son el escudo de su independencia que lo *secernunt populo*, pero también de los *tergemini honoribus*, de las *Attalicis condicionibus* y de cuanto puede desviarle de su función; el *populus* y el *uulgus* son todos los no iniciados, y lo son todavía más quizá los Atalos con sus riquezas y los *reges* con sus *regum timendorum greges*¹². Lo que sí es tópico es la invocación a la insania, al furor, a la posesión del poeta por la divinidad: Horacio se siente muy satisfecho de su laboriosa cordura y ridiculiza la teoría de Demócrito y a los que, para pasar por poetas, hacen gala de chifladura¹³. El racionalismo jonio hacía mucho tiempo que había desmitificado el mito: «Si en todas las lenguas indoeuropeas el vocablo 'mito' denota una 'ficción', es porque los griegos lo proclamaron así hace veinticinco siglos»¹⁴. Cosa que Horacio y los grandes poetas latinos se sabían de memoria. Todo lo cual no quita para que en la época helenística la inspiración se siga llamando *ἐνθουσιασμός*, es decir, «endiosamiento», conforme a las viejas creencias. He ahí lo que el poeta tiene o recibe que no tienen los demás mortales: el don de la posesión por la divinidad, que le hace partícipe de su poder o, cuando menos, un conocimiento supraracional que, en última instancia, le viene de las Musas: ellas ponen en sus labios «la palabra verdadera», con la que dominar al universo y a los demás hombres.

¹² Horacio, *Odas*, III, 1. Las citas en este sentido podrían multiplicarse. En cuanto a su independencia de espíritu frente al poderoso, incluso sus poderosos amigos, es sobradamente conocida y está bien documentada (cf. *Epistolae*, I, 7, frente a Mecenas).

¹³ Horacio, *Arte poética*, 295 ss.

¹⁴ Mircea Eliade, *o. c.*, pág. 166.

Todas estas antiquísimas concepciones sobre el poeta y su actividad se sustentaban, en último término, en una creencia fundamental: que el lenguaje es algo misterioso y de origen divino; la divinidad, al comunicar al hombre los nombres de las cosas, le hace partícipe de su poder, gracias al cual domina la naturaleza. Subyace aquí la idea de que el lenguaje es φύσις, no θεσίς, y que poseer el nombre de las cosas es poseer la verdad radical sobre ellas, y, naturalmente, ser dueño de ellas. Don que pertenecía a los poetas, verdaderos señores de la palabra. La Ciencia actual, a pesar de la entronización de la convencionalidad saussureana del signo —no sin sus discusiones y reservas— ratificará por vía profana el poderío del poeta. En fin, como derivación de aquellas creencias, las antiguas concepciones creían al poeta en comunicación con un mundo superior: pues bien, también esto era verdad.

* * *

Hora es de recoger los interrogantes y planteamientos iniciales. ¿Por qué solamente unos pocos seres humanos pueden ser verdaderamente poetas? ¿Por qué, preguntamos —empleando los términos de nuestro planteamiento lingüístico-estilístico— «Solamente unos pocos individuos en esta lucha entre Jacob y el Ángel se convierten en dominadores del instrumento lingüístico sin violentarlo ni herirlo, más bien diríamos que engañándolo, y lo doblegan a sus complejos fines comunicativos». Y ¿por qué —añadimos— esas «figuras» —nos referíamos a nuestra definición del estilo como «convergencia», según entendemos este concepto— son el exponente de ese dominio y en su parte más valiosa inconscientes?»¹⁵. La ciencia hoy por hoy retrocede ante este interrogante; pero al acercarse a él, reaparece la idea de «posesión» del poeta por una fuerza superior a él, de la que él es voz.

Oigamos el planteamiento estrictamente lingüístico con que mucho antes había rectificado muy atinadamente W. von Wart-

¹⁵ V. E. Hernández Vista, *Sobre la linealidad de la comunicación lingüística*. Ponencia leída en octubre de 1964 en coloquio internacional organizado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas sobre *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*, publicada en libro del mismo título en unión de las demás. Cf. pág. 280, nota 7.

burg la expresión ilusoria de «dominar una lengua»: «Habría que expresarse, sin embargo, en términos distintos, pues más bien lo que ocurre es que la lengua en cuestión con todo el modo de pensar que está preformado en ella, se apodera del joven y encuentra en él un nuevo recipiente para sí. El pensamiento del hombre está conformado por la lengua; ésta se ha adueñado de su pensamiento. Decimos que dominamos una lengua, pero en realidad es ella la que nos domina»¹⁶. Naturalmente, no se trata aquí de la posesión del poeta por las Musas; el poeta está «poseído» por la lengua, y en un grado tal, que de «dominado» se convierte en dominador. ¿Y qué hay en la lengua, que se adueña del pensamiento de los mortales, lo conforma y los domina? «El lenguaje es un instrumento maravilloso para el conocimiento del mundo y del hombre; pero un instrumento especial, al que cada generación va incorporando sus experiencias, al transmitírselo a la siguiente. En este sentido el lenguaje es un tesoro de experiencias humanas, cuya posesión potencia a un hombre en unos años con la riqueza y el poderío acumulado de muchos milenios»¹⁷. La lengua, memoria de toda una humanidad, poderío acumulado de milenios, dueña del pensamiento de los humanos, dominadora y dominada a la vez: *he ahí el mundo superior con el que los poetas están en comunicación, por el que están poseídos y que es fuente de su poderío*. Y, claro es, esta idea de posesión por ese mundo superior, será tanto más vigorosa cuanto más nos acerquemos a una concepción humanístico-sociológica de la obra literaria y más estrictamente aceptemos la tesis del condicionamiento de la literatura por la estructura social.

Tampoco a la luz de los conocimientos actuales dudaría hoy nadie de que la experiencia interna del poeta es «anormal», no en el sentido sacro antiguo, ni tampoco en el patológico moderno, sino en el puramente psico-lingüístico: la representación que de la realidad construye el poeta, su visión, es única e irrepetible por excelencia, y se manifiesta en «algo» en la expresión, también único e irrepetible. ¿Qué es ese algo? Señalemos que casi ningún estudioso de la Es-

¹⁶ WW. von Wartburg, *Problemas y métodos de la lingüística*. Ed. española, pág. 349, 1951.

¹⁷ C. o. c., *Comentario al libro I de las Confesiones de San Agustín*, pág. 7. En págs. 12 y 25-28 está planteada la cuestión de las relaciones y condicionamiento de la literatura por la estructura religiosa y sociopolítica, cuestión a que líneas más adelante nos referimos.

tilística ha escapado al maleficio de la noción del «ecart», la anormalidad, la desviación en cualesquiera de sus manifestaciones, como criterio de estilo, en una u otra forma¹⁸. Aquí solamente señalamos el hecho, que da que pensar: no está fuera de lugar preguntarse si las últimas raíces de estas concepciones lingüísticas no se hundan en la remota creencia racionalizada.

Observemos, en fin, que en las sociedades desmitificadas antiguas y modernas, se da un fenómeno intrigante: la Crítica Literaria, ejercida sobre los grandes poetas, crece y crece sin agotarse. ¿Por qué? ¿Es un puro entretenimiento de gentes ociosas? ¿Es el texto puro pretexto para la exhibición de la sabiduría del crítico, mejor dicho, de su erudición, paliativo de las propias frustraciones y sueños? ¿No será más justo pensar que en los grandes textos hay una sabiduría inagotable que, como todo tesoro necesita ser descubierta, siempre igual y siempre nueva, generación tras generación, cumpliendo el crítico así una elevada función social? Pero además es un hecho que la Crítica propiamente dicha —cuando ella misma no se transforma en creación poética independiente— es perecedera: como la vida que crece alimentada por la luz solar, perecedera para siempre renovarse. Si esto es así, justo será pensar que hay una fuente de vida permanente: es la sabiduría de los grandes poetas.

* * *

Intentaremos ahora definir en qué consiste esa sabiduría de un modo concreto. Ya sabemos que existe; pero ¿qué es y qué no es esa sabiduría?

1.º Esa sabiduría no consiste en el presentimiento del propio destino, que se da con frecuencia en los poetas, definido a veces en términos declarativos tan nítidos, que se diría que el poeta lo está leyendo en un libro abierto que él sólo ve.

¹⁸ Cf. nota 5. Tal vez el repudio más radical contra tal criterio haya sido el por nosotros pronunciado (cf. *Figuras...*, 1963, págs. 79, 101, 103), aparte el hecho de no haberlo utilizado nunca en mis investigaciones estilísticas ni admitir excepción. Quizá el relacionar el criterio de «ecart» con una experiencia interna anormal requiera más amplia discusión. Por otra parte, no tenemos que rectificar en nada nuestro repudio.

*De sangre en sangre vengo
como el mar de ola en ola,
de color de amapola el alma tengo,
de amapola sin suerte es mi destino,
y llevo de amapola en amapola
a dar en la cornada de mi sino*

(Sino sangriento, 1935-1936).

Miguel Hernández presintió y describió la tremenda tragedia que fue su vida, como si la hubiera vivido íntegra antes de que el tiempo cerrara su círculo.

2.º Esa sabiduría no consiste tampoco en la lúcida preesciencia, en la profecía triunfalista con que Horacio cierra su obra poética:

*Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar multaue pars mei
uitabit Libitinam; usque postera
crescam laude recens, dum Capitolium
scandet cum tacita uirgine pontifex...*

(Odas, III, 30)

Y acertó. Su nombre y su fama, siempre frescos en la gloria de la posteridad, durarán tanto como Roma, la Roma eterna a que Horacio se refiere. Quien más quien menos, querría atreverse a decir lo mismo de su obra. En realidad todos los habitantes de la laguna artística e intelectual lo croan continuamente: pero sólo lo croan, porque no se atreven a decirlo limpiamente como hombres, al modo de Horacio. Porque lo difícil es acertar. Horacio lo sabía sin resquicio de duda. ¿Por qué? Bonita tarea para la crítica.

La profecía lúcida es ya sabiduría que viene de orígenes oscuros. Aunque la verdad es que el poeta ningún riesgo corre con estos vaticinios cara al futuro: si no se cumplen, nadie se entera, porque habrá caído en el olvido y no se sabrá que sus vaticinios no se cumplieron. Y menos riesgo corría aún el poeta antiguo, pues estas pro-

fecías eran tópicos del oficio. Pero el problema son los coetáneos: profetizar la propia inmortalidad exigía unos versos tan lapidarios, que en ellos mismos hubiera un soplo inmortal para todos evidente. Así son estos versos de Horacio.

3.º Tampoco la sabiduría consiste en la profecía escalofriante, detallada y concreta. Así la escalofriante profecía de Miguel Hernández en que describe la muerte de Hitler y Musolini:

*Arrojados sereis como basura
de todas partes y de todos lados.
No habrá para vosotros sepultura
arrojados.*

*La saliva será vuestra mortaja,
vuestro final la bota vengativa,
y sólo os dará sombra, paz y caja
la saliva.*

(1937. Jornaleros).

Para quienes siendo aún muy jóvenes en 1945 vimos las fotografías que reproducían esta escena ocho años después de descrita, el poeta se nos manifiesta como un estremecedor profeta.

Pero dejemos los presentimientos y profecías: las Musas en esto de las profecías, desde el Antiguo Testamento hasta hoy, han sido siempre contestarias. Y su don de profecía ha resultado fatal para sus elegidos, cuya cabeza ha terminado en una bandeja como regalo para cualquier Salomé, o han continuado su vida encadenados, como la tierna Casandra en la noche final de Troya:

*Heu ¡nihil inuitis fas quemquam fidere diuis!
Ecce trahebatur passis Priameia uirgo
crinibus a templo Cassandra adytisque Mineruae,
ad caelum tendens ardentia lumina frustra,
lumina, nam teneras arcebant uincula palmas.*

(Virgilio. Aen. II, 402-406).

¿Qué es, pues, esa sabiduría? ¿En qué consiste? Esa sabiduría es «algo» inmanente a sus poemas, que trasciende a su tiempo. Es un conocer profundo, no ya de la vida en concreto y de los hombres

de carne y hueso que pasan junto al poeta, sino del hombre en cuanto ser en el tiempo, más allá del presente del poeta, en flecha de doble dirección hacia el pasado y hacia el futuro. En la palabra de los grandes poetas está presente la voz de las generaciones pasadas y rebota desde ella el eco de la voz que se pronunciará en el futuro. Por eso la Crítica no se agota ni dirá jamás la última palabra de esos poemas. Es experiencia milenaria y para milenios, como más arriba decíamos. Y por eso también es fuente de vida, sosiego para el corazón cansado, consuelo en la desolación, compañía en la soledad. Parodiando al poeta —y con licencia métrica— nosotros decimos:

Felix qui potuit poetarum noscere uoces

porque nunca estará solitario. Gracias a los grandes textos, gracias a los grandes poetas, se hace «culto», esto es, acompañado. ¿Por quién? Por todos los hombres del presente, del pasado y del futuro. Pues eso es la «cultura»: un cultivo, un laboreo de algo por alguien. Claro es, susceptible de cultivo lo es todo, con tal de que haya un cultivador. Y según eso, «cultura», la forma esencial de cultura, tan romana además, es precisamente la «agri-cultura». Y en el orden superior del espíritu la cultura es un laboreo del espíritu, y los cultivadores por excelencia lo son los grandes poetas. La cultura es, pues, un «colere», un cultivar el espíritu humano; pero «colere» es también, y aun antes, «habitar»; por eso *incola* es el habitante y por eso también «colonia» tiene entre los romanos un sentido específico muy diferente del peyorativo de los coloniajes de diverso tipo del siglo XIX y XX: trasplante de hombres para habitar y cultivar soledades. Hombre culto es, pues, el que tiene «laboreado» su espíritu, el que lo tiene «habitado» por la compañía y presencia de todos los hombres, no sólo los coetáneos, ni los de un grupo afín, sino también por los de cientos de generaciones del pasado que lo proyectan hacia el futuro. Por eso el hombre verdaderamente culto encaja mal en cualquier esquema preestablecido: es universal. De donde venimos a parar en que la incultura es soledad del alma.

Pero el poeta clásico latino reúne en sí estas condiciones y se da en su voz el eco del pasado hacia el futuro, como en ninguna otra poesía de Occidente. ¿Por qué? Porque él es el intérprete de

una actitud ante la vida, que implica una concepción del universo, que, en última instancia, sigue siendo la nuestra, hoy universalizada: es la que he llamado actitud inquisitiva de la cultura europea.

Los grandes poetas «intuyen», esto es, ven en profundidad y formulan en sus poemas «polivalentes y pluridimensionales» sus visiones. Y luego las siguientes generaciones intentan racionalizar sus representaciones del universo, para hallar respuesta válida a sus problemas, científicamente, en un orden general, subjetivamente, en el orden individual. Y la Crítica revolotea y se quema las alas: su misión es formular en términos de razón, haciéndolos conscientes, las extrañas voces de «un mensaje cifrado», cuya misteriosa clave está en el texto, superpuesta al código lingüístico, y hecha con los propios materiales del mismo; pero cuyo sentido está condicionado por la infraestructura humana —religiosa, social, política, económica, científica— en que se asienta de cada época: de ahí las lecturas, interpretaciones, «descodificaciones» sucesivas. Por eso la Crítica nunca podrá decir más que la penúltima palabra de un poema ¹⁹.

* * *

¹⁹ Tales tesis están presentes en las publicaciones de 1955 y 1956 citadas en la nota 2, y en la base de nuestros escritos estilístico-estructurales posteriores. La teoría de la «polivalencia» del texto clásico y su concepción como «mensaje cifrado que cada época interpreta con distinta clave» remonta a concepciones socioculturales de la literatura y se sustenta en la lingüística de Saussure (cf. o. c., *Ponencia del Primer Congreso español de Estudios Clásicos*, 1956, en *Actas*, pág. 209). Formuladas en aquellos trabajos en términos lingüístico-humanísticos, aparecerán reformuladas en términos estrictamente lingüísticos en 1964 (cf. o. c., *Sobre la linealidad de la comunicación...*): esa «polivalencia» se corresponde con el nuevo postulado de la «pluridimensionalidad» o no linealidad del significante, que establecemos junto al saussureano de la linealidad; y, como natural derivación, llegamos a la definición del significado de las unidades superiores con que opera la Estilística: «El significado de un conjunto significativo no consiste en la suma de los significados de las unidades parciales que lo constituyen; por tanto, entre todas las notas habrá alguna que se erigirá en distintiva del conjunto, quedando las demás relegadas a un plano secundario como pura constelación no pertinente» (pág. 289). R. Jakobson, por otros caminos, declarará un par de años después «ebranlé» el dogma saussureano de la linealidad en términos excesivos (Diogène, *Problèmes du langage. A la recherche de l'essence du langage*, pág. 36. Ed. Gallimard, 1966); en el mismo libro, I. Fonnagy, *Le langage poétique*, pág. 104, dirá más moderadamente que «el carácter lineal del discurso oculta una rica polifonía, un concierto armonioso de mensajes diferentes», expresándose en términos similares, a los nuestros de 1956.

Veamos ahora dónde está y cómo está esa sabiduría. Porque es el caso que para poseer esa siburía trascendente, el poeta no necesita barbas blancas: con frecuencia es un hombre en la veintena, y de ordinario la gran obra poética ha surgido en la plenitud de la treintena y la cuarentena; aunque la poesía no tiene edad. Horacio murió a los 57 años; Virgilio a los 51; Lucrecio a los 43; Catulo a los 30... La treintena es el destino de los grandes líricos intimistas e intensos...

¿Cómo, entonces, y dónde está esa sabiduría? La respuesta es por demás sencilla: en el texto poético mismo. Es ahí donde hay que buscarla. Pero qué es el texto? Intrincada cuestión, con la que los lingüistas del decenio del 60, los estructuralistas de la última hora y de la moda, abrumarán al estudioso y al estudiante, anegándolo en ríos de erudición a menudo laberíntica. Por nuestra parte, casi hemos respondido ya unas líneas más arriba. Y para eso no hemos tenido más que echar mano a la respuesta a la cuestión que hace 15 años dábamos en Ponencia ante el Primer Congreso Español de Estudios Clásicos en 1956: «Los textos son, pues, un mensaje cifrado que cada época interpreta con distinta clave. Pero, insistimos, con una clave propia, no a capricho». Y, claro es, antes hemos explicado cómo el texto clásico es «polivalente», después hemos ejemplificado y, por último, hemos invocado la lingüística de Saussure como base metodológica de la interpretación ofrecida y de otras hechas²⁰. Añadamos una aclaración, sin embargo, por demás familiar para el lingüista. Cuando digo «mensaje cifrado» no digo nada misterioso: cualquier texto vulgar y corriente, sin pretensiones literarias de perdurabilidad, es una «codificación» de un mensaje a base

Entre nosotros, R. Adrados adopta los susodichos postulado y definición, como verdades ya de común dominio (cf. *Lingüística estructural*. Ed. Gredos, 1969: «Esto es un efecto de que, pese a la apariencia, la comunicación lingüística no es lineal» (pág. 58); «La palabra no es la suma de la serie de significados parciales de los morfemas que la componen, sino que tiene un significado propio» (pág. 272). «El signo de cualquier nivel es reconocido de una manera total: no es una simple suma... Una prueba más de la falsedad de este punto de vista (el que sea una simple suma) es la no linealidad de la expresión lingüística» (pág. 860). «Este significado no consiste en la suma de los significados de las unidades inferiores (morfemas, palabras) que incluye una unidad superior» (pág. 762). Y, en similares términos, en otros lugares del libro.

²⁰ Cf. o. c. Ponencia del I Congreso, abril 1956, *Actas*, págs. 203-205-7, 209. Cf. también la referencia a nuestro trabajo sobre S. Agustín de 1955 en nota 17.

de unas pocas unidades invariables —los fonemas o invariantes—, relacionados entre sí según unas «reglas de juego», que son las propias de cada lengua: así se producen las combinaciones entre unos pocos elementos base que dan lugar a millares de unidades significativas, que, combinadas a su vez entre sí, producen un número ilimitado de mensajes.

Pero si se trata de un texto poético las cosas se complican. ¿Qué pasa en él? Para mi gusto las más sencillas y sabias palabras las dijo Eduardo Sapir en 1921, en su capítulo «Lenguaje y Literatura»: «Cuando la expresión es de extraordinaria significación la llamamos literatura». Y en nota al pie añade con la humilde grandeza del verdadero sabio: «No podría detenerme a precisar qué tipo de expresión es lo bastante «significante» para merecer el nombre de literatura. Por lo demás, no lo sé exactamente. Tendremos que emplear el término «literatura», dando por supuesto que todos saben lo que significa»²¹. Las palabras de Sapir dicen una verdad evidente, que estaba al alcance de todos: las grandes verdades son las que «todos sabíamos»... después que fueron dichas. Claro es, el tenaz esfuerzo de cuantos nos hemos consagrado a la investigación estilística ha sido, en último término, averiguar «cuando la expresión es lo bastante significativa» y dar un método para ello.

Bástenos aquí, por nuestra parte, con decir que, conforme a las sabias y simples palabras de E. Sapir, un texto poético *tiene un plus de significación*, y tanto más cuanto más poético, cuanto el poeta sea más ingente, más voz de todo un pueblo, voz de toda la Humanidad. Y ese plus de significación —es lo que hemos llamado «contenido psíquico» sobre el «contenido conceptual»— se manifiesta en la expresión tomando cuerpo en una «figura» de tipo combinatorio, no acumulativo, constituida por la libre combinación de estratos y elementos lingüísticos en mutua intersección e interacción, que es a la que hemos llamado «convergencia»: y esto es para nosotros formalmente el estilo; por esa trama es por donde discurre la inspiración. La convergencia viene a ser una forma superpuesta a la forma gramatical, pero constituida por los mismos elementos lingüísticos en libre combinación, de la que resulta una superior economía. Ella

²¹ E. Sapir, *El lenguaje*. Fondo de cultura económica, Méjico, pág. 250.

añade o convierte en connotación distintiva algo de la denotación o contenido conceptual. Pero con una particularidad: esa doble significación con su correspondiente doble forma están fundidas y solo metodológicamente son separables. «Quien aprenda a encontrar *todas* las líneas de convergencia, quien sepa hacer lo suficientemente tupida la malla de los planos y de los estratos, habrá conseguido dar una imagen tanto más precisa y nítida del contenido total del fragmento: pasa lo mismo que con las pantallas de los televisores: cuanto mayor es la cantidad de 'líneas', mayor es la claridad y nitidez de la imagen»²².

Pero además, el sentido de el texto está condicionado, como hemos dicho, por la infraestructura humana de la que emerge la obra literaria. Es decir, que el signo lingüístico, por eso mismo que es convencional, no significa nada en sí mismo: vincula unos sonidos a un concepto; pero éste se apoya en la realidad por directa intuición, es decir, en el «referente» o cosa nombrada. Sigue siendo verdad que *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*. Tome quien quiera el poema de Gerardo Diego «El Cordobés dilucidado»:

El Cordobés

—¿lo ves?

no lo ves?—

no es lo que es

es lo que no es

.....

El Cordobés

es el toreo en inglés,

en danés,

en pequinés

y en volapuk y sin mover los pies.

Evidentemente, quien no haya visto nunca una corrida de toros y torear al Cordobés —realidad, referente—, aun sabiendo el español, sacará que ese ente a quien llaman Cordobés es una pura hetero-

²² Debemos esta feliz comparación para iluminar nuestro concepto de «convergencia» a Pascual Boira, que antes había reseñado nuestros estudios virgilianos.

doxia: pero «dilucidado», eso sólo quedará para el que haya tenido la experiencia. El simbolismo del disloque sintáctico, fónico, lógico, esos cuatro versos hechos con monosílabos, de los retruécanos, todo eso se le escapará a quien no conozca la realidad.

Ha llegado el momento de responder concretamente a la cuestión de dónde está y cómo está esa sabiduría. Pues bien, esa sabiduría reside en la sutil combinación y mutua interacción de estratos y elementos lingüísticos en libre combinación en que se manifiesta el estilo, en esas «figuras» sabias y en su parte más valiosa inconscientes a las que llamamos «convergencias» (cf. nota 15). Evidentemente, el poeta no puede calcular cuántas aes combinará con tales acentos o pies, con tales disposiciones de palabras y con qué palabras, de modo que de su mutua interacción resulte impuesto sobre el destinatario un determinado modo de analizar la realidad, la propia visión del poeta; ni menos aun calcular los ecos que vienen de la noche de los siglos, multiplicados hasta resonar poderosamente en el presente y continuar su trayectoria hacia el futuro, en virtud de esa combinación e interacciones que los activan. El poeta, aparece, pues, de nuevo investido de poderes superiores, en relación con un mundo superior al suyo propio y al que le rodea, y lo más eficaz de su proceso creador como fruto de una oscura intuición que rasga la noche con deslumbrantes relámpagos. Con lo que una vez más desde la Lingüística de nuestro tiempo a través de la Estilística venimos a dar en ideas de la más remota antigüedad, sin dioses y sin Musas. ¿Sin dioses y sin Musas? Digamos que la Ciencia nos hace perderlos para conducirnos ante interrogantes sin respuesta. Hoy a las Musas las hemos descubierto gran parte de su truco: sabemos cómo y por qué canales fluye su soplo. Pero ¿por qué unos mortales son capaces, y sólo unos pocos, de esas complejas, sabias, sutiles e inconscientes combinaciones que los convierten en poderosos señores de la lengua, doblegándola a sus propósitos, haciéndola resonar con las voces de las generaciones pasadas y proyectándolas hacia el futuro? Esto no nos lo ha dicho todavía la Ciencia.

Todas las cuestiones aquí planteadas nos llevarían a una pregunta final: cómo se descubre esa sabiduría. Lo cual nos sitúa de lleno, en el aspecto estrictamente lingüístico, ante el problema del método en la investigación estilística de la obra literaria, y que, naturalmente, es el primer problema que tiene que afrontar el investigador. Y así lo afrontamos desde nuestro primer trabajo en 1951, dentro de la línea saussureana, pero con un fuerte ethos humanístico en el amplio sentido en que aquí entendemos el término. Siempre hemos sido conscientes de que el conocimiento del poema no se agota con la Estilística, pues sabemos muy bien que «la obra emerge de la vida humana y sólo situándola en el paisaje humano de que forma parte es posible su comprensión»²³, y esto sin mengua de nuestra posición estructuralista. Es decir, que llegamos a lo que poco antes decíamos: si es cierto —y lo es y así lo certifica la Lingüística— que el sentido del texto está condicionado por la infraestructura humana —religiosa, social, política, económica, científica de cada época— la Lingüística y la Estilística nos proyectarán de modo seguro en una primera acometida hacia los misterios de ese sentido, en tanto en cuanto en el lenguaje y, por excelencia, en el estilo del poeta está registrada de un modo o de otro esa infraestructura, y nada hay más humano que el lenguaje y, sobre todo, el lenguaje de los grandes poetas: al fin y al cabo la obra poética es hacia el hombre hacia quien está dirigida. Pero si el crítico quiere desvelarlos y apoderarse de esa sabiduría, deberá acercarse a la obra poética armado también de los saberes que versan sobre esa infraestructura humana; en suma, el lingüista deberá desdoblarse en humanista en ese amplio sentido.

* * *

Es nuestra costumbre terminar este tipo de exposiciones con la demostración sobre un texto; pero obvio resulta que ahora cualquier demostración sería una redundancia: remitimos al lector a los diversos estudios estilístico-estructurales sobre textos en prosa y en verso, latinos y españoles, que tenemos publicados. Lo que en

²³ *Tácito. Historias, I-II-III. Estudio estilístico.* Emerita, 2.º, 1965, pág. 271. Idem en el mencionado trabajo sobre San Agustín, pág. 26. Idem en *Sobre la linealidad...*, pág. 291, nota 12.

este trabajo hemos desarrollado no es una teoría lingüístico-estilística previa a los textos, para ser comprobada después sobre ellos; muy al contrario, lo que hemos hecho ha sido precisamente exponer nuestra dilatada experiencia sobre la observación y análisis de los textos y sobre el encuentro en ellos por las susodichas vías con la sabiduría de los grandes poetas. Los textos han sido para nosotros siempre lo primero, y teoría y método se desarrollaron en la observación directa de los mismos. Y si aquí lo subrayamos, es para poner una vez más en guardia frente a los planteamientos teóricos sin estricto control. Nuestra Estilística y Crítica han pretendido ser, y en ello hemos puesto siempre el énfasis, justamente esa «crítica bajo control» que con todo acierto propugna Cesare Segre²⁴.

Para terminar, volvamos sobre nuestros poetas. Ovidio es una de esas grandes voces del mundo latino con eco de siglos y para siglos. Y su poesía nos tentó muy tempranamente y aun en primer término como objeto de investigación. Se da en él en grande escala la sabiduría de que aquí hablamos. No vamos a entretenernos en un despliegue de la sabiduría de Ovidio, cuando un distinguido especialista nos va a deleitar con el mito de Céfalo y Procris. Aquí solamente quisiéramos dejar en el aire una sencilla observación.

¿Qué hay en las Metamorfosis de Ovidio? Evidentemente el «mito» se ha vuelto en ellas ficción secularizada; pero sigue soterrado y operante su primitivo poder. Ovidio ha sido y sigue siendo divertimento para el espíritu ingenuo. Pero ¡cuidado!: ese divertimento lleva en su seno impulsos creadores remotos. En Ovidio está gran parte de la pintura europea del Renacimiento hasta hoy; cosa sabida. Solamente en Picasso señalaba recientemente en el IV Congreso Español de Estudios Clásicos nuestro colega el Dr. Blázquez hasta treinta y siete cuadros ovidianos. Una vez más volvemos a nuestra pregunta: ¿por qué? ¿Por qué Ovidio ha inspirado y sigue inspirando a sucesivas generaciones de pintores, y no otros poetas latinos ni europeos? Sería fácil respuesta apelar a los temas. Más certero sería atribuir el hecho a su poderosa imaginación; pero no sería resolutorio. Nosotros creemos que por algo evidente: porque en el texto hay sin duda alguna estímulos lingüísticos desencadenantes de la imagen plástica, que no hay en otros poetas²⁵.

²⁴ Cesare Segre, *Crítica bajo control*. Ed. Planeta, Barcelona, 1970.

²⁵ La investigación de esos estímulos lingüísticos por medio de nuestra

¿Hay detrás de los textos y en los textos realmente todo lo que aquí hemos dicho? ¿No serán los textos puro pretexto para que el crítico exhiba su sabiduría, en vez de mostrar la del poeta escudándose en él? La pregunta ya la hemos lanzado antes y volvemos a lanzarla críticamente, aunque ya la respondimos. Estamos en plena problemática de la Crítica Literaria, en plena Estilística. Personalmente mi posición no ha cambiado de la posición que enuncié en aquel Primer Congreso Español de Estudios Clásicos, cuando proclamaba mi vinculación a la lingüística de Saussure y a la psicología de Freud y de Young: sustancialmente es la misma que hemos desarrollado a lo largo de este trabajo. Pero ahora, tras dos decenios tratando de arrancar a las Musas su secreto, ahora que sé recorrer el laberinto por cuyos canales sopla la inspiración, ahora más que nunca creo en las Musas ²⁶.

V. EUGENIO HERNÁNDEZ VISTA

metodología estilística es una de las actividades que dirigimos en nuestro Departamento, y ha dado ya sus primeros frutos.

²⁶ La aparente paradoja con que terminamos nos remite, claro está, al interrogante inicial: si creemos saber en qué consiste el estilo en cuanto fenómeno lingüístico, se nos escapa en absoluto por qué sólo unos pocos son capaces de ser verdaderamente poetas, logrando el estilo por excelencia, y no hay solución científica para este interrogante: no hay receta para fabricar poetas. En este punto nos complace agradecer una penetrante observación de mi colega la Dra. Carmen Codoñer: que las categorías del poeta, del científico y aun del crítico son diferentes; tampoco se pueden fabricar científicos en la plenitud del término. De la lectura de este trabajo creemos se desprende de modo natural que para nosotros el gran poeta como el gran científico están situados en el mismo plano; el científico, tras la fase de acopio de datos, y el poeta, tras el planteamiento previo, se identifican en el momento creador: una síntesis intuitiva que ilumina de pronto los datos y permite «ver» en profundidad relaciones e interacciones múltiples entre elementos diversos. Esto, en efecto, es patrimonio de unos pocos, sin que sepamos por qué. Naturalmente, el científico y el poeta difieren en que su visión del cosmos está expresada en simbologías diferentes. No pensamos lo mismo del crítico, satélite que refleja luz ajena, a menos que escape a su órbita, transformando su actividad en obra poética independiente, que brilla con luz propia. Lo que no es infrecuente.