

BREVE HISTORIA DE LA POESÍA PURA: DE EDGAR ALLAN POE A JORGE

GUILLÉN

MAURICIO ALBERTO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el

Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

BOGOTÁ, JULIO, 2011

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Luis Alfonso Castellanos Ramírez, S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARREARA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jorge Hernando Cadavid

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

1. Sobre la poesía pura y sus sentidos. Antecedentes.
 - 1.1. El principio poético de Allan Poe.
 - 1.2. Poe en Francia, poeta maldito.
 - 1.3. Mallarmé, primer fruto de la estética purista.
2. El debate de la poesía pura
 - 2.1. Abate Brémond: el paso hacia el misticismo.
 - 2.2. Valéry y la teoría de la acción poética.
3. España: “sobre hombros de gigante”. (1922-1928)
 - 3.1. Del 98 al 27
 - 3.2. Jorge Guillén, *la forma se me vuelve salvavidas*
4. Conclusiones
5. Bibliografía

Introducción

La intención inicial de este trabajo era el estudio puntual de una selección de poemas del primer *Cántico* de Jorge Guillén, publicado en 1928 por Revista de Occidente con la inclusión de setenta y cinco poemas. No hizo falta leer mucho. La poesía de Guillén me pareció ilegible, o mejor, inentendible; debía ser esa la manifestación de lo que los críticos y comentaristas del vallisoletano llamaban *poesía pura*. Queriendo “entender” la poesía de Guillén, mi inquietud se trasladó hacia la noción de pureza ¿Qué es poesía pura? ¿Por qué es “pura”? ¿Quién la “inventó”? ¿Cómo se relaciona con el *Cántico*? La investigación me llevó a Poe y luego a la discusión francesa¹; paralelamente a mis lecturas biográficas de Guillén y de su herencia juanramoniana, empecé a encontrar vínculos con Valéry. El resultado fue el descubrimiento de una doble fuente poética en Guillén: por una parte, un marcado “hermetismo y formalismo” hijo de la tradición francesa, por otra, cierto deseo esencialista con inclinación hacia lo real, hijo seguro de Jiménez. La confirmación de mi búsqueda en tradiciones ajenas a la española, me la vino a dar en la etapa final del trabajo el crítico español Antonio Blanch, según él, “Hay en ella [en la poesía pura], en efecto, rasgos poco españoles, o al menos, elementos cuyas raíces inmediatas no se encuentran en el alma española y que nos invitan a buscar sus orígenes en otra parte” (Blanch 32).

¹ El responsable de este salto fue Brémond; en su libro *Poesía pura*—título extremadamente llamativo para mí en ese momento— reconstruye la historia del purismo a partir de sus principales exponentes, a saber —dice—: Poe, Baudelaire, Mallarmé y Valéry. La revisión de cada uno de estos autores confirmaría para mí la enumeración de Brémond.

Enfrentado ya a la tarea de escribir, no podía hacer otra cosa que señalar el camino que había recorrido, es por eso que en lugar de un estudio sobre el *Cántico*, lo que aquí se presenta es una “*Breve historia de la poesía pura: de Edgar Allan Poe a Jorge Guillén*”; se trata de una exposición modesta que articula la investigación al rededor de una poética bastante compleja que se desarrolla a través de un recorrido histórico. La descripción diacrónica de una poética es esencialmente un ejercicio pedagógico: para lograr la claridad sobre el cómo se entendió el ejercicio creativo en épocas o grupos determinados, nos vemos arrojados al descubrimiento de categorías que organicen y permitan poner en diálogo los múltiples sentidos que pudo tener una creación artística; no obstante, ese propósito de “estructuración” puede escapar a la extrema sincronía que exige la interpretación concreta de un poema. Es en esta tensión donde debe ubicarse este trabajo.

¿Qué es la poesía pura? La primera parte de este ensayo expone algunos antecedentes literarios que a partir de la segunda mitad del siglo XIX francés llegaron a perfilar una intención de búsqueda y depuración poética; las inquietudes de Allan Poe y Baudelaire implicaban ya un deseo de pureza y preludieron la respuesta radical que Mallarmé dio a través de su poesía; más adelante, en los inicios del siglo XX, el abate Brémond y Paul Valéry —cada uno con su interés particular— hicieron de la discusión un debate público que recogió las reflexiones anteriores y las estabilizó bajo la idea de “poesía pura”. La segunda parte del trabajo establece un paralelo con la discusión que a propósito del purismo se adelantó en España entre 1922 y 1928; sin embargo, su intención ya no será la descripción de la evolución histórica del concepto —aunque, claro, será necesaria una contextualización—, sino el análisis formal de algunos poemas del primer *Cántico* (1928)

de Jorge Guillén; a través de ellos veremos, finalmente, cómo se realiza y cuáles son las fronteras a las que puede llegar la poesía pura.

Los límites metodológicos del trabajo están dados por los objetivos planteados: para el primer capítulo, que ha sido pensado como marco teórico, se ha buscado apoyo en categorías que intentan la estructuración del espíritu moderno a partir del análisis de sus manifestaciones artísticas; así pues, este segmento es deudor de los estudios de Friedrich y Paz, sobre todo, aunque también se acudió en menor medida a Gutiérrez Girardot, Calinescu y Hauser, entre otros; con todo, se procuró siempre poner en diálogo directo las obras originales y no las interpretaciones que de ellas hacía cada uno de los autores mencionados. Caso aparte fueron los segmentos dedicados a Mallarmé y Paul Valéry, ya que sus reflexiones estéticas se encuentran dispersas entre cuadernos, apuntes y correspondencia, y de su sistematización poco se ha escrito en español; en este sentido, fue de vital importancia el estudio de la Dra. Anna María Brigante a propósito de la teoría de la acción poética en el apartado dedicado a Paul Valéry, así como la traducción de la correspondencia de Mallarmé que elaboró Rodolfo Alonso. Así mismo, en muchas ocasiones se hizo infranqueable la frontera impuesta por la lengua —el francés principalmente— y, aún cuando se intentó acudir a originales, la complejidad y estilo hermético del discurso en algunos autores generaron cierta sujeción a las traducciones.

El segundo capítulo es la aplicación práctica de lo expuesto con antelación; como análisis formal, constituye la realización plena del objetivo de la poesía pura en su sentido más primario, esto es, desvelar cómo el arte poético se yergue con autonomía respecto al

discurso prosaico. El recurso imprescindible para este segmento resulto ser el completísimo estudio de Antonio Blanch sobre poesía pura española, así como los múltiples ensayos de análisis que desde diferentes perspectivas se han puesto en la tarea de analizar la obra de Jorge Guillén.

Finalmente, las conclusiones a las que llega el trabajo son un cúmulo de inquietudes; son una reflexión que desde la discusión de la poesía pura pretende abrir el panorama hacia el fenómeno poético en general.

1. Sobre la poesía pura y sus sentidos

(Antecedentes)

Poesía pura es una locución hermética; usarla ha sido desde siempre un recurso extremo de conceptualización relativo a la *esencia* de aquello que se rehúsa a ser definido. En la sencilla expresión bimembre convergen una multitud de elaboraciones teóricas, primero en torno a lo que es propiamente *poético*, y luego, alrededor de lo específicamente *puro* en su relación con aquello que hemos convenido *poético*. Es un monstruo de dos cabezas. Los escasos intentos de sistematización no han logrado penetrar la coraza idealista que parecen tener de suyo estas nociones, presentando discursos desenvueltos en el campo místico. A tal punto ha llegado la abstracción del concepto que, haciendo eco de las tentativas medievales por la aclaración del gran misterio, los ensayos más lúcidos de explicación confluyen en una suerte de teología negativa²: “Poesía pura es todo lo que permanece en un poema después de haber eliminado todo aquello que no es poesía” (Guillén, citado en Vela, 1926). La definición siembra más dudas que certidumbres, pues nos conduce inevitablemente a la búsqueda de lo que no es poesía sin saber siquiera lo que sí es; entramos en una dimensión casi paradójica y metafísica que escapa de la concreta experiencia creadora.

² La teología negativa es una consecuencia de la recepción de algunas ideas del platonismo interpretadas por Plotino; en el cristianismo fue asumida inicialmente por Clemente de Alejandría (s. III) y sostenía la imposibilidad del conocimiento de Dios a través de la razón. Lo que es conocible, para la teología negativa, es lo finito; según esta premisa, de Dios sólo es posible decir lo que no es (in-finito, in-mortal, in-efable...) y su conocimiento trasciende las razones de la ciencia e implican la negación de la misma. Sus desarrollos más destacados están precisamente en el campo de la mística.

Al mismo tiempo, teniendo en cuenta los desarrollos aislados que bajo el rótulo de poesía pura ha habido en el quehacer literario, los trabajos críticos se han visto forzados a concentrar sus elaboraciones en poéticas incomunicadas, desconociendo a la vez las intertextualidades y la universalidad de la actividad poética. Friedrich postula que el desarrollo de la lírica dado en la segunda mitad del XIX en Francia legó para todo occidente una unidad de estilo que, aun reconociendo las particularidades y sin llegar a reducir toda elaboración a una dinámica de influencias, permite verificar síntomas de una actitud poética común en el arte contemporáneo. La poesía pura ha tenido usos concretos, pero sobre todo ha sido una poética que se rehúsa a ser delimitada por fronteras geográficas o históricas. En este sentido, parece ser parte de esa unidad de estilo en la que conviven una multitud de tendencias hermanadas estructuralmente. Sin que la dificultad de acercamiento sea un obstáculo, un ejercicio descriptivo logrará aclarar la *quaestio disputata*; en definitiva, sólo poniendo en discusión el asunto y estableciendo las distancias y las coincidencias es que se alcanzará la claridad.

El origen del término debió estar vinculado al nacimiento mismo de la *litteratura* como categoría. Siguiendo a Raymond Williams, el siglo XVIII significó la distinción entre la noción clásica de *poesía* —como composición imaginativa— y *litteratur* —entendida en un principio como condición para la lectura—, un nuevo concepto extraído de la gramática y la retórica. Sólo la reflexión romántica logrará, como reacción a un sistema de producción industrializado, la especialización del término hacia su consideración moderna: asociado a nuevas reflexiones sobre la sensibilidad imaginativa, el arte, la estética, la belleza, etc., la categoría literaria se vincula a la composición creativa y la actividad crítica se convierte en

una disciplina humana fundamentalmente valorativa de las letras (Williams). Hablamos entonces de una iniciativa de diferenciación entre las letras en general y lo verdaderamente bello, literario o poético; fueron ellos, los románticos, los primeros en hablar de una poesía pura. Específicamente la leyenda fue proferida en principio por el hispanista alemán Ludwig Tieck, amigo entrañable de los hermanos Schlegel y vinculado a la herencia del *Sturm und Drang*. La fuerza de rechazo hacia el racionalismo y valoración de la sensibilidad estética será absorbida y reelaborada a lo largo y ancho del XIX, no sólo en Alemania.

En términos generales y siendo selectivos a propósito de los desarrollos más significativos, el concepto se ha desdoblado en dos vías; no obstante, su origen es diverso en geografía y espíritu: por una parte, en Estados Unidos, Poe publica *The poetic principle* (1848) siendo recibido e interpretado en Francia por Baudelaire (1856); allí será alimentado por espíritus contra-pastorales y anti-positivos encarnados en Mallarmé (1897), quien preludiará la ingente producción de Valéry. El abate Henri Brémond (1926) recopilará esta tradición y le dará un nuevo matiz. Por otra parte, al tiempo que Bergson y Machado han entrado en diálogos, Jiménez intuye una poética similar inspirada en el siglo de oro español; las reflexiones del 98 las recibirá su más aventajado discípulo en el 27, Guillén, quién más tarde será el que logre la comunión de tradiciones en su contacto con Valéry. A la caja de Pandora que es la modernidad, tanto en Francia como en España se respondió, finalmente, con una nueva sensibilidad estética que se dio a llamar *poesía pura*, una de las expresiones con mayor vuelo en la literatura venidera, en tanto funda una nueva metafísica.

No podemos exponer acá la totalidad del saber enciclopédico relacionado con la poesía pura; lo que aquí se expone es un intento por dar a ver el espíritu que subyace a un concepto de tan difícil aprehensión y, en definitiva, un acercamiento a través de él a la exquisita obra de Jorge Guillén. Es un esfuerzo que, teniendo en el horizonte a los teóricos que hoy leemos —Hauser, Friedrich, Calinescu, Gutiérrez Girardot, Paz, entre otros—, busca desentrañar la estructura de la poética purista ofreciendo, no una explicación, sino una descripción del movimiento que la ha puesto en marcha. Con todo, no es sino un esfuerzo de síntesis e interpretación de lecturas que he encontrado en mi quehacer, que hoy en día, dada la oportunidad, vienen a consolidarse en un único propósito y pregunta ¿Qué es eso a lo que llamamos poesía? Considérese este humilde esbozo como una introducción a la pregunta sin respuesta.

1.1. El principio poético de Allan Poe.

Escrito en 1848, *The poetic principle* es sin lugar a dudas uno de los ensayos más fructíferos de la segunda mitad del siglo. En él nacen y se sustentan las elaboraciones esteticistas que con posterioridad se adelantarán en Francia por autores de la talla de Baudelaire, Mallarmé y Valéry; por lo demás, acompañado de *The Philosophy of Composition*, (1846) constituyen la poética y teoría literaria del norteamericano. Su estilo es sencillo y harto expositivo³; sin proponerse grandes elaboraciones teóricas, Poe quiere

³ Me acojo a la traducción de Julio Cortázar. Sobre el estilo de Edgar Poe, Baudelaire comenta en su prólogo al las narraciones extraordinarias: “[...] un amigo del poeta, confiesa que era difícil emplearlo y que se veían obligados a pagarle menos que a los demás, porque escribía en un estilo demasiado elevado para el vulgo” (Baudelaire 859).

hacer notar a partir de ejemplificaciones algunos rasgos que para él constituyen *lo esencial* de aquello que ha venido a denominarse Poesía. Su propuesta, como se ha dicho, se despliega estrictamente en el campo de la estética y ubica su fin en el horizonte en el que es posible la contemplación de lo bello. En este orden de ideas, el valor del poema esta dado tanto por el estímulo sublime que produce en el lector como en la aspiración a la belleza que tiene su creador. Cimentado en una estructura idealista⁴, el autor de *The Raven* (1845) rescata el papel subordinado del gusto y a partir de allí construye una Babel de consideraciones formales que conducen con mayor eficacia a la belleza celestial.

Las funciones del espíritu, dice el literato, son tres: Intelecto Puro, Gusto y Sentido Moral ¿Cuál de ellos debe gobernar la experiencia poética? El primero es relativo a la Verdad y el último se refiere al Deber —que guiado por la conciencia nos enseña su conveniencia y a su vez, llevado por la razón nos enseña la obligación—, entre ellos se ubica aquel que se relaciona directamente con lo Bello. Poe inicia la discusión rechazando la “herejía de lo *Didáctico*” y propone una nueva posibilidad como punto de partida poético; exhortando a la asamblea que le escucha, el genio norteamericano lanza las redes a lo desconocido:

⁴La distinción clara y tripartita de las facultades del sujeto son una herencia evidentemente kantiana. Para el idealista alemán, las facultades intelectuales y sensibles del sujeto deben ser acotadas por una reflexión crítica; en consonancia, su trabajo filosófico se consolidó en: una *Crítica a la razón pura* que respondió a las posibilidades mismas del conocimiento, una *Crítica a la razón práctica* que estructuró el deber que nos corresponde como humanos, y una *Crítica del juicio* que desde la estética y la moral abrió las posibilidad de una metafísica. Hugo Friedrich vincula además esta diferenciación de las potencias del alma respecto a la sensibilidad clásica con los trabajos que Diderot desarrolló en su definición del genio y expuso en *Neveu Romeau* y *Encyclopédie*. Poe conserva esta estructura y en ella se desenvuelve.

[...] Nos hemos metido en la cabeza que escribir un poema simplemente por el poema mismo, y reconocer que esa era nuestra intención, significa confesar una falta total de dignidad poética y de fuerza. Pero la verdad es que, si nos atreviéramos a mirar en el fondo de nuestro espíritu, descubriríamos inmediatamente que bajo el sol no hay ni *puede* haber una obra más digna ni de más suprema nobleza que ese poema, ese poema *per se*, ese poema que es un poema y nada más, ese poema escrito solamente por el poema en sí (Allan Poe, 1956, 198-199).

Este principio de autonomía artística establece las nuevas relaciones que la poesía debe asumir en el amplio margen literario; oponiéndola por definición a la Verdad y al Deber, Poe no quiere sino enriquecer el proceso de creación y justificar con valores determinados la apreciación y valoración del arte como tal⁵. En esta vía, emprende la definición del Gusto como criterio eficaz de valoración e intenta una teorización alrededor de lo Bello y su impacto en la sensibilidad; para el bostoniano, la cuestión poética se resume en *una aspiración humana a la belleza celestial*, un esfuerzo por alcanzar lo trascendente. Siguiendo esta premisa, su exposición consiste en una caracterización de modos para “lograr” un *sentimiento poético* producto de la contemplación de lo bello. La tipificación inicia restringiendo la extensión de la obra a un tiempo de lectura máximo de media hora,

⁵ Específicamente en este punto, la actitud de Poe es la encarnación de un espíritu moderno totalmente opuesto al clásico. Verdad, Bien y Belleza constituyeron hasta el renacimiento un todo homogéneo realizado en la Unidad del arte; la problematización de este dogma empezará a desarrollarse a partir de las reflexiones en torno a la imaginación y, en general, al surgimiento de un nuevo tipo de relación entre el hombre y la realidad. La situación tocará fondo en la modernidad, pero fue intuita en toda su profundidad por el romántico norteamericano: “Todo lo indispensable a la Poesía es precisamente aquello con lo cual la Verdad nada tiene que ver. Adornarla con gemas y con flores es hacer de ella una ostentosa paradoja. Para reforzar una verdad, necesitamos un lenguaje severo antes que florido. Debemos ser sencillos, precisos, sucintos. Debemos ser fríos, serenos, desapasionados. En una palabra debemos hallarnos en ese estado de ánimo que representa, de manera casi absoluta, el reverso del estado poético” (Allan Poe, 1956, 199).

también se lamenta de las composiciones demasiado cortas. No obstante, más allá de una determinación de máximos y mínimos, su regulación toca a la puerta de una sensibilidad fugaz, así como a las consideraciones de recepción de la obra privilegiadas sobre el esfuerzo de composición: “Es de esperar que, en tiempos venideros, el sentido común preferirá pronunciarse sobre una obra de arte por la impresión que causa, por el efecto que logra, y no por el tiempo que requiere para imprimir ese efecto o por el monto del «sostenido esfuerzo» necesario para obtener esa impresión” (Allan Poe, 1956, 195).

La poética de Poe se elabora necesariamente en relación con el tiempo. No estamos frente a un capricho de exigencia formal; al hablarnos de *impresión* y *efecto*, el poeta parece apuntar hacia un sentimiento poético que se alcanza en la contemplación de la belleza, pero que después de la excitación se agota prontamente. Es una sensibilidad instantánea que oponiéndose a la pretensión clásica de Unidad, descompone la realidad en pequeñas porciones con sentido total —más cercana a la fotografía que al cine, si se quiere; un poema largo, en esta vía, sería un contrasentido, y una obra maestra como el *Paraíso perdido* vendría a ser una sucesión de pequeños poemas que alternativamente nos excitan y nos deprimen. El autor de *The black cat* (1843) es, en cierto sentido, un profeta que atento a los cambios de su época supo caracterizar los nuevos rasgos de la sensibilidad en los tiempos venideros. Sus consideraciones, aún lejanas en desarrollo y profundidad a las filosofías de Bergson y Bachellard o a la aguda reflexión proustiana, fueron la base práctica de las problemáticas del hombre moderno; el problema de la extensión en Poe es el problema con el tiempo y su efecto en la sensibilidad: “El valor del poema se halla en relación con el estímulo sublime que produce. Pero todas las excitaciones son, por necesidad psíquica,

efímeras” (Allan Poe, 1956, 193). En esa lucha con lo fugaz, con lo efímero, es que se construye el esfuerzo del poeta para lograr la contemplación de lo Bello; con gran razón el bostoniano ha puesto la definición del número de versos como pregunta capital en el proceso de creación.

Zanjada la consideración de la extensión, el poeta centra sus esfuerzos en la determinación de lo estrictamente poético en el arte verbal. Su reflexión parte de la certeza incontrovertida de que la música es el arte especialmente privilegiado en relación con la belleza celestial y que, en su comunión con la poesía, la hace partícipe de sus dones y la acerca realmente a la contemplación de lo bello:

Contentándome con la certidumbre de que la Música —en sus diversos aspectos: metro, ritmo y rima— tiene tanta importancia en la Poesía, que no sería sensato rechazarla, y que su ayuda es tan vitalmente importante que sólo un tonto la declinaría, no me detendré a afirmar su absoluta esencialidad (Allan Poe, 1956, 201).

La poesía es definida en este contexto como *Creación rítmica de Belleza*. Sustentada sólo en el quehacer poético clásico, la búsqueda de musicalidad parece no ir más allá de los manuales de versificación. La elaboración más concienzuda a este propósito se nos ofrece en detalle en el estudio sobre los fundamentos del verso; allí, en un ejercicio estrictamente matemático e histórico, el genio norteamericano hace ver en la práctica las relaciones que

entre música y poesía se establecen⁶. Del mismo modo que analiza paso a paso la construcción de uno de sus poemas, Poe apela aquí a un cálculo de posibilidades y combinaciones que propician la creación poética; la belleza rítmica así entendida tiene un pie sembrado en la objetividad técnica y depende exclusivamente del manejo y experimentación de una ingente multitud de posibles composiciones, es decir, su procedimiento se convierte también en una justificación técnica de la creación poética.

Ahora bien, el carácter “positivo” del método no restringe la *creación rítmica de belleza* a una fórmula de cálculos artificiosos —el lenguaje, para Poe, no deja de ser mágico—. La musicalidad es también para Poe una oportunidad de acercamiento a la tradición popular; el poeta norteamericano cita a los *Minnesänger* de herencia alemana, recordando con nostalgia la naturalidad con que su canto se unía a la poesía. Allí, en lo popular, ubica el nacimiento y la posibilidad más amplia de desarrollo poético, trascendiendo la frontera específicamente formal del verso y otorgando a la posteridad —especialmente a la vertiente hispana— una fuente inagotable de inspiración. Adicionalmente, permítaseme vincular a la

⁶ La preocupación por la musicalidad en la poesía hace que Poe emprenda una sistematización de ritmo, rima, metro y versificación en lengua inglesa; la labor es de naturaleza técnica y viene a constituirse en el insumo más necesario para la creación poética. De allí la necesidad de claridad “matemática” en los conceptos:

“Quizá no exista tema literario más pertinazmente discutido; no hay otro, por cierto, que haya dado lugar a tanta inexactitud, confusión, mala interpretación, tergiversaciones, mistificaciones y crasa ignorancia en todo sentido [...] el tema es extraordinariamente sencillo; una décima parte, quizá, puede ser llamada ética; las nueve décimas restantes pertenecen a las matemáticas; y el total está incluido en los límites del más común de los sentidos comunes” (Allan Poe, 1956, 237).

Su propósito no es otro que la verificación de la tradición y la ordenanza de múltiples términos devenidos a confusión.

intención musical cierta inclinación hacia lo no representado⁷; si bien, el poeta no profundiza esta opción estética en la conferencia que hemos venido tratando, a mi parecer, el tema musical abre una ventana hacia una de las formas de acercamiento a lo bello: la *imaginación*.

El concepto es desarrollado con motivo de un comentario a Moore⁸; en él, Poe emprende una diferenciación entre fantasía e imaginación, tema regular en la crítica de su tiempo. La confusión entre estos dos conceptos —dice— se debe a una falta de distinción de grado en las definiciones; el problema surgió con Coleridge, para quien *fantasía* era una facultad de combinación mientras que *imaginación* era una facultad de creación. Según Poe, la necesidad de una diferenciación de grado surge cuando verificamos que la imaginación no puede crear nada, sino que aquello que pensamos creación, es sólo la combinación de ideas pre-existentes. Separándose de aquella confusión, el filósofo norteamericano propone una distinción de grado sustentada en las elaboraciones del teórico Schlegel⁹. Para él, la distinción entre estos conceptos se jugaba en la consideración de lo *místico*, entendido

⁷El principio *ut pictura poesis* (Horacio) es seguido desde la distancia. La prevalencia de la forma sobre el contenido llevan a la extracción de esencias en cada una de las artes; así, como la pintura habla en el lenguaje del color, la poesía habla en el lenguaje del ritmo musical. Esta idea es retomada por el ilustrado Diderot y expresada como sigue para la posteridad: “Las dimensiones puras y abstractas de la materia no carecen de cierta fuerza expresiva” (Diderot, citado en Friedrich 33); la no representación —la abstracción—, cobra desde aquí sentido y valor hasta llegar a la célebre gloria de no ser comprendido.

⁸Thomas Moore (1779 -1852), es considerado el poeta nacional irlandés del romanticismo; autor de *Lalla Rookh: an Oriental Romance*. Fue el albacea literario de Lord Byron. El poema al que Allan Poe dedica su comentario es *Alciphron*.

⁹August Wilhelm Schlegel, hermano de Friedrich von Schlegel, ambos filólogos alemanes. Como se decía en la introducción de este segmento, los hermanos Schlegel mantuvieron una estrecha relación con Ludwig Tieck, a quien atribuimos el primer uso de la noción *poesía pura*. Todos están vinculados al desarrollo teórico del romanticismo alemán y es de esta fuente de la que bebe Edgar Allan Poe. En su espíritu contra-ilustrado y contra-clasicismo, el romanticismo alemán en sus muchas vertientes volcó la atención hacia la facultad creativa y espiritual del yo.

como aquello que subyace a una corriente superficial de sentido; así pues, mientras lo *fantasioso* se asocia a las comparaciones llanas, a la selección de imágenes que narran, al sentido superficial en el que se agota toda significación, lo *imaginativo* es aquello que insinúa una idealidad, la corriente subterránea, aquello que —como la música— no representa, sino que sugiere o da indicios. Del mismo modo que los sonidos de una lira nos hablan de una realidad espiritual que traspasa la mera ejecución —dice Poe—, un poema imaginativo nos transporta a la contemplación del ideal, a la visión beatífica de lo Bello (Allan Poe, 1956, 507-516)¹⁰.

Recapitulemos. La esencia del poema está en la Belleza —su pretensión más propia—, por esta razón, su único árbitro valorativo será el Gusto; aunque aquella puede entrar en diálogo con la Verdad, la Pasión o el Deber: “[...] el auténtico artista se esforzará siempre por rebajar su tono hasta someterlas adecuadamente a la finalidad predominante y cubrirlas, en la medida de lo posible, con ese velo de la Belleza que constituye la atmósfera y la esencia del poema” (Allan Poe, 1956, 227). La pureza está dada inicialmente por la delimitación del ejercicio poético a una facultad estrictamente gustativa que lleva a la admiración de un ideal de belleza. Ahora, las formas pertinentes a la poesía para alcanzar la contemplación de lo bello son, al parecer de Poe: la brevedad, en relación con el instante poético; la musicalidad, como técnica matemática y herencia popular; y la imaginación —llamada

¹⁰ Hugo Friedrich, por su parte, hablando de los antecedentes teóricos de la lírica moderna en el siglo XVIII, entronca esta idea romántica con una cita a la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau: “El país de la ilusión es el único del mundo que merece ser habitado; es tal la nulidad de la naturaleza humana que sólo le resulta bello aquello que no es” (Rousseau, citado en Friedrich 29). Esta idea refuerza la reflexión en torno a las nociones de genio y fantasía en el romanticismo, pero aún así, no corresponden a la profundidad señalada por Poe; la afirmación rousseauiana será entendida por la tradición francesa como un dar la espalda a la sociedad.

también idealidad—, vinculada esencialmente con la intención de no representación e insinuación de un sentido subyacente o *místico*. El edificio estético queda construido. Los conceptos señalados por el bostoniano no dejan de ser generales, sin embargo, constituyen la base para el desarrollo posterior del concepto que venimos trabajando; la pureza poética, planteada en términos de Poe, es una búsqueda formal de belleza asociada a procedimientos con un alto valor técnico-matemático. Quizá el énfasis haya que ponerlo, más que en los procedimientos, en la misma intención de “búsqueda”, en la pretensión de encontrar aquello que está velado, allí encontramos un primer sentido de lo que llamamos poesía pura.

1.2 Poe en Francia, poeta maldito.

Un poco al margen de la estructura formal estética, habría que hacer mención de los temas privilegiados en la poética de Poe; pese a que el bostoniano no desarrolla con profundidad teórica este tópico, el asunto resulta significativo para el porvenir francés. Baudelaire tamizó la lectura de Poe, a mi manera de ver, con el cedazo de la melancolía y el espíritu de contracorriente; no fue, por supuesto, una actitud gratuita. La veneración de Charles Baudelaire por la obra de Poe no es un asunto que necesite profundas pesquisas argumentativas —sea suficiente la mención de los diecisiete años que dedicó a la traducción de la obra del bostoniano—, su devoción acaso sea la comunión metafísica de las mentes más grandes del siglo, el reconocimiento en la hermandad de la sabiduría: “[...] Edgar Poe no es específicamente un poeta o un novelista: es poeta, novelista y filósofo. Lleva en sí la doble naturaleza del iluminado y del sabio” (Baudelaire, 1998, 21). Fue el poeta francés quién presentó al mundo la obra genial de Poe; lo consideraba uno de los más

grandes entre los grandes, en virtud no sólo de su poesía, sino del ejercicio metalingüístico que implicaba la reflexión crítica en torno a su propia obra¹¹, y desde allí, supo acoger las esencias características del espíritu moderno:

[...] Eligió un tema tan amplio como elevado: el *principio de la poesía*, y lo desarrolló con esa lucidez que es una de sus prerrogativas. Creía, como auténtico poeta que era, que el fin de la poesía es de la misma naturaleza que su principio, y que su objeto no ha de ser otro que ella misma (Baudelaire, 1963, 864).

Las anotaciones del poeta francés acerca de Poe son, sobre todo, “biográficas”; si bien están llenas de errores históricos, su valor lo constituye el que en ellas se fundamenta gran parte de lo que el autor de *Les fleurs du mal* (1857) caracteriza como modernidad. Su ojo siempre atento a las dinámicas culturales de la época, hace que el interés se fije a la vez en el genio del autor norteamericano y en la sociedad que le acogió; sus conclusiones, unidas al talante romántico francés¹², van a heredar a la tradición —y al espíritu moderno en general— la idea del poeta delirante que va en contravía de las masas, escindido entre la vida del mundo y la vida en el arte, el que vive la paradoja entre la vida superficial y el anhelo de lo bello, el poeta moderno¹³. Para Baudelaire, tanto la vida del poeta norteamericano como la suya

¹¹ La unión de sabiduría crítica y genio poético fue ejemplificada a cabalidad en el romanticismo y se conserva intacta desde Novalis hasta el siglo xx. Baudelaire está claramente signado por esta característica y se hermana con Poe a través de ella.

¹² Las características más notables de este romanticismo son: el desplazamiento de la alegría y la felicidad para dar lugar a la melancolía y el dolor cósmico como atributos de la nobleza del alma —Chateaubriand—, conciencia decadente, lamento del alma por los peligros que para ella representa la técnica, fin del ideal napoleónico —Vigny—, palabra entendida como logos de Dios e inclusión de nociones como “lo grotesco” y “lo fragmentario” —Victor Hugo— (Friedrich 38-45).

¹³ Es menester hacer notar, sin embargo, la intrincada relación entre literatura e historia. Arnold Hauser, siempre atento a las dinámicas políticas, económicas y sociales, ha destacado el

fueron descritas por el rechazo del progreso industrial y el espíritu positivista (realista) que empezaban a venerar las sociedades del primer mundo; tenía la convicción de que tales idolatrías venían en detrimento de la poética y de la apreciación estética misma. Las reflexiones de Poe y—aún más— su vida signada por la desgracia, encontraron eco en las ideas que Baudelaire defendía con mayor vehemencia¹⁴. La figura de Poe fue convertida en la primera página de un naciente martirologio poético:

A través de todos los documentos que he leído, se ha formado en mí la convicción de que los Estados Unidos no fueron para Poe más que una vasta prisión, que él recorría con la febril agitación de un ser nacido para respirar en un mundo más balsámico —sólo una gran barbarie iluminada con luz de gas; y que su vida interior, espiritual, de poeta o aún de borracho, no era más que un esfuerzo perpetuo para escapar a la influencia de esa atmósfera antipática (Baudelaire, 1963, 859).

En un proceso de decantación anímica, Baudelaire extrajo de la vida y obra de Poe la quintaesencia del espíritu moderno francés: “El sufrimiento del yo incomprendido frente a la proscripción del mundo ambiente, por él mismo provocada, y el refugio en la intimidad que sólo se ocupa de sí misma [...]”; la proscripción se anuncia como una reivindicación de

nacimiento de un nuevo público lector a la par de la revolución industrial: el romanticismo ya en decadencia —exceptuando el caso de España, donde llegó más tarde y tuvo aún algunos años de vigencia—, da paso al realismo en novela y teatro; el público burgués se separa del gusto por la poesía, generando una reacción “hacia adentro” entre los poetas, que intentaron hacer un nuevo mundo para sus creaciones (Hauser, 2004). Esta situación condicionará la discusión entre prosa y poesía, y aun, la del simbolismo.

¹⁴A propósito de este vínculo, Lamerque comenta: “[...] cuanto dice Baudelaire en su estudio acerca de la fatalidad invencible que gobernó el destino de Poe, se lo aplicaba, en lo profundo de su corazón, a sí mismo. En su correspondencia se encuentra cien veces repetida la afirmación de que Poe se le parece [...] Al final llegó casi a creer que era, más que su hermano, su doble, su imagen misma” (Baudelaire, 1963, 877).

superioridad” (Verlaine, citado en Friedrich 28); caracterización bajo la cual Verlaine cobijaría a los que luego designó como *poetas malditos*. La lucha contra la mecanización de la experiencia y la “mundanización” del quehacer estético, al lado de un anhelo de idealidad y fantasía fueron en el alma de Baudelaire fuerzas opuestas en tensión irreconciliable (Bejamin), que alimentadas por la cercanía filial a Poe se convertirían para la posteridad en un manifiesto de soledad heroica y búsqueda permanente de purificación de la experiencia creativa¹⁵. La emancipación definitiva del gusto estético dominado en su tiempo por el reinado de la objetividad positiva y el sentimentalismo romántico tardío, hijos bastardos de una *atmósfera antipática*, dan paso a lo que Friedrich denomina “dictadura de la fantasía”, lugar político en el que la obra de arte deja de ser relativa a la realidad y empieza a medirse con relación a sí misma.

La idea de pureza en Francia, gestada en la recepción de Edgar Poe como poeta maldito, estuvo para siempre marcada por una decidida vuelta de espaldas a la sociedad y al realismo, que fue asumida en adelante no sólo a través de una postura política radicalmente crítica, sino también expresada con la asimilación de nuevas formas poéticas en respuesta a tal situación¹⁶. El purismo empieza a asociarse a un desprendimiento de elementos propios

¹⁵[...] Poe, que era de buena cuna y que además profesaba la idea de que la gran desgracia de su país era la de no tener aristocracia de raza, dado —decía—, que en un pueblo sin aristocracia el culto de lo Bello sólo puede corromperse, amenguarse y desaparecer; que denunciaba en sus conciudadanos, hasta en su lujo enfático y costoso, todos los síntomas del mal gusto característico de los nuevos ricos; que consideraba el Progreso, la gran idea moderna, como un éxtasis de papamoscas y que llamaba a los perfeccionamientos del habitáculo humano cicatrices y abominaciones rectangulares, Poe era allí una cabeza singularmente solitaria”(Baudelaire, 1963, 860).

¹⁶Tales iniciativas podríamos asociarlas, entre otros, a las propuestas de Théophile Gautier y el parnasianismo —movimiento artístico al que alguna vez se quiso vincular a Baudelaire—; sus intentos de lograr una poesía despersonalizada, alejada de los propios sentimientos y cercana a

de una sensibilidad generalizada en el ámbito moderno-burgués y se funda en la descripción de rasgos estéticos propios. De esta manera, a la intención de “búsqueda” heredada de Poe, viene a unirse una nueva intención de “separación” sustentada en la determinación de caracteres estéticos específicos; un sentido adicional.

Los caracteres estéticos enunciados por Baudelaire no se separan mucho de lo que ya había sido expuesto por Poe, sin embargo, con cada nueva interpretación, fueron ganando en profundidad y concreción conceptual. El punto de partida, por ejemplo, siguió siendo el mismo: la ilusión del poeta norteamericano de erigir una poesía cuya calidad se midiera por la poesía misma y no por sus relaciones de cercanía con la verdad o la pasión, se hicieron realidad en la actitud del poeta moderno propuesto por Baudelaire. Con los ojos fijos en el ideal de belleza, el sentir del corazón —desdeñado en su momento por Poe— fue remplazado por una nueva facultad intelectual ligada en su totalidad a la fantasía; la vida del poeta, su yo empírico, se divorcia de la obra y le confiere independencia en un proceso de despersonalización que a su vez construye una persona poética totalmente nueva e imaginada¹⁷. Desde allí, surge la necesidad de una conciencia formal hiperbólica que, atenta a los detalles más mínimos, construye con rigor arquitectónico la obra poética; los recursos para lograrla también son emulados: musicalidad respaldada en un cálculo

temas de por sí sugerentes, bellos y exóticos, los hacen descendientes directos del bostoniano. Su consigna de “*el arte por el arte*”, dará todavía mucho que hablar en su contacto con el purismo.

¹⁷ Esta idea se desarrolla principalmente en el Salón de 1859; allí Baudelaire critica los nuevos aportes del progreso materializados en la fotografía como una abominación del espíritu positivo y realiza toda una apología de la imaginación como *reina de las facultades*. Su noción de imaginación, no obstante, es distinta a la heredada del romanticismo alemán por el norteamericano: “[La imaginación] Descompone toda la creación y, con los materiales acumulados y dispuestos según reglas cuyo origen sólo podemos encontrar en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo, produce la sensación de lo nuevo” (Baudelaire, 1963, 555).

matemático de metros e imaginación liberada son las herramientas fundamentales; la brevedad, a pesar de no ser tratada teóricamente, ha sido asumida como premisa¹⁸.

No resulta clara la diferencia entre los desarrollos teóricos de los poetas que venimos tratando; la búsqueda de desviaciones que Baudelaire hizo de los trabajos de Poe deben partir del reconocimiento del autor norteamericano como algo más que un circunscrito a la vertiente romántica en América, pero también, de cara a Baudelaire, debe saber descubrir lo específicamente moderno en la noción de pureza. La exposición hasta aquí presentada ha querido mostrar ese rasgo característico de la modernidad, consistente en la escisión permanente del hombre con su mundo; tal escisión ha sido el aporte primordial de la lectura francesa de Poe. No obstante, si queremos ahondar en la noción misma de pureza, debemos dejar de lado las intuiciones que pudo tener Baudelaire con miras a una nueva estética y concentrarnos en la manifestación concreta de tales intuiciones.

1.3 Mallarmé, primer fruto de la estética purista.

Al margen del misticismo en la vida religiosa, Mallarmé es quizá el mayor testimonio de ascetismo poético del que tenemos noticia; antes y después de él, posiblemente no haya llegado a realizarse en occidente una búsqueda tan extrema de la poesía en su estado

¹⁸En cuanto al metro y la rima, la propuesta de Baudelaire es una paráfrasis de Poe: "Está completamente claro que las leyes métricas no son tiranías inventadas arbitrariamente, sino reglas elegidas por el propio organismo espiritual. Jamás han impedido que la originalidad se manifestara. En cambio lo contrario es mucho más exacto, o sea, que han contribuido siempre a que madurase la originalidad"; o también cuando dice "la belleza es el resultado del entendimiento y del cálculo" (Baudelaire, citado en Friedrich 52-58). Todavía atribuye al lenguaje una propiedad mágica de asociación. Su diferencia más pronunciada sigue siendo la concepción de la fantasía como oposición a la naturaleza y descomposición de la realidad.

absoluto; poesía *en sí* y *para sí* misma, realización límite de la nebulosa propuesta de Allan Poe y homenaje inmediato a la vida y obra de Baudelaire. Sus primeras reflexiones en torno al quehacer poético tienen origen en la cercanía a la obra de los dos grandes maestros; ya en Septiembre 1867 —contaba con 25 años—, aún herido por el reciente fallecimiento de Baudelaire¹⁹, Mallarmé recibe como un legado el trabajo de traducción de Poe: “Verdaderamente, tengo mucho miedo de comenzar (aunque, por cierto, la Eternidad haya centelleado en mí y devorado la noción superviviente del Tiempo) por donde nuestro pobre y sagrado Baudelaire ha concluido” (Mallarmé, 2008). La frase resulta adecuada para definir bellamente la totalidad del ambicioso proyecto poético de Mallarmé; con los ojos puestos en la reflexión de Allan Poe, el compositor de *Hérodíade*—iniciada en 1864— aspira a comenzar por donde Baudelaire concluyó; tal es la dignidad de su realización.

El proyecto de consecución de una obra pura en Mallarmé brota del matrimonio entre el deseo de obtener una impresión nunca antes lograda y la certeza de poder conseguirla a través de la sola musicalidad, esto es, el diálogo armonioso de las palabras con ellas mismas; tales preocupaciones, como hemos visto, no podrían justificarse sino por la amplia recepción del ideario de Allan Poe. Pero el poeta francés añade nuevos sentidos, claro; la reflexión aguda en torno a la unión de estas dos fuerzas —impresión y musicalidad—, lo llevaron finalmente al descubrimiento de la Nada, que para no ir tan lejos, podemos pensarla como estado posterior a la destrucción de todo rasgo de personalidad en la obra. Expuesta de este modo, la poética del autor de *L'après-midi d'un faune* (1865) se nos

¹⁹El 31 de Agosto de 1867.

presenta como el punto de inflexión entre la tradición que le nutre y el impulso hacia la fundación de nuevas vanguardias. Verifiquemos, pues, el camino que se ha trazado.

Muy temprano, apenas recién iniciado el trabajo en *Hérodiade*, el poeta francés empieza a manifestar su intención de guiar el ejercicio creativo hacia la consecución de una impresión exacta en la recepción de la obra. Claramente influenciado por el Poe de *Filosofía de la composición*, y quizá animado aún por las revolucionarias apuestas estéticas en las artes plásticas —inicios del impresionismo y disputa contra el neoclasicismo—²⁰, Mallarmé revisaba una y otra vez las composiciones las que dedicaba las pocas horas que su trabajo como docente y traductor le dejaba; así lo expresaba en una carta a Catulle Mendès²¹: “[...] todas esas vigiliadas de la semana, y las noches de los dos últimos días han sido consagradas a volver esos versos presentables. Usted sabe cuánto me preocupa la exactitud de la impresión, y que, por consiguiente, el cambio de una palabra implica un recorrido”. Tal preocupación por la exactitud lo llevará, por supuesto, a una añoranza de perfección jamás lograda: “[...] Vuelvo a *Hérodiade*, la sueño tan perfecta que no sé solamente si ella existirá nunca”; efectivamente la obra quedaría inconclusa, como preludiando la imagen que Valéry inmortalizara en su *Monsieur Teste*. Sin desarrollar la justificación que iniciaron a su vez los románticos en favor del gusto como reina de las facultades, Mallarmé siembra allí las

²⁰El impresionismo en la pintura, cuyas fuentes más cercanas podrían ubicarse en el paisajismo romántico de la primera mitad del XIX en Inglaterra —Turner, “*Rain, Steam, and Speed - The Great Western Railway*”, 1844— y posteriormente entre algunas obras de Édouard Manet —“*Le Déjeuner sur l’Herbe*”, 1863—, propendía a la expresión de las impresiones visuales del artista antes que a la definición formal o la coherencia narrativa plasmada en el lienzo. Tales características, con justa razón, lo han hermanado al trabajo literario de Mallarmé, quien afirmaba entre sus meditaciones que su objeto literario era “pintar, no la cosa, sino el efecto que produce” (Mallarmé, 2008).

²¹Catulle Mendès (1841-1909), poeta, crítico y dramaturgo, fundador de la *Revue fantaisiste* en 1861. En 1866, sería el impulsor del *Parnasse contemporain*. Fue una de las amistades más constantes de Mallarmé.

raíces de su poética y las lleva a la extrema realización, despojando al verso cada vez más de su casi natural apelación a la racionalidad del significado.

Fuera del límite de la razón —léase también: narración, descripción, realidad, coherencia... prosa—, las palabras brillan y nos impresionan de otro modo; para Mallarmé, lo mismo que para Poe y Valéry —en menor o mayor medida—, ese modo no es otro distinto a la musicalidad, en tanto ella no representa nada “cognoscible” sino un todo “disfrutable”. Entonces, al lado del interés por la exactitud de la impresión, gobierna desde el mismo trono la preocupación por la sonoridad rítmica de las palabras. Desarrollando uno de los postulados que darán origen al simbolismo literario²², la música —a manera de las grandes leyes de la física— se convierte para Mallarmé en posibilitadora y continuo fundamento del universo poético.

Quizá no haya testimonio más diciente a este respecto que el dirigido a Eugène Lefébure²³ en una carta fechada el 3 de mayo de 1868; en ella, según Bertrand Marchal²⁴, se hace la primera alusión al *Soneto en-yx* (*Ses purs ongles...*): “No tengo más que tres rimas en ix; concertaos para enviarme el sentido real de la palabra *ptyx*, o asegurarme que no existe en ninguna lengua, lo que preferiría con mucho *a fin de dar-me el encanto de crearla por la*

²²Junto a Verlaine, Mallarmé es considerado fundador de la estética simbolista en literatura, que a su vez, tiene en Baudelaire a su más alta devoción. Sus postulados, entre los que se cuenta la valía del verso por su musicalidad, destacaban el papel de la sugestión, el símbolo como eje unificador del poema y la sensación sinestésica como recurso de expresión de idealidad. A través del simbolismo, podríamos dar cuenta del multiforme desarrollo de la poesía moderna; no obstante, sin restar importancia al movimiento, valdría la pena poner de relieve que la denominación de “simbolista”, sobre todo en el contexto que se viene trabajando, no podría justificar en su totalidad la apuesta poética de Mallarmé.

²³Eugène Lefébure fue un egiptólogo francés con quién Mallarmé trabó amistad hacia 1862.

²⁴Editor y comentador de las obras completas de Stephané Mallarmé.

magia de la rima” (Mallarmé, Cartas sobre la poesía). Marchal hace notar la irrelevancia de la existencia de algún significado de la palabra *ptyx* (en griego: pliegue o doblez), e insiste en que la importancia está en considerar que una palabra puede ser creada por la rima; en efecto, es a través de este testimonio que podemos justificar la prominencia de la forma rítmica respecto a la llanura del contenido²⁵. Mallarmé creía —con la imaginación— que las palabras existían antes que las cosas por ellas nombradas²⁶, y por tanto, consideraba que la música podía dar todo el sentido necesario a la realidad; discurriendo en estas cavilaciones, el autor de *Un coup de dés* no puede concebir el poema sino como una partitura musical en la que las palabras resuenan unas con otras, en un lenguaje totalmente independiente de la racionalidad del significado, pero con sentido y armonía propios²⁷. En este sentido, el lugar correspondiente al poema mallarmeano es el de la meta-poesía, en tanto busca, no un diálogo de representación entre las cosas y las palabras, sino el sonoro balbuceo de las palabras hablando entre ellas²⁸:

²⁵No obstante, en la versión y comentario a este soneto, Octavio Paz se ciñe a la traducción griega de la palabra y estructura su composición a través de la imagen de una “*Espiral espirada*” o caracol. El análisis, por ello, no deja de ser impecable y ajustado (Paz, v. II, 44-62).

²⁶En otra época decadente, la de la Grecia clásica, Platón expresaba a través de su Crátilo que los nombres que designan a las cosas no se aplican a éstas por convención sino porque representan su esencia; lo anterior a la cosa, vendría a ser en este caso, la *esencia* y no la palabra como en Mallarmé. En todo caso, no deja de llamar la atención en ambos casos la búsqueda de sentidos más allá de lo que se ofrece como realidad.

²⁷Hugo Friedrich se refiere a esta característica mediante la categoría de “autarquía simbólica”. Libre de referencias al pasado literario, y aún a la realidad sensible, el poema se constituye en un microcosmos de sentido autónomo (Friedrich 187-188).

²⁸En última instancia, el deseo de no representación refleja una pérdida de legitimidad del mundo que nos rodea, y se expresa mediante la creación de nuevos sistemas de justificación; es un ejercicio común en las épocas de conciencia decadente. Esta pérdida de sentido, bien podría compararse a la muerte de Dios nietzscheana. Hablando de la modernidad, Friedrich categorizó este sentir a través de la expresión “trascendencia vacua”, que se refiere específicamente a los sucedáneos del cristianismo en ruinas. En el caso puntual de Mallarmé —dice el crítico alemán— hablamos de una “mística de la nada” expresada en el lenguaje, esto es, una “palabrización” de la experiencia en la que lo importante termina siendo la presencia del silencio (Friedrich 197-201). En una carta a Henri Cazalis (Abril 28 de 1866), Mallarmé se expresa de esta manera al respecto:

Hemos, muchos, alcanzado eso [...] y creo que, a lo que debemos apuntar sobre todo es que, en el poema, las palabras —que *ya son suficientemente ellas para no recibir impresión desde afuera*— se reflejen las unas sobre las otras hasta que parezcan no tener más su color propio, pero no ser sino las transiciones de una gama (Mallarmé).

La exposición de la idea, tan fácil en las palabras dirigidas a François Coppée, resulta inabarcable cuando indagamos el cómo fue posible llegar hasta ella; por una parte, la tirana razón se obstina en gobernar y llenar de significado aquello que sólo tiene sentido y armonía musical, por otra, las propias pasiones pretenden llenar el vacío semántico al que nos vemos enfrentados. Poe y Baudelaire habían descrito el camino y señalado la tierra prometida, más no la habían habitado; es Stephané Mallarmé el primero en fabricar allí su tienda. Lo logró después de acabar consigo mismo. En otra carta escrita a su amigo Eugène Lefébure en 1867, el poeta describe el proceso que lo llevó a la concepción de la obertura

“Desdichadamente, ahondando los versos hasta ese punto, he encontrado dos abismos que me desesperan. Uno es la Nada, a la cual he llegado sin conocer el Budismo, y estoy todavía demasiado desolado para poder creer aún en mi poesía y volver a ponerme al trabajo, que ese pensamiento aplastante me ha hecho abandonar. Sí, lo sé, no somos más que vanas formas de la materia, pero bien sublimes para haber inventado a Dios y nuestra alma. Tan sublimes, jamigo mío! que quiero darme ese espectáculo de la materia, teniendo conciencia de ella [...]” (Mallarmé).

Cazalis no tarda en responder, reclamándole cierto aire espiritualista:

“Sabes que tus ideas sobre la nada son muy bellas, pero que son como ciertas mujeres, muy bellas, que son más estúpidas que sus pies ¿Cómo quieres que la materia cree lo inmaterial, el pensamiento y el alma: *ex nihilo nihil*, en consecuencia de la materia no puede surgir el pensamiento, ni la nada crearía la vida: entre la materia y el pensamiento, está el abismo de lo palpable a lo impalpable. El alma es una verdad: lo que no quiere decir que haya que ser espiritualista como un empleado de la Sorbonne” (Cazalis, citado en Mallarmé).

Con todo, el recurso a la Nada en Mallarmé no debe entenderse como un paso hacia la metafísica; es más bien, siguiendo a Friedrich, la consecuencia final de la puesta en libertad del lenguaje y el deseo de una neutralidad suprapersonal, más absoluta en tanto menos empírica. La propuesta se despliega como una meta-poesía, no como metafísica.

de *Hérodiade*; un artículo de Montégut²⁹ que llegó a sus manos, le sirvió como excusa para exponer claramente su disposición espiritual:

Él habla del Poeta Moderno, del último, que, en el fondo, “es un crítico ante todo”. Es justo lo que observo en mí –yo no he creado mi Obra sino por eliminación, y cada verdad adquirida no nacía sino de la pérdida de una impresión que, habiendo chispeado, se había consumido y me permitía, gracias a sus tinieblas liberadas, avanzar más profundamente en la sensación de las Tinieblas Absolutas. La Destrucción fue mi Beatrice.

[...] Porque todo eso no ha sido descubierto por el desarrollo normal de mis facultades, sino por la vía pecadora y prematura, satánica y fácil de la Destrucción de mi yo, produciendo no la fuerza, sino una sensibilidad, que, fatalmente, me ha conducido allí. Yo no tengo, personalmente, ningún mérito; y es precisamente para evitar ese remordimiento (de haber desobedecido a la lentitud de las leyes naturales) que amo refugiarme en la impersonalidad –que me parece una consagración (Mallarmé).

Mallarmé retoma el ejercicio en el que Poe y Baudelaire habían ya reparado, se consagra como poeta crítico que se piensa a sí mismo y a su obra, y sin embargo, tal consciencia lo lleva a la destrucción de todo rasgo de “personalidad” en procura de una pureza poética en la que el juego interno de las palabras libera y sugiere infinitamente significados. Su pasión crítica —diría Octavio Paz—, lo llevó a romper todo lazo comunicante entre lo palpable y

²⁹Jean-Baptiste Joseph Émile Montégut (1825 - 1895), fue un crítico francés que desde 1847 colaboró en la *Revue des deux mondes*, sobre todo, publicando estudios acerca de la novela moderna en Inglaterra y Norteamérica. Llegó a ser jefe de crítica en dicha revista. Editó, entre otras publicaciones, las obras completas de William Shakespeare entre 1868 y 1873.

lo impalpable, cediendo toda la iniciativa creadora a las palabras: “*L’œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots, par le heurt de leur inégale mobilité mobilisés*”³⁰ (Mallarmé, 1897, 246). En definitiva, su propósito era devolver las palabras a su primera e infinita potencia; destruyendo al hombre —primer Adán, que nombra la realidad— quiso constituirse dios —logos creador, palabra que crea el universo ordenado³¹; así soñó su gran obra: “[...] he soñado siempre e intentado otra cosa, con una paciencia de alquimista, listo para sacrificarle toda vanidad y toda satisfacción, como quemaban antaño su mobiliario y las vigas de su techo, para alimentar el horno de la Gran Obra ¿Por qué? es difícil de decir: un libro, simplemente, en muchos tomos, un libro que sea un libro, arquitectónico y premeditado, y no una colección de inspiraciones al azar, así sean maravillosas...” (Mallarmé)³².

La poética de Mallarmé deriva inevitablemente en paradoja; al tiempo que su consciencia le pide abolir el azar, poniendo en marcha toda una geometría de las palabras y sonidos, sometiendo el poema a continuas reelaboraciones —como lo atestigua su correspondencia y la escasez de su magnífica producción—, el propósito se encontrará frustrado por los límites que irreductiblemente impone el lenguaje. Entre tanto, no todo se pierde; queda el poema, claro, como fin último y muestra de la realización pura, creación totalmente nueva

³⁰“La obra pura implica la desaparición del poeta, que cede a la iniciativa de las palabras, movilizadas por el enfrentamiento desigual”.

³¹ Se establece aquí una dialéctica en la fabricación humana entre orden consciente y azar inconsciente. Una posible interpretación de *Un coup de dés* —una entre el infinito—, puede partir de dicho diálogo; al parecer, Mallarmé tuvo que cargar con la frustración del lenguaje limitado —así lo cree Friedrich—, obligándose a aceptar hacia el final de su vida la imposibilidad de abolir el azar; cabría la posibilidad de abrir aquí una investigación al respecto. Es más cercana, sin embargo, la reflexión de Valéry a este propósito; Brigante desarrolla este tema en relación con la distinción aristotélica entre *physis* y *tecné*, emulable al ejercicio de observación valeriano.

³²A Paul Verlaine, el 16 de noviembre de 1885.

y autónoma en el mundo del que el arte es soberano³³. Queda también la certeza sobre la que atinadamente llama la atención Valéry: “Es importante saber que toda poesía se orienta hacia alguna *poesía absoluta*... y esa es la poesía sobre cuya existencia ha meditado Mallarmé y a la que ha intentado acercarse por todos los medios, mediante el desarrollo de su arte” (Valéry, citado en Brigante). El purismo, después de su búsqueda inicial, llega al punto del ocultamiento en la nebulosa lejanía del silencio.

³³Es necesario hacer una aclaración en este punto. Se había hecho notar la cercanía del parnasianismo y su consigna de “arte por el arte” a la estética purista; no obstante, la diferencia entre una noción y otra es bien relevante: mientras que el “arte por el arte” busca un objeto plásticamente bello a través de la utilización de recursos como la rima, el ritmo y esplendor de las palabras —indudablemente, Allan Poe se presta para ser leído de esta manera—, la estética purista pone mayor énfasis en la reflexión y la obstinada búsqueda del esencial poético manifestado a través de las palabras (Blanch 12).

2. El debate de la poesía pura

2.1. Abate Brémond: el paso hacia el misticismo.

Después de la respuesta extrema de Mallarmé, la discusión en Francia en torno a la pureza empieza a tomar rumbos trascendentales. Alimentado el debate por el fuerte influjo del simbolismo —*expresión de ideales primordiales* en lugar de descripciones objetivas o falsas sensiblerías—, la preocupación por lo genuinamente poético vino a centrarse en el enfrentamiento de dos fuerzas antagónicas: prosa y poesía³⁴. El ambiente se hizo propicio para que lo que antes se comentaba de voz a voz, llegara al más alto estrado público; la poesía pura encontró terreno abonado en la crítica francesa.

En una sesión pública que reunió a las cinco Academias del Instituto Francés³⁵, el 24 de Octubre de 1925, Henri Brémond leyó durante veinte minutos una conferencia titulada *La poesía pura*; sus diez páginas causaron tanta inquietud y tan enérgicas respuestas³⁶, que

³⁴La lectura que Gutiérrez Girardot tiene de esta pugna se remonta hasta el idealismo romántico de Hegel, quién plantea la pregunta por la justificación de la poesía en un tiempo menesteroso. Para el filósofo alemán —dice Gutiérrez—, la prosa del mundo es el lugar en que el arte ha dejado de manifestar la verdad (ideal) y el hombre se ha convertido a sí mismo en fin y medio para otros. El crítico colombiano concluye que, como rechazo al estado prosificado, la poesía empieza a pensarse como una nueva mitología o símbolo, totalmente artificial y autónoma frente al mundo, pero que opera a través de un complejo sistema de correspondencias (Gutiérrez Girardot). La interpretación de Gutiérrez Girardot define la propuesta simbolista al mismo tiempo que la pone en diálogo con la problemática política del purismo, que será desarrollada en las conclusiones.

³⁵ El debate, por tanto, fue alimentado por disciplinas científicas y artísticas de todo tipo. Paz señala el interés por definir la pureza en la mayoría de las ciencias y artes: años atrás, la física había intentado aislar los componentes últimos de la materia; los lingüistas también intentaron encontrar las partículas significativas del lenguaje; y en filosofía, el sistema fenomenológico de Husserl estaba en boga (Paz, v. II, 924).

³⁶La discusión más prolífica fue la sostenida con Paul Souday, a través de numerosas publicaciones del periódico *Le Temps* y más tarde por el *New York Times*. En España, un año

hicieron falta cuatro volúmenes de aclaraciones. Era algo que se esperaba, naturalmente; el tema resultaba ya problemático en su planteamiento secular ¿cuánto más lo sería si lo vinculáramos a la experiencia religiosa, más aún, mística? Este fue, precisamente, uno de los sentidos que aportó el abate a la discusión.

Brémond, a quién Valéry apreciaba como el “erudito más ardiente, exégeta más entusiasta y crítico más exquisito y más temible” (Valéry, citado en Brigante), consideró la tradición de las letras francesas como un diálogo constante; fue allí, en el diálogo con la tradición, que pudo percatarse de la diferencia que caracterizaba a algunas de las poéticas de su tiempo. Así pues, si René Rapin afirmaba en el s. XVII, después de haber enunciado los caracteres esenciales de la belleza poética, que “hay *además* en la poesía ciertas cosas *inefables* y que no pueden explicarse [...] ocultos atractivos que alcanzan al corazón” (Rapin, citado en Brémond, *cursiva mía*), para el abate, en la poesía de su tiempo “*sobre todo y ante todo hay lo inefable*, estrechamente unido por lo demás a esto y aquello” (Brémond, *cursiva es mía*). La afirmación de lo inefable como una presencia misteriosa y unificante que da el carácter propiamente poético a las creaciones modernas, establece para el académico francés el punto de partida para la concepción de una poesía pura; una creación verbal en la que gobierna, sobre todo, lo que no se puede decir. Su lectura de la poesía francesa finisecular en comparación con el didactismo que la precedió es totalmente adecuada, en tanto sabe distinguir las pretensiones que subyacen a las formas adoptadas;

después de pronunciado el discurso, Fernando Vela se adhiere a la discusión en la *Revista de occidente*.

una vehemente intención expresiva que pasa por encima de la construcción de sentido racional:

Impuro es por tanto — ¡oh, no de impureza real sino metafísica!— todo lo que, en un poema, ocupa o puede ocupar inmediatamente nuestras actividades de superficie: razón, imaginación, sensibilidad; todo eso que el poeta parece haber querido expresar y ha expresado; todo lo que según nosotros nos sugiere; todo lo que el análisis del gramático o del filósofo separa de ese poema, todo lo que una traducción conserva. Impuro es —harto evidente—, el tema o el sumario del poema; y también el sentido de cada frase, la sucesión lógica de las ideas, el avance del relato, el detalle de las descripciones, hasta llegar incluso a las emociones excitadas directamente [...] Impura, es una palabra, elocuencia —entendiendo por ella no sólo el arte de hablar para no decir nada, sino el arte de hablar para decir alguna cosa (Brémond).

Sin embargo, pasando por alto una nueva diferenciación estética —prosa y poesía—, que implicaría ya una distancia evidente respecto a la moral y a la búsqueda racional de sentido³⁷, lo que nos debe interesar de la interpretación del abate es que quiere desligar la poesía de todo asidero objetivo y llevarla al campo de lo estrictamente metafísico. El recorrido histórico de la idea es muy interesante: si en un principio se habló de una correspondencia entre las formas y el mundo representado por ellas como una solución de

³⁷Tal diferenciación tuvo un alto vuelo en la pugna francesa. Brémond resumió tal discusión mediante un recurso a Shakespeare: “Dos especies de demonios se dividen la inspiración de los poetas [...] Calibán junto a Ariel en éxtasis” (Brémond). No obstante, como la intención del trabajo que aquí se adelanta es el destacamento de un espíritu común a través de la noción de poesía pura, he decidido dejar de lado todos aquellos matices y atenerme sólo a la delimitación estética de Poe, que resulta ser un denominador común. Consciente de esta ausencia, no puedo más que remitir a la bibliografía ofrecida como profundización.

sentido —Poe y Baudelaire estaban allí, aunque sus mentes quisieran ir más lejos—, y si luego se intentó prescindir de dicha correspondencia poniendo en diálogo a las formas con ellas mismas —en donde hemos ubicado a Mallarmé, el lugar de la meta-poesía—, Brémond tiene la pretensión de ver en la poesía una esencia despojada de todo rasgo prosaico —ideas, imágenes, sentimientos y, hasta cierto punto, música verbal—, de la que mana, como de una fuente, el carácter poético de toda obra escrita. Se trata, pues, de una división entre la “idea pura” de poesía —a la que siempre se aspira— y la materialidad prosaica del poema —de la que nunca podremos prescindir—³⁸. El abate insiste de muchas maneras sobre este punto: en un poema siempre existirán cosas puras e impuras, pero la poesía, si lo es, siempre será pura.

Lo importante, finalmente, no es tener esa claridad, obvia por lo demás; la preocupación de Brémond es totalmente otra: ¿cómo se define esa pureza? ¿Cómo se manifiesta en la materialidad prosaica del poema? Es este el borde del acantilado, el momento del salto a lo inefable y al diálogo con el silencio, la oportunidad que le permite vincular el quehacer poético con la plegaria mística.

La poesía, un llamado del interior, un peso confuso, según decía Wordsworth, un calor santo, según Keats, un peso de inmortalidad sobre el corazón: *an awful warmth about my*

³⁸Volvamos, guardando las distancias, al eco kantiano: en su *Crítica de la razón pura*, el filósofo alemán establece una distancia entre “ideas de la razón” (pensamientos puros que se nos presentan a manera de ideas reguladoras) y “categorías del entendimiento”; la diferencia entre unas y otras, grosso modo, está en la imposibilidad o posibilidad del conocimiento —respectivamente— que de ellas podemos tener. Más adelante, en su *Crítica de la facultad de juzgar* (Especialmente en sus numerales 59 y 60), dirá que la noticia que de aquellas ideas puras podemos tener, se nos da sólo a través de símbolos (Kant, 1991). Esta estructura resulta —de nuevo guardando las distancias— muy familiar a Brémond.

heart, like a load of immortality. Amor, Pondus. Ese peso ¿adónde quiere precipitarnos sino hacia los augustos retiros donde nos espera, donde nos llama una presencia más que humana? Si hay que creerle a Walter Pater, “todas las artes aspirarían a reunirse a la música”. No, todas ellas aspiran, cada una mediante los mágicos intermediarios que le son propios —las palabras, las notas, los colores, las líneas—, todas ellas aspiran a reunirse a la plegaria (Brémond).

La propuesta de Brémond, en este punto, encuentra en la tradición romántica su caldo de cultivo; era de suponerse, claro, pues son los románticos —ingleses y alemanes sobre todo— quienes intentan por primera vez la delimitación de la poesía respecto de las facultades que le son ajenas, al mismo tiempo que fundan a través de ella una nueva religión³⁹. Novalis, Schiller, Shelley, entre otros, comparecen en defensa del misterio, el enigma y el silencio propios de la poesía, de tal manera que coinciden en una única afirmación: “[...] La poesía es una acción simultánea del silencio y la palabra”. En esta corriente de pensamiento, el poema se entrona como una *experiencia* inefable de diálogo con el silencio, en la que el balbuceo resultante no es otra cosa sino el símbolo de una realidad trascendente, y por tanto, incognoscible, sólo disfrutable. La valoración del efluvio poético visible en los poemas está determinada por los silencios, por las ausencias de sentido y por las abstracciones que son signos de la incapacidad del lenguaje para transmitir lo sobrehumano. En esta situación de extrema indeterminación, se abre la puerta no sólo a

³⁹Octavio Paz describe con lucidez la pretensión romántica de fundar un nuevo cristianismo, aunada a la tensión ejercida por una *pasión crítica* (Paz, v. I).

la contemplación de lo bello en la materialidad prosaica, sino a una experiencia poética cercana, para el abate, al estado místico⁴⁰.

Los desarrollos descriptivos de la *experiencia poética*⁴¹ serán para Valéry la preocupación primordial. Muy al pendiente de la propuesta del abate, pero tomando distancia del idealismo que hasta el momento había gobernado la discusión, el poeta del siglo XX definirá los contornos difusos de sus predecesores.

2.2. Valéry y la teoría de la acción poética

Imbuidos en el fragor de la discusión francesa, Brémond y Valéry lucharon hombro con hombro en defensa de la poesía sobre la prosa; compartían ambos la aversión a los museos —pues los consideraban instituciones de prosificación— y rechazaban cualquier intento de “explicación” de posibles sentidos en la obra de arte⁴²; coincidieron, además, en fijar su atención en la *experiencia poética* antes que en la materialidad del poema. No obstante, la respuesta final que cada uno de ellos dio a la aventura del purismo terminó siendo divergente. No era para menos. El siglo XX significó para la modernidad la relativización de

⁴⁰La propuesta se desarrolla en el libro *Prière et Poésie*, en el que, después de hacer un rápido recorrido histórico por las ideas platónicas y aristotélicas respecto la poesía, pone en diálogo lo profano y lo místico de la mano de autores románticos lo mismo que de religiosos místicos (Brémond, 1926).

⁴¹Por lejano que acá pueda aparecer, no hay que dejar de lado el hecho de que para gran parte de las vanguardias —surrealismo y dadaísmo, sobre todo—, el poema cede protagonismo frente a la experiencia poética por sí misma. En Brémond ya es posible dibujar los aires de renovación a este respecto, pero será Valéry quien los desarrolle.

⁴²Valéry desdeña el contenido (significado) de la obra —salvándola de una única interpretación que la agote— y construye una nueva presencia valiéndose de la existencia exclusiva de la palabra: “mito —creación poética— es el nombre de todo lo que no existe y sólo está presente gracias a la palabra” (Valéry, citado en Friedrich, 281).

todo ideal universalista y de todo discurso que pretendiera dar respuesta total de la realidad; la estética, hija fecunda de la metafísica, no permaneció incólume ante el embate de los postulados que desde el resto de Europa se enunciaban en tono nihilista hacia el fin de siglo⁴³.

Con Poe y Mallarmé, veníamos entendiéndonos en un universo estético en el que la finalidad se realizaba en la contemplación de la belleza, de la “idea” que teníamos de ella; tal propósito implicaba de suyo un paso de lo concreto hacia lo trascendente. Para el norteamericano, ese trascendente se resolvía en la caracterización de un sentir común al que apelábamos en el momento que queríamos hacer partícipe al lector del sentimiento puro: “Mi segunda preocupación fue la de elegir la impresión o el efecto que el poema produciría; desde ahora puedo señalar que, en todo momento de su composición, no descuidé un instante la intención de hacerlo universalmente apreciable” (Allan Poe, 1956, 226); para el francés, la idea de belleza casi se igualaba a la idea de lo grotesco, y sin embargo, la pretensión seguía siendo una excitación del gusto universal. Las ideas, así expuestas, relacionaron directamente la pureza con una idea de apreciación “metafísica” que fue acogida en el fértil discurso místico de Brémond ¿Cómo era posible la realización de lo Bello en el ámbito de lo profano?, resultaba necesario elaborar un canon de medidas formales que nos permitiera valorar lo digno sobre lo indigno y lo puro separado de lo que no lo es; entonces empezamos a hablar que para Poe era necesaria la especialización

⁴³Tal vez no haya una influencia más prolífica en el siglo XX que la ejercida por los maestros de la sospecha: Marx, Nietzsche y Freud; cada uno a su medida, supo contribuir en el planteamiento inicial de lo que conocemos como la “muerte de la metafísica”. Sin afirmar la influencia de estos pensadores en Valéry, cuestionable desde muchos puntos, lo cierto es que coinciden en caracterizar un espíritu común de crítica o “desvaloración de valores supremos” y en la apertura a la discusión de estructuras trascendentales.

poética desplegada en la categoría de gusto, y con ella, algunos requerimientos estilísticos como la brevedad, la musicalidad y la imaginación; tales reglas fueron acogidas y llevadas a su extremo expresivo en Mallarmé. Por lo demás, de una idea universal de belleza, sólo podíamos obtener una idea universal de pureza, y la concreta experiencia de creación seguía siendo materia desconocida.

Es Paul Valéry quien después de haber recorrido los caminos de pureza poética planteados en el siglo XIX, emprende una labor crítica de los principios fundadores de dicha estética; treinta años después de la muerte de Mallarmé (1898), pronuncia su *Discurso sobre estética* como un manifiesto de abandono de la metafísica y principio de adhesión a una nueva manera de valoración artística desligada de la norma del gusto. Su señalamiento se concentra puntualmente en dos postulados que, a su manera de ver, edificaron sobre arena el edificio de esta ciencia falaz. El primero de ellos es la idea de belleza; según el poeta francés, la estética académica de su tiempo había caído en el error de considerar lo bello como una idea separada de las cosas bellas; puntualmente el error estaba en la consideración de un ideal metafísico de belleza que, para su verificación sensible, debía recurrir irreductiblemente a la formulación de normas y cánones, por lo demás, arbitrarios y subjetivos. En la práctica, Valéry asume la definición clásica de belleza y se rige por sus reglas formales; pero en teoría, opta por la incertidumbre de la indefinición, elige el silencio sobre aquello de lo que no se puede decir nada⁴⁴ y considera que su opción es sólo una dentro de las múltiples posibilidades. Bello, es para Valéry, una interjección; más allá, sólo

⁴⁴La reflexión crítica de Valéry sobre la estética, en esta etapa como en las siguientes, es en todo comparable a la propuesta de Wittgenstein; se despliegan ambas en el espacio de la revisión exhaustiva del lenguaje.

es posible describir un proceso de creación que a tal idea nos acerca. De esta primera crítica se desprende la relacionada con el efecto que produce la idea de lo bello y la crítica de juicio que de los objetos bellos podemos hacer, esto es, la crítica a la estética del gusto; su esfuerzo va en contra de los intentos de homogenización del placer por vía de un idealismo racional, en contra de la universalización del juicio⁴⁵:

Ahora bien, si es cierto que no existe la ciencia de lo particular, no hay acción ni producción que no sea, por el contrario, esencialmente particular, y no hay sensación que subsista en lo universal. Lo real rechaza el orden y la unidad que el pensamiento quiere imponerle. [...] El placer, por último, no existe más que en el instante, nada más individual, más incierto, más incommunicable. Los juicios que hacemos no permiten ningún razonamiento, por el contrario, añaden un atributo de indeterminación: decir que un objeto es bello es darle valor de enigma (Valéry).

La crítica a todo rezago de metafísica en las reflexiones poéticas es el primer paso que el autor de *Cimetière marine* (1920) propone para la construcción de una nueva teoría que logre hacer verificable lo bello en medio de lo profano; también en su acercamiento a la tradición poética que le precedía, se cuidó de caer en reflexiones trascendentales, antes bien, supo favorecer su propuesta a través de la revisión de casos puntuales. En un escrito

⁴⁵Brigante sostiene que detrás de la crítica valeryana a la estética del gusto, está implícita una diatriba contra el idealismo de Kant y su crítica del juicio. Ya habíamos hecho referencia a la herencia kantiana permeada en Poe y en el romanticismo, incluso en Brémont; aunado a su cambio en la concepción de genio, a la despersonalización de la obra y a la crítica de la estética del gusto, la propuesta de Valéry es principalmente un manifiesto contra-romántico.

maduro, *Situación de Baudelaire*, resta importancia a la consideración metafísica de la belleza como elemento primordial en la comprensión de la poética de Poe:

No omitiré que el fondo del pensamiento de Poe se sustenta en una cierta metafísica que él se había construido. Pero, si bien esta metafísica dirige y domina y sugiere las teorías que la desarrollan, no las penetra. Las engendra y explica su generación: no las constituye (Valéry, citado en Brigante, 92).

Su acercamiento a la *Filosofía de la composición* de Poe tiene una finalidad muy distinta a la caza de fantasmas; desarrollando una corta teoría de los efectos del poema sobre el espectador, en el ensayo *Sur la technique littéraire*, el poeta francés desarrolla la idea del “genio” arquitecto en la que se sustentará su futura producción. Separándose de las nociones de literatura de sus predecesores, para quienes el poema constituía la finalidad de todo el esfuerzo creativo—pienso sobre todo en Mallarmé—, Valéry acuña una nueva propuesta que considera el poema sólo como medio; su iniciativa consiste en el desarrollo de una *teoría de la acción poética*⁴⁶. La separación no es radical, por supuesto; lo mismo que ellos, Valéry considera la poesía como un juego de combinaciones matemáticas que se rige por reglas de necesidad rítmica, es decir, la concepción de un lenguaje que sugiere la relación fraterna e imprescindible entre las palabras a causa de su musicalidad. Con esta premisa y siguiendo de cerca la tradición que hemos venido exponiendo, apela a una

⁴⁶Las reflexiones estéticas de Valéry están dispersas entre sus *Cahiers*, *Variétés* y algunas conferencias y cursos dados en distintas universidades. Para el acercamiento teórico ofrecido en este apartado, he seguido de cerca la estructura y argumentación propuesta por Anna María Brigante en su tesis doctoral (ver bibliografía: Brigante, 2008). Las citas a la obra de Valéry, salvo indicación explícita, están referidas en este trabajo.

conciencia formal jamás vista (hiperbólica en extremo); a través de personajes faro construye el modelo de poeta constructor al que aspira: *Monsiur Teste*—personaje ideal— es el genio creador en potencia que, consciente de sí mismo y de cada uno de sus actos, no llega a poner por obra sus ideas; *Leonardo da Vinci*, genio constructor que alcanza un proceso vigilado en la consecución de sus obras a través de un obstinado rigor de anotaciones al margen⁴⁷. En general, su pretensión de pureza se manifiesta en la consideración de un yo puro, distinto del empírico, encargado de despersonalizar la construcción de manera que esta se presente clara y distintamente.

Su lectura de Allan Poe es programática, pues, además de rechazar toda insinuación de universalidad metafísica en la teorización estética, privilegia en la dinámica creativa el acto propio de la creación por encima de la obra acabada, es decir, antepone desde el principio el *hacer al decir* —o más bien, *lo dicho*—. La obra de arte es entendida ya no como objeto sensible sino como ejecución, como proceso consiente de construcción; es precisamente esta idea la valorada en Poe: su *Filosofía de la composición* es toda una exposición descriptiva del proceso creativo al desnudo, desde la escogencia temática hasta la sonoridad particular de las vocales en una palabra —*nevermore*, Palas—, la imperiosa necesidad de decir lo que no podría decirse de otra manera; en su trabajo brilla con claridad la concientización, no sólo de las formas, sino del efecto que ellas producen en el receptor, delata un profundo conocimiento de la experiencia estética; el genio pasa de ser un autor

⁴⁷Brémond dedica un capítulo de sus *Aclaraciones* a una falsa disputa entablada con Albert Thibaudet en la que se discute una inexistente diferenciación entre autor fabricante y autor inspirado. La conclusión a la que llega el abate, ha sido expresada aquí con la idea del genio hiperbólicamente atento.

inspirado para convertir su obra en la imagen misma de su atención hiperbólica⁴⁸. En definitiva, en la pormenorización descriptiva de acciones que condujeron a la consecución del poema, el genio cede valor a la ejecución que le dio origen; allí construye su revolución:

Es una revolución, un cambio inmenso, que está al fondo de mi historia. Es trasladar el arte que uno pone en la obra, a la fabricación de la obra. Considerar la composición misma como lo principal, o tratarla como obra, como danza, como esgrima, como construcción de actos de atención. Hacer un poema es un poema. [...] el *hacer* como lo principal, y tal cosa hecha como accesorio, he aquí mi idea (Valéry, citado en Brigante 27).

El punto de partida y fin de la *poiética* purista de Valéry viene a ser *Monsieur Teste*: principio, porque se establece como idea reguladora de la posibilidad creativa; fin, porque su autoconciencia llega al límite de la imposibilidad de la acción. A través de *Teste*, pero también acudiendo a figuras de genios constructores como Leonardo, Napoleón, Poe y Mallarmé, el anti-filósofo francés está introduciendo una revolución copernicana en la poesía; un giro cartesiano que implica dejar de ver el afuera poético y hacerse consciente de un yo que se observa creando y corrigiendo ese afuera poético. Ese “yo puro”, despojado de toda relación con el afuera, no podría tener mejor nombre que “la impersonalidad”. La grafía del poema es, en este orden de ideas, la huella o el indicio que queda después de la

⁴⁸Claramente, la propuesta de Valéry se presenta como antónima de las iniciativas dadaístas y surrealistas que durante la segunda y tercera década se desarrollaban especialmente en la escena artística francesa. El inconsciente, el sueño y el azar son desplazados por un deseo de total vigilia creativa.

acción *poiética* verdaderamente valiosa —pura en extremo, pues ha sido despojada hasta de su materialidad; permanece como testimonio sensible de la creación y, al mismo tiempo, como invitación a la recreación⁴⁹. Obra abierta y jamás acabada que exige la acción siempre renovadora del poeta y del lector; para el poeta francés, como para Leonardo, las obras nunca eran terminadas sino abandonadas, por tanto, las ejecuciones son inconclusas y siempre perfectibles.

El resultado de la puesta en marcha de todo el sistema teórico en Valéry, aplicado específicamente a la poesía, es deudor innegable de Poe y termina acercándose al postulado fundador del simbolismo: la poesía es un artificio con pretensión musical —arte puro por antonomasia—, pues busca la construcción de un mundo en sí y para sí, un lenguaje de signos que ha sido liberado de la tiranía del sentido. Con todo, la poesía en Valéry resulta pura en un doble sentido: es pura en tanto gobernada por la impersonalidad, y es pura, también, cuando se libera del sentido prosaico al que la llevan las palabras y se deja llevar exclusivamente por la sonoridad y la no representación. La postura del poeta francés frente a la pureza no podía ser otra que la tensión entre el anhelo por lograrla y la certidumbre de nunca poder alcanzarla.

⁴⁹En su primera lección del curso de poética, Valéry afirma que “[...] la obra del espíritu sólo existe en acto [...] fuera de ese acto, lo que permanece no es más que un objeto que no ofrece ninguna relación con el espíritu”; dada esta condición, la única validación de la recepción estaría dada por la *acción* interpretativa. Según Jauss, este pensamiento es precursor de la *Obra abierta*, pues libera al receptor de su pasividad contemplativa y de las restricciones meramente lingüísticas impuestas por el poema, otorgándole la posibilidad de la co-creación en lo que vendría a ser una *poiésis* interpretativa (*Poiética* de la recepción). Brigante desarrolla esta consideración en la primera parte de su tesis, sin embargo, he considerado mantenerla al margen de la discusión que aquí se ofrece pues toda ella constituye una línea de investigación y análisis que sobrepasa los límites que nos hemos propuesto.

Indudablemente la poesía no es tan libre en sus recursos como la música. Lo único que puede hacer, y a muy duras penas, es ordenar a su arbitrio las palabras, las formas, los objetos de la prosa. Si lo consiguiera, se trataría de Poesía pura. Una denominación que ha sido muy criticada. Quienes me la han reprochado han olvidado que yo había escrito que la poesía pura no es más que un límite situado en el infinito, un ideal de la potencia de la belleza del lenguaje... Lo que importa es la dirección, la tendencia hacia la obra pura (Valéry, citado en Brigante).

La tendencia hacia la obra pura es, sin lugar a dudas, la herencia que Paul Valéry ha legado a la posteridad literaria. Su reflexión, inmersa ya en la vanguardia, cierra un ciclo de rupturas frente a ideas románticas primero y luego frente propósitos modernos⁵⁰; el autor de *La Jeune Parque* (1917) es, de cualquier manera, la expresión de la pasión crítica que llevó al arte moderno a la creación de obras justificadas en sí mismas, con cierta autonomía de los discursos prosaicos. Con mayor o menor ahínco, las generaciones por él influenciadas buscaron reflexionar acerca del lenguaje en un intento de purificación; sobre todo eso, un *intento*, una procura de fabricación absoluta. Bajo esta premisa —flexible y justa a la vez—, se empezó a difundir en occidente la idea de una poesía pura, que daría todavía muchos frutos en la lengua hispana.

⁵⁰Sigo a partir de aquí a Octavio Paz, para quién el espíritu moderno se concibe como un ciclo que inicia con la fundación en el romanticismo de una “*tradición de la ruptura*” que llegará a su máxima expresión en las vanguardias, preconizadoras de una especie de “*ruptura de la ruptura*” (Paz, v. I). La lectura del poeta mexicano a propósito de las relaciones que en la modernidad se establecen entre Francia, España e Hispanoamérica, son de lo más adecuadas, en la medida en que logra reconciliar y justificar un sin número de divergencias.

Hemos verificado a grandes rasgos el desarrollo de la discusión en torno a la *poesía pura* en Francia. Después de la reflexión iniciada en las postrimerías del romanticismo con Allan Poe y su ideario, el concepto fue acogido y se desarrolló con soltura al norte de los Pirineos; desde luego, allí fue nutrido por la fuerza arremolinada resultante del encuentro entre *Robespierre* y *Kant*, fuerza que se ha convenido llamar *modernidad*. Una evolución bien distinta fue la que tuvo lugar al sur; el apartamiento histórico en que España vivió a partir de la segunda mitad del siglo XVII, fundó nuevos supuestos que orientaron por otro camino la reflexión purista.

3. España: “sobre hombros de gigante” (1922-1928)

Hablar ahora de lo acontecido en España durante casi ochenta años de discusión y búsqueda de la poesía pura en el resto de Europa, sería como empezar de cero; por otra parte, de hacerlo, el resultado sería la reconstrucción de una tradición autónoma que negara las concomitancias evidentes al interior de la poesía, sin importar la geografía de la que provenga. Más adecuado sería describir, en la medida de lo posible, el complejo sistema de circunstancias que aportaron nuevos sentidos a la concepción del problema; finalmente, llegado el momento de la conjunción, los aportes de diverso origen brillarán cada uno en su autenticidad para la conformación de una justificación general. Este es el ejercicio que se busca desarrollar en lo sucesivo. La cuestión planteada es bastante problemática ¿qué se entendió por *poesía pura* en la España de principios del siglo XX? Un primer paso para dar será el descubrimiento de los supuestos históricos que generaron nuevas maneras de ver el concepto de lo puro en la poesía:

Desde el siglo XVII España se encierra más y más en sí misma y ese aislamiento se transforma paulatinamente en petrificación. Ni la acción de una pequeña élite de intelectuales nutridos por la cultura francesa del siglo XVIII ni los sacudimientos revolucionarios del XIX lograron transformarla. Al contrario: la invasión napoleónica fortificó al absolutismo y al catolicismo ultramontano [...] (Paz, v. I, 492)

Para Octavio Paz, el caso reclama especial atención en la medida en que: “Al apartamiento histórico de España sucedió brusca y casi inmediatamente, a fines del siglo XVII, un rápido

descenso poético, literario e intelectual [...]” (*Ibid*). Al tiempo que en el resto de Europa se inicia la actividad intelectual que fundó las bases de la modernidad —la Ilustración, sobre todo en Francia e Inglaterra, y su respuesta en Alemania, el *Sturm und Drang*—, España, que venía de su época de mayor resplandor, se aísla y estanca su producción a espaldas del movimiento transformador ¿Por qué? Es una pregunta inabarcable; más manejable resulta el cómo. El mexicano propone, como alternativa de análisis en el campo literario, considerar el desarrollo español como un caso de *autofagia*:

Durante el siglo XVII los españoles no podían ni cambiar los supuestos intelectuales, morales y artísticos en que se fundaba su sociedad ni tampoco participar en el movimiento general de la cultura europea: en uno y otro caso el peligro era mortal para los disidentes. De ahí que la segunda mitad del siglo XVII sea un período de recombinación de elementos, formas e ideas, un continuo volver a lo mismo para decir lo mismo [...] Los españoles se comieron a sí mismos. O como dice Sor Juana: hicieron de «su estrago un monumento».

En adelante —dice Paz— y hasta el segundo siglo de oro, excluida de la revolución intelectual, la historia literaria de España fue una mala imitación del neoclasicismo francés y el romanticismo, que entre otras cosas, llegó tardíamente⁵¹. Ahora, si seguimos tales supuestos ¿cómo es posible hablar de *poesía pura* en el país ibérico? El paso por la discusión francesa nos deja claro que el purismo habría sido insostenible sin el permanente

⁵¹La reflexión de Paz, en adelante, se desvía hacia Hispanoamérica y lo acontecido allí como pálido retrato de la situación española. Sólo hasta mucho después de las revoluciones de independencia la literatura americana dará sus frutos de reivindicación nacionalista y luego, inspirada en las formas francesas, la renovación continental que significó el *modernismo*. Darío —dice el mexicano—, será leído en España como una moda pasajera.

diálogo con la tradición romántica, aun cuando esta llegara a oponérsele; fue, además, un replanteamiento de lo que se venía haciendo en el ámbito artístico en general —pensemos, por ejemplo, en las influencias recibidas vía parnasianismo, impresionismo y simbolismo; por lo demás, fue también producto de una convulsión espiritual avivada a fuerza de revoluciones dentro y fuera del lenguaje, hasta casi llegar al punto del agotamiento. El avance de la poesía pura en España no pudo seguir el trazado que siguió en otras latitudes, al menos, no completamente.

Las historiografías han planteado siempre la situación moderna como un estado de rebeldía crítica frente a lo antiguo, hacen mención de una “*querella entre antiguos y modernos*” y evidentemente así se dio en la Europa allende los Pirineos. Tal modernidad no la tuvo España, no en esos términos —y en esto volvemos a coincidir con Paz— pues ella tuvo una actitud distinta frente a la tradición; lo moderno, allí aparece —haciendo uso de la metáfora creada por Bernardo de Chartres en el siglo XII— como el trabajo de “enanos sobre hombros de gigantes”⁵². Hablar de purismo en Jorge Guillén y en los demás miembros del 27 es, sobre todo, hablar de una re-interpretación de la tradición literaria española; su pretensión fue encontrar en lo propio —Góngora, Lope y Fray Luis— aquello que recién se empezaba a descubrir en el mundo⁵³. Claro, finalmente la búsqueda resultaría con mayor

⁵²Calinescu señala esta metáfora del renacimiento para conciliar la postura de los *moderni* en una época que aún consideraba a los clásicos como única autoridad fiable: “Frecuentemente sabemos más, no porque nos hallamos adelantado gracias a nuestra natural habilidad, sino porque nos sustentamos en la fuerza mental ajena, y poseemos riquezas que hemos heredado de nuestros antepasados” (Salisbury en Calinescu); aplicada al caso español que venimos exponiendo, resulta más cómoda que la visión de modernidad desarrollada en el resto de Europa.

⁵³Se ha querido ver en los años comprendidos entre el final de la Primera Guerra Mundial y antes de la crisis económica de 1929, un período de renacimiento intelectual en España; puntualmente,

inclinación hacia lo autóctono, pero esta vez, enriquecida por el influjo renovador de la última modernidad. En la segunda parte de este trabajo, veremos cómo es que el purismo empieza a asociarse a la tradición española y, finalmente, nos acercaremos a esa primera etapa poética del *continuum* que fue la obra de Jorge Guillén.

3.1 Del 98 al 27

Surge en la década del 20 en España un grupo⁵⁴ de poetas jóvenes que aspiran a la elevación del arte mediante la estricta depuración de lo anecdótico y sentimental; en su mayoría vinculados al ambiente de la academia universitaria y a la labor docente, cultivaron costumbres de reflexión artística y sentido crítico que recordaba la renacentista complicidad entre poesía y erudición. Bajo la tutela académica de pensadores como Ortega y Gasset —especialmente notable en ese tiempo por sus reflexiones estéticas⁵⁵— y el patrocinio de la Revista de Occidente—entre otras muchas publicaciones—, los círculos artísticos e intelectuales dieron un nuevo aire cosmopolita al movimiento cultural de aquellos años. El

se habla de una gran apertura liberal hacia todas las formas de actividad artística opuesta en líneas generales al sentimiento pesimista de la generación del 98 (Blanch 32-34).

⁵⁴ El trabajo que aquí se presenta enuncia una pequeña parte de la poética de Juan Ramón Jiménez y desarrolla la de Jorge Guillén, pues estos dos autores enmarcan el período de mayor esplendor de la poesía pura en España (1922-1928), no obstante, son sólo una muestra representativa del interés purista en el país ibérico. Para Antonio Blanch, por ejemplo, podría hablarse de la generación del 27 como “La generación española de la poesía pura”, considerando que este grupo de poetas amigos, desde su individualidad, manifestaban mayoritariamente una inclinación hacia la pureza; de hecho, así lo juzgó Gerardo Diego en el prólogo a su *Poesía Española. Antología, 1915-1931*: refiriéndose a poetas excluidos de la selección, argumenta que todavía eran poco atentos a “la pureza y la plenitud de la intención poética” (Diego, citado en Blanch 20).

⁵⁵ Las reflexiones estéticas de Ortega logran influenciar hondamente el quehacer artístico de la época, sobre todo, en la detallada caracterización ofrecida en “La deshumanización del arte”. El filósofo español sostiene que el arte ha abandonado toda intención subjetivista y, en aras de lograr una mejor contemplación, avanza hacia una objetivización de la realidad interna.

deseo de originalidad poética y, finalmente, la distancia respecto al compromiso social y político que había sido prerrogativa en el 98, llevó a los nuevos poetas hacia la reflexión culta en torno a la inutilidad —gratuidad— de lo poético y el juego formal, haciendo muchas veces una ética de la estética.

En un principio, sus iniciativas no fueron recibidas con mayor entusiasmo por el grueso de la autoridad poética de la época: Unamuno —todavía con cierta inclinación romántica— no aceptaba, por ejemplo, que en el nuevo espíritu artístico se pudiera decir poesía a aquello que era producto del sólo juego entre imaginación e inteligencia; se resistía a reducir el poema a la pura forma y, en consonancia con sus críticas, veía en la nueva generación de poetas una actitud aristócrata y noble que desdeñaba “el corazón” en la poesía; Antonio Machado, por su parte, a través de sus críticas iniciales a los poemas de Salinas y Guillén, expresaba su desacuerdo con el movimiento en general, “[...] son más ricos de conceptos que de intuiciones —decía— y, con sus imágenes, no aspiran a sugerir lo inefable, sino a expresar términos de procesos lógicos más o menos complicados”; y haciendo eco de las críticas que desde Francia hacía escuchar Unamuno, el poeta sevillano denunciaba la frigidez:

Cuando leemos a algún poeta de nuestros días —recordemos a Paul Valéry entre los franceses, a Jorge Guillén entre los españoles— [*sic*] buscamos en su obra la línea melódica trazada sobre su sentir individual. No la encontramos. Su frigidez nos desconcierta y, en parte, nos repele ¿Son poetas sin alma? Yo no vacilaría en afirmarlo si por alma entendemos aquella cálida zona de nuestra psique que constituye nuestra

intimidad, el húmedo rincón de nuestros sueños humanos, demasiado humanos, donde cada hombre cree encontrarse a sí mismo... (Machado, citado en Blanch)

Las críticas, independientemente del tono celoso con que muchas veces se emitían, no carecían de adecuación; gran parte de la empresa que puso en marcha el nuevo movimiento poético consistía en la asimilación de ideas de la vanguardia europea que encontraron tierra abonada, sobre todo, en la poesía culteranista. Don Luis de Góngora se convirtió para los miembros de la generación en una autoridad clásica que confirmaba la búsqueda que habían emprendido; con motivo del tercer centenario de su muerte en 1927, Góngora es elevado como estandarte de la renovación artística en las letras al tiempo que se convierte en imagen de rebeldía frente muchos contemporáneos⁵⁶; las celebraciones que se prepararon y realizaron en su honor incluyeron, verbigracia, las reediciones que de la obra del poeta cordobés se adelantaron por Salinas, Alonso, Diego y Guillén entre otros. Resulta entonces que el acercamiento al autor de las *Soledades* permitió que los jóvenes escritores justificaran su alejamiento de la facilidad y el sentimiento, hacia la depuración estética del poema puro⁵⁷ (Blanch 67-73). El entusiasmo de las celebraciones, despertaba la inquietud hasta de los más cercanos; así, por ejemplo, se expresaba J. R. Jiménez en una ocasión:

⁵⁶Blanch destaca la hostilidad con la que los maestros de la literatura de la época se referían a Góngora; se trataba, sobre todo, de juicios fundados en la reconocida autoridad del maestro Menéndez y Pelayo (Blanch 67).

⁵⁷A propósito de la revisión de Góngora —puntualmente de la *Fábula de Polifemo y Galatea*— y aclarando que no debía buscarse la imitación, Guillén le manifestó así a José Ma. De Cossio la novedad descubierta en el poeta barroco y en el verso del siglo de oro:

[...] Pero sí hay que considerar su concepción de la Poesía como la indicación de un buen camino. En este sentido, pese al horror que me producen esta clase de fórmulas —sobre todo por lo que tienen de fórmulas y por la pedantería inevitable que rezuman— «hay que volver a Góngora»: como fórmula, sería horrenda, sea nada más una simple «seña» o «señal», una manera de entenderse rápidamente, y de decir: me gusta que un verso sea verso: que esté medido, que esté compuesto, que sea resistente como un objeto material, que sea inútil, esencialmente, y que toda aplicación

[Este] grupo de poetas que procedía en escuadra, y sus críticos compañeros, suelen decir ahora que en ellos empieza, culmina y vence un nuevo Renacimiento. No, este Renacimiento segundo de la poesía española empieza con Bécquer y llega a su plenitud con Unamuno y Antonio Machado. Desde Salinas en adelante, es la decadencia virtuosa barroca. Ellos son lo que fueron Góngora, Paravacino, Calderón, etc., en el Renacimiento anterior. (Jiménez, citado en Blanch 19)

Sin embargo, no todo fue oposición y negación, es también necesario destacar la influencia que los miembros de la generación finisecular ejercieron sobre el grupo que se empezaba a consolidar. Había ya en el 98 cierto ánimo que podía nutrir una actitud purista; es el caso del desprecio por el oficio de literato que profesaba Unamuno —homólogo al espíritu de Mallarmé—, o las reflexiones con relación al instante poético que Machado entabló con Bergson; no obstante, sin duda alguna los aportes más relevantes para la nueva generación fueron los que a nivel estilístico recibieron durante los años de gestación de la mano de Juan R. Jiménez.

En 1922 Jiménez publica su *Segunda Antología Poética (1898-1918)*, con ella, el poeta de Moguer inicia una nueva etapa estética que se perfila dentro de una intención purista. Cada vez más distante de las afinidades que le unían a Machado, Juan R. se convierte en la

práctica o humana sea en él secundaria, que sea rico en materia, y que esta materia tenga línea, verso totalmente separado de la prosa, poema que sea obra y no sólo acto, nuevo acto inserto en la vida: obra independiente del autor, con sabor propio.[...] Sí, Góngora. Y, en general, la «calidad» del verso del siglo XVII. Y XVI. En España, por razones eternas, y por razones modernas, y porque sí, y porque eso es nuestro gusto de hoy, hay que frecuentar sobre todo los dos grandes siglos poéticos. Lo posterior es, sin duda, mucho más flojo, y no puede valer de referencia. San Juan de la Cruz y Góngora; y Garcilaso y Fray Luis, y Lope y Calderón. Y los demás. Estos sí que son nuestros (Guillén y Cossio)

autoridad magisterial para el grupo que se empezaba a consolidar; sus afinidades las daba a conocer públicamente: “Entre jóvenes llenos de entusiasmo, como ustedes, por una dirección artística pura, sea esta la que sea, me encuentro mucho mejor que entre compañeros de mi generación, secos, pesados, turbios y alicaídos” (Jiménez, citado en Blanch 95). Con todo, lo puro está definido para Jiménez en términos mucho más flexibles y amigables; en una carta dirigida a Manuel G. Morente —quién le pidiera la selección de poemas para la antología—, el poeta expresa como sigue sus criterios de selección:

Puesto a escojerlas, lo que yo tengo por más sencillo y espontáneo de mi obra, coincidía siempre, como yo creo natural, [...] con lo más depurado y sintético, dentro del “tipo” de cada una de mis “épocas” ¿Qué es entonces sencillez y qué espontaneidad? Sencillez entiendo que es lo conseguido con los menos elementos; espontáneo, lo creado sin “esfuerzo”. Pero es que lo bello conseguido con los menos elementos sólo puede ser fruto de plenitud, y lo espontáneo de un espíritu cultivado no puede ser más que lo perfecto. [...] volviendo la idea: la perfección, en arte, es la espontaneidad la sencillez del espíritu cultivado (Jiménez).

El “*tipo*” de cada una de sus “*épocas*” ya estaba señalado y era conocido por los poetas del nuevo grupo; la musicalidad del verso, preconizada años atrás por Verlaine y aún por Rubén Darío, es leída por Juan Ramón como una vuelta hacia la lírica tradicional, embellecida y purificada (Navarro Tomás); del mismo modo, acogió el enriquecimiento métrico del verso al tiempo que adquirió la costumbre de la reflexión detenida sobre la palabra poética y su trabajo con ella. Pocos años después, superado el modernismo y en

permanente búsqueda de belleza, hacia el final de la segunda década del XX su poesía empieza a llenarse de distintas preocupaciones; a través del trabajo de depuración de la propia obra, Jiménez intenta la desnudez en la poesía —la plena conciencia de sí—: empieza a hacerse más notable un deseo de simplificación y precisión en busca del valor absoluto de las palabras, esto es, su estado primigenio de creación: “¡Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas! / Que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente”, podemos leer en *Eternidades* (1918).

La similitud con el pensamiento francés es grande, sin embargo, es sobre la diferencia donde se construye el purismo español como algo distinto a la discusión francesa. La sencillez para Jiménez, la búsqueda de esencias, no llegó nunca a la anulación de la realidad; si para los poetas franceses el rasgo primordial del purismo fue la fundación de lo que Friedrich denominó una *dictadura de la fantasía*—aunque no sólo eso—, esto es, un mundo de objetos despersonalizados —palabras sin referente, como *ptyx*—, el caso español buscó ese purismo no en el objeto, sino en los ojos que se acercaban a ese objeto; si bien, para los poetas españoles del período que estamos estudiando fue fundamental la reflexión en torno a la palabra, esa palabra no se separó nunca de la realidad, sino que la pureza consistió en el acercamiento a esa realidad de una manera totalmente nueva, clara y sencilla, una revelación de lo cotidiano⁵⁸: “¡No le toques ya más, / que así es la rosa!”⁵⁹ dice

⁵⁸ Lo anterior nos hace pensar que, evidentemente, es necesario hacer matices en el devenir diacrónico del concepto de poesía pura: ¿No es cercana la interpretación española de la poesía pura a la poética planteada por Baudelaire? ¿Cómo es que Mallarmé y Valéry responden tan tajantemente en la relación entre poesía y realidad? Y después de todo, esa lectura de Mallarmé y Valéry ¿No fue, en contextos distintos, una de las motivaciones del barroquismo de Góngora?

⁵⁹ Paz nos dice que la poética de Jiménez podría resumirse en la consideración del poema como una exclamación; este rasgo es también acogido por Guillén (Paz, 906).

Piedra y cielo (1919). Este principio será fundamental en la poesía de Guillén y marcará la pureza en España como algo deshumanizado, pero que no por eso, pierde su contacto con la realidad.

Con todo, Jiménez fue para los miembros del grupo del 27 la fuente que les permitió beber un modernismo depurado y una nueva disposición de pureza, fue también quién les transmitió el trabajo obstinado alrededor de la palabra; “el arte es ciencia también [...]”⁶⁰, decía. En último término, fue el poeta que les mostró la posibilidad de hacer formas perfectas en las que se diluía el contenido: “[La perfección de la forma es] Aquella exactitud absoluta que la haga desaparecer dejando existir sólo el contenido, “ser” ella el contenido” (Jiménez, citado en Blanch). El decadentismo que alguna vez criticó en la nueva poesía, era sólo producto de la asimilación formal de su influencia que combinada con las ideas del contexto general europeo y el retorno al siglo de oro español crearon un verdadero ambiente de renacimiento cultural⁶¹.

3.2 Jorge Guillén, *la forma se me vuelve salvavidas*

⁶⁰ La situación de Jiménez frente a Valéry era problemática; mientras defendía el trabajo rigurosos sobre el poema, “Que una poesía sea espontánea no quiere decir que, después de haber surgido ella por sí misma, no haya sido sometida por el espurgo de la conciencia. Es el solo arte: *lo espontáneo sometido a lo consciente*” (Jiménez, citado en Blanch, 276), rechazaba todo aire de intelectualismo “[Valéry] es en realidad un divulgador de Mallarmé. Lo que en él no es mallarmeano, su pesada filosofía con mayúscula, es lo que lastra de impureza su poesía. Ha buscado siempre la poesía pura, mágica, inefable y no la ha encontrado nunca; la ha cargado siempre de arena discursiva” (Jiménez, citado en Blanch, 177).

⁶¹ En el ambiente se respiraba la intención de pureza artística y con ferviente entusiasmo se manifestaba entre las numerosas publicaciones culturales de la época: “Una sola norma: depuración. [...] Las épocas de avanzadillas literarias, de «ismos» y escuelas, han pasado al fichero del cronista. Hoy sólo hay arte. Arte desnudo, verdad; creación pura, perfecta, conseguida”. (*Revista Mediodía*, n. 1, Sevilla; junio de 1926.; Blanch 61-66)

Principalmente por lo mostrado en sus primeros poemas, los recogidos en el *Cántico*, Guillén aparece como el mayor representante de la poesía pura en España; su construcción arquitectónica, la preocupación por el valor absoluto de las palabras, el diálogo entre lo abstracto y lo concreto, el alejamiento de adornos retóricos, y en general, la depuración de lo anecdótico y sentimental en busca de una mirada transparente de la realidad, confluyen en la motivación primera de poetizar el mundo entero; en el prólogo a la antología angloamericana del poemario, Guillén confiesa que para él “Era indispensable identificar, en el grado máximo, poema y poesía” (Paz, v. II, 904); así manifestaba ya el inicio de su proyecto puro.

La claridad teórica en cuanto a la noción de puro, sin embargo, no se desarrolló en el poeta español con la suficiencia que vimos en un Brémond o en un Valéry; tan sólo dos cartas nos quedan como testimonio de lo que en su pensamiento se consideraba como poesía pura. La primera de ellas se perfilaba optimista frente al deseo de comunión de tradiciones puristas entre Francia y España; datada en mayo de 1923 y dirigida a José María Cossío, expresa una primera etapa estética que marcaría las primeras redacciones de los poemas publicados en 1928:

En verso estoy cada día más por el verso riguroso y puro [*sic*], lo que Valéry, nuestro gran maestro de hoy, —el que nos enseña a plantearnos el problema de qué puede ser y qué puede consistir la Poesía—, llama «poesía pura». He tenido el honor y la emoción de conocerle. Hablamos, claro, de Góngora: y me dijo, no sabe él con qué acierto, que, a

través de las traducciones en que le había columbrado, Góngora encarnaba aún más que él (y que Mallarmé), la «poesía pura». — ¡Ya lo creo!— [...]

Se trata de una carta escrita al inicio de sus primeros intentos poéticos y refleja todavía una intención de búsqueda —“estoy cada día más por...”—; la preocupación de esta etapa era, por lo que se ve, estrictamente formal: el poeta de Valladolid veía en Góngora el ejemplo a rescatar en cuanto a verso riguroso, medido y sopesado; plástico, musical y arquitectónicamente compuesto; sin contenido prosaico, sin emoción y sin ninguna aplicación práctica; en definitiva, obra independiente del autor, deleite estético en plenitud, obra pura, “poesía sólo compuesta de poesía [...] «poesía poética””. Conjuntamente, resulta muy significativo que se acuda a Valéry para justificar la cercanía estética del poeta cordobés; independientemente de la existencia o no de una intención purista en la poesía de Góngora, o de la adecuación de la rigurosidad barroca a la conciencia hiperbólica que fue prerrogativa del purismo francés, lo que parece relevante es que en plena búsqueda de orientación poética, Guillén encuentra un respaldo de autoridad que confirma sus pensamientos estéticos y que van a suscitar, en él como en el resto de su generación, la empresa de renovación literaria: “¡Poesía, poesía! ¡Ah! «Hay que volver a Góngora». Y así enseguida nos entendemos”.

Más lejana de la efervescencia causada por el descubrimiento de las propias inquietudes en la poética de “nuestro gran maestro” Valéry, la carta dirigida a Fernando Vela en 1926 ha sido considerada la síntesis poética de Jorge Guillén; su tono ha mudado desde la inquietud

de la novedad hacia la madurez de la depuración de estilo propio, en ella se deja ver ya una toma de postura respecto a la discusión de la pureza en la poesía:

[...] poesía pura es matemática y es química —y nada más [...] poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. Pura *es igual* a simple, *químicamente*. Lo cual implica una definición esencial. [...] cabe la fabricación -la creación- de un poema compuesto únicamente de elementos poéticos en todo el rigor del análisis: poesía poética, poesía pura —poesía simple prefiero yo. [...] como a lo puro lo llamo simple, me decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una poesía bastante pura, *ma non troppo*, si se toma como unidad de comparación el elemento en todo su inhumano o sobrehumano rigor posible, teórico. (Guillén, citado en Diego, 326-327)

Se trata aquí de una puesta en diálogo de distintas definiciones de pureza, un intento de equilibrio a la sazón del debate iniciado un año antes por el abate Brémond en Francia; asociándola con las disciplinas científicas, la noción de pureza en poesía se hace “irrespirable” —como el oxígeno en tal estado—, es por eso que sustituye el adjetivo para hablar mejor de poesía simple, o como prefería Valéry, *absoluta*; luego parece oírse un eco de Jiménez: lograr lo simple —o *sencillo* para el poeta de Moguer— exige complejidad creadora, composición y perfección. Establecidos los términos, Guillén toma una postura decidida pero al mismo tiempo conciliadora “poesía bastante pura, *ma non troppo*”, poesía y otras cosas humanas, sobre todo, poesía cuyo tema fundamental es la realidad contemplada.

Guillén es consciente que definir poesía pura como “todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía” es también afirmar por negación que la poesía entra en diálogo inevitable con una multitud de discursos que no le son estrictamente propios y que, sin embargo, la alimentan; es por esta razón que frente a la discusión toma prudente distancia y decide responder con el único argumento incontrovertible: “No hay más poesía que la realizada en el poema, y de ningún modo puede oponerse al poema un «estado» inefable que se corrompe al realizarse y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático”. En resumen, es a través del examen de sus poemas que se dirime toda discusión.

Cántico aparece en 1928 en Revista de Occidente; desde esa primera edición que incluía setenta y cinco poemas, el autor fue agregando algunos y reelaborando otros pasando por dos ediciones más, hasta llegar a la edición definitiva publicada en Buenos Aires en 1950 con 334 poemas estructurados en cinco partes. Su obra, desde el principio, fue concebida como un *continuum*, por tanto, a la publicación de *Cántico* siguieron las adiciones de *Clamor* —completada en 1963— y *Homenaje* (1967); la crítica actual, haciendo conciencia de la unidad innegable de la obra, ha resaltado el examen dialógico y conjunto del corpus, reunido finalmente en la edición titulada *Aire Nuestro* (1968). La escogencia de *Cántico* en este trabajo no desconoce la unidad de la obra de Guillén, no obstante, teniendo en cuenta que nos hemos concentrado en la actividad poética de la década del 20 en España, el análisis de *Cántico*, aún más, preferentemente de algunos poemas que hicieron parte de la

primera edición, constituyen el testimonio más adecuado para la compleción del cuadro que se ha venido dibujando.

El título de la colección sugiere al menos dos intertextos que por su gran influencia en la literatura universal, debieron haber tenido alguna relación con la concepción de la obra; pienso, por ejemplo, en la cercanía que pudo haber tenido el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, como si se quisiera señalar una angustiosa búsqueda similar a la de la amada herida de amor; también pudo existir el susurro del *Canto a mí mismo* de Walt Whitman, como un intento de acercamiento a la cotidianidad, a lo innombrado; estas y otras conexiones podrían hacerse para enriquecer la interpretación de los poemas. Con todo, un principio de desambiguación del título nos lo ofreció la segunda edición del libro, pues, a partir de ella, empezó a ser acompañado de un epíteto: "*Cántico, fe de vida*". Poniendo en diálogo las premisas expuestas, podemos decir inicialmente que esta colección de poemas es el recurso que presenta el autor como certificado de supervivencia; el testimonio se ofrece, primero, cómo un ejercicio de búsqueda de la realidad concreta, de interrogación de los sentidos para que den cuenta de la realidad; en segundo término, el testimonio es ofrecido por las "maravillas concretas" que en el canto aparecen en plenitud. *Cántico* parece ser, como veremos, el diálogo entre el hombre moderno que busca justificar su existencia y la concreción de la realidad material que le responde desde una insospechada plenitud; el mundo que habla a través del canto del poeta y el poeta que cobra consciencia de sí en la contemplación del mundo⁶²:

⁶²Una intertextualidad más, aunque sin justificación evidente de cercanía: el *Cántico de los tres jóvenes* bíblico (Dn 3; 57-88), o en la misma línea, el *Cántico del hermano sol* de San Francisco de

A ciegas acumulo
Destino: quiero ser.

Ser, nada más. Y basta.
Es la absoluta dicha.
¡Con la esencia en silencio
Tanto se identifica!

...

Soy, más, estoy. Respiro.
Lo profundo es el aire.
La realidad me inventa,
Soy su leyenda. ¡Salve!

(*Más allá*, 17-18)⁶³

Octavio Paz se ha referido a Jorge Guillén como “poeta de la presencia”; según el mexicano, en el *Cántico* las cosas aparecen, se presentan efectivamente gracias a la palabra del poeta; este rasgo, hace que en la poesía de Guillén la realidad no sea un reflejo de lo percibido por el poeta, sino que aparezca más bien como un tema (Paz 907). Ciertamente, el mundo del que nos habla Guillén es, principalmente, un mundo en el que la evidencia de las cosas se manifiesta a través de la palabra poética; la palabra buscada por el vallisoletano es la esencia real de lo más cotidiano, de lo que siempre ha estado allí —en la “penumbra de la costumbre”, dice el poeta—, pero que parece hacerse presente por vez primera gracias a la maravilla de la contemplación concreta; con razón se ha dicho que la poesía de Guillén

Asís; en ellos, los poetas han cedido la voz a la creación entera para que se eleven sus loores a Dios, al mismo tiempo que ellos mismos se reconocen como creaturas. En este sentido, el *Cántico* de Guillén podría manifestar la intención secularizada de aquellas obras.

⁶³La indicación de números entre paréntesis al final de los versos, o después del título del poema al interior de los párrafos, corresponde a la paginación del *Cántico* en su primera edición completa; de allí fueron extraídos los poemas a los que se hace mención de aquí en adelante.

versa sobre el “más acá”, sobre lo evidente, visto y nombrado por primera vez. Hemos señalado con anterioridad la herencia juanramoniana de tal disposición como uno de los rasgos característicos del purismo español respecto al francés, poesía deshumanizada pero no separada de la realidad; no obstante, el purismo español no debe ser juzgado como “realista”, por lo menos, no sin antes aclarar en qué consiste ese “realismo”; más adelante hablaremos de las imágenes que construye Guillén en su poesía, imágenes que están a medio camino entre la realidad concreta y la imaginación abstracta, así hallaremos mayor claridad respecto al realismo de su poesía; por ahora, simplemente destaquemos la presencia objetiva de lo cotidiano como el tema característico en los poemas de esta primera etapa, preocupación que se hace evidente desde el inicio de su colección y se repetirá como preámbulo a cada una de sus secciones:

El balcón, los cristales,
Unos libros, la mesa.
¿Nada más esto? Sí,
Maravillas concretas.
...
Esto es cal, esto es mimbre.
...
Un alero, tejados,
Nubes allí, distancias

Así aparece la realidad concreta en *Más allá* (16-25): el ambiente de una habitación cerrada en la que se van revelando libros, paredes, quizá un mueble de mimbre, un ventanal, y más allá, un balcón, los tejados de la ciudad y los aleros de algunas edificaciones. El paisaje

cambia en otros poemas; así pues, hay coches, luces, calles y pisos en el paisaje citadino de *A vista de hombre*(212), o tierra, lomas, agua y árboles, en el campesino *Paso a la aurora* (107). La poesía de Guillén propone un recorrido que, partiendo de la concreción visual del mundo en su materialidad, quiere llegar a la contemplación pura o esencial de los objetos con el fin de afirmar la propia existencia; “[...] sí, sí, sí” (18), es el canto de victoria de la afirmación plena de la vida; la realización completa del proyecto sólo es posible acercándose a la realidad con actitud despersonalizada: no mediada como quién carga un espejo para reflejarla, sino como quién observa a través del cristal transparente de la poesía⁶⁴:

Poesía forzosa. De repente,
Aquella realidad entonces santa,
A través de la tarde transparente,
Nos desnuda su esencia ¿Quién no canta?
(*Vida extrema*, 393)

Finalmente, toda la experiencia visual del mundo está unida a la luz y a la claridad que posibilitan la conciencia de lo evidente; su poesía establece una relación de directa proporcionalidad entre la claridad del día y la evidencia material del exterior, o en términos inversos, entre el alejamiento de la somnolencia y el acercamiento de la conciencia; así

⁶⁴El recurso a los cristales y a las ventanas, de hecho, podría ser un hilo de lectura del *Cántico*: “¡Dependo en alegría / De un cristal de balcón / De ese lustre que ofrece / Lo ansiado a su raptor [...]” (*Más allá* 23); “Este cristal, a fuer / De fiel, me transparenta / La vida cual si fuera / Su ideal a la vez.” (*Presencia del aire*, 85). Sobre todo, se resume el pensamiento acerca de la condición del poeta frente a la realidad en este poema: “[...] Yo resido en las márgenes / De una profundidad de transparencia en bloque [...] Serenidad en evidencia de la tarde, / Que exige una visión tranquila de ventana. / Se acoge el pormenor a todo su contorno: / Guijarros, esa valla, más lejos un alambre. / Cada minuto acierta con su propia aureola, / ¿O es la figuración que sueña este cristal? / Soy como mi ventana. Me maravilla el aire.” (*Una ventana*, 145).

pues, a través de algunos poemas del *Cántico* podemos reconstruir una especie de “ritmo circadiano” de la contemplación: en *Amanece, amanezco*, con los primeros rayos de luz desaparece la angustia y la introspección para dar paso a la invención del nuevo día, “Heme ya libre de ensimismamiento. / Mundo en resurrección es quien me salva. / Todo lo inventa el rayo de la aurora.” (262); llegadas *Las doce en el reloj*, el poeta percibe un instante de eternidad, la plena blancura y la ausencia de sombras son la posibilidad de visión total, “Dije: Todo, completo. / ¡Las doce en el reloj!” (475); hacia la tarde el mundo se llena del cromatismo que le proporciona el sol que cae, “Una pompa de blancos / Extinguidos en grises / Que quieren conseguir / Los contornos carmines.” *Todo en la tarde* (42) se convierte en un murmullo que anuncia el desorden azaroso de la noche, la indeterminación de *Las horas* en la hondura de la noche y la inquietud del desvelado, “El tiempo quiere lugar, / Rechaza la hondura informe, / No acierta a vivir sin fondo / Que enamore.” (60-63). La luz, como vemos, acompaña y da sentido al conocimiento de la realidad que aparece por sus gracias, al tiempo que da fe de la propia existencia en un tiempo y espacio determinados:

Yo. Yo ahora. Yo aquí.
Despertar, ser, estar:
Otra vez el ajuste prodigioso.
(*Despertar*, 333)

Hasta ahora, hemos descrito a grandes rasgos el tema que funda el purismo en Guillén, se ha expuesto una reflexión en torno a los “contenidos” que se dejan ver en la poesía del vallisoletano; con todo, no debemos creer que tal reflexión aleja la noción de pureza de los

poemas, al contrario, es allí donde se manifiesta el rasgo puro español del que hemos hablado con anterioridad, a saber, la búsqueda de esencias y de verdad en el ejercicio de la palabra. Para Guillén, la poesía no debe limitarse a versar sobre la interioridad del poeta, ni mucho menos debe consistir sobre la acción misma de poetizar; debe, más bien, ser un instrumento de purificación que transparente el exterior y que permita determinar cuál es nuestra relación con él; Blanch ha señalado esta alternativa como una de las tendencias de la poesía pura en España y ha vinculado con ella los trabajos de Domenchina y de Cernuda en *Perfil de aire*, del mismo modo, destacó una segunda tendencia que establece una tensión irónica con la anterior, y la caracterizó bajo el título de “formalista” (Blanch, 150-176); a esta segunda tendencia nos dedicaremos enseguida. La tarea debe encaminarse a poner en evidencia las formas mediante las cuáles la pureza de la poesía se expresa en la palabra poética, verificar el cómo se articula el tema con la forma y en última instancia, averiguar por qué la “forma se vuelve salvavidas”⁶⁵ para el poeta español.

Es en esta vertiente donde quizá haya tenido más influencia la tradición francesa, especialmente, porque todos los usos a los que aquí se hará referencia nacen y se sostienen en una única premisa: la más plena conciencia formal posible y el obstinado rigor en el trabajo con ella. En este segmento verificaremos el uso dado a la palabra, nos acercaremos someramente a las novedades con relación a la sintaxis y el metro, y por último, desarrollaremos algunas consideraciones en torno a la imagen como punto de encuentro entre el “realismo” y el “formalismo” en la poesía pura de Guillén.

⁶⁵“El son me da un perfil de carne y hueso. / La forma se me vuelve salvavidas. / Hacia una luz mis penas se consumen.” (*Hacia el poema*, 263)

El punto de partida para esta etapa de análisis del *Cántico* no puede ser distinto a la evaluación del *valor absoluto de sus palabras* ¿Qué se quiere decir con esto? En términos generales, el lenguaje poético hace una labor de sustitución del lenguaje vulgar, del cual ha tomado en préstamo sus elementos significativos —esencialmente comunicativos—; una poesía pura que busque el valor absoluto de sus palabras es aquella que logra liberarse de aquel préstamo y aparecer como totalmente nueva, esto es, como exclusivamente poética; las palabras adquieren valor en sí mismas con total independencia de su función semántica o sintáctica, y retornan a la fuerza primitiva de posesión del objeto representado; tal pretensión se vale de recursos lingüísticos puntuales:

Rendición: relieves.
¡Qué míos, qué puros
Todos! Uno a uno
Resaltan, ascienden.

Castillo en la cima,
Soto, raso, era,
Resol en la aldea,
Soledad, ermita.

Alguien solitario observa un paisaje de colinas y luego de su contemplación escribe estos cuartetos que inician el poema *Relieves* (34), en ellos podemos verificar que las palabras usadas por Guillén han sido despojadas de cualquier adorno retórico postizo, inclinándose más bien hacia un listado de palabras sencillas y no rebuscadas; no obstante, palabras de un

alto nivel de abstracción: mayoritariamente son frases compuestas de sustantivos sin artículo o en plural exceptuando *la aldea* y *la cima*, tres de ellos hacen parte de una exclamación; son formas que brillan como rasgos esencialmente nominales y son destacadas en su singularidad al no recibir ningún tipo de determinación; no se habla de “*este soto*”, ni de “*el soto*”, simplemente brilla el objeto en la palabra, como buscando la eliminación de la distancia representativa en su nombre, “Soto”. Siguiendo la misma línea de abstracción, los únicos dos verbos que podemos ver son intransitivos; los sustantivos actúan sin dirigirse más allá de ellos mismos, tienen vida propia, “Resaltan, ascienden”, la acción se prolonga indefinidamente en el tiempo. El adjetivo, por su parte, no es estrictamente calificativo, parece más otro sustantivo; “¡qué puros todos!” ¿Quiénes? ¿Los relieves? El vocativo eleva su condición casi al nivel del sustantivo, parecería funcionar en total independencia de su función sintáctica, e incluso ha sido expresado en una oración separada; por lo demás, es un adjetivo abstracto que se predica de un sustantivo concreto⁶⁶, luego, su intención no es determinar un poco más lo señalado, sino ser él mismo palabra poética. Estas características en el tratamiento de la palabra hacen que el estatismo —como forma de contemplación del instante— sea uno de los valores predominantes en la poesía de Guillén; sus poemas son un monumento eterno que se edifica en el instante de la contemplación sin ser sometidos al juicio de la temporalidad: “¡Oh, absoluto Presente!”, canta en *Desnudo*.

⁶⁶ Poner en relación nominal lo concreto y lo abstracto es un uso característico de la adjetivización en Jorge Guillén. Además del caso citado, sirvan como ejemplo: “Beato sillón” (235); “Soledades ligeras”, “tercos abrazos”, “rojos absortos” (*Amantes*, 37); “agua desnuda” (36), “Orillas ilustres” (86), “Difícil delgadez” (211)...

Otro rasgo que llama la atención en el purismo guilleniano, y en general, en la estética de su generación, es la destrucción de la sintaxis como gesto de separación respecto a las leyes que gobiernan la prosa; no obstante, es posible destacar al menos dos constantes. La sintaxis en el *Cántico* se manifiesta como arma de doble filo: cuando no se trata de la colocación de recursos orientados a la simplificación, entonces aparece como herramienta que da desarrollo a líneas conceptuales. Si pensamos la sintaxis purista como recurso de simplificación, entonces vemos que sus oraciones son frecuentemente enumeraciones nominales, exclamaciones o frases que apuntan hacia la economía extrema de recursos, en consonancia con el deseo de depuración poética y la creencia en el valor absoluto de la palabra⁶⁷; por otra parte, si la pensamos a nivel conceptual, la sintaxis purista complejiza el desarrollo de las ideas a través del uso de distintos recursos que dan un ritmo característico a las composiciones; mediante incisos, paréntesis, cesuras y rupturas, los poemas de *Cántico* construyen sucesivas elipsis y encadenamientos que, desde un punto de vista prosaico, son un obstáculo a la intensión narrativa, pero desde la visión condensada de la poesía, dibujan con puntual precisión estados de ánimo y sensaciones:

Restauración por vértigo,
Brusca restauración en aquel bulto
Que estaba así negándose,
Dulcemente dormido.

⁶⁷ Blanch habla de “esbozos de oración” (130); yo considero que se trata de oraciones reducidas a su composición más elemental:

Troncos ya no. Son tablas.
Renacen las maderas.
...Y una pared, un porche.
Ya es un pueblo: se esfuerza.
(*Las soledades interrumpidas*, 32)

Negándose. ¿Negado?
Por la memoria alboreada irrumpe,
Vertical y de súbito,
Una abertura hacia el vacío.
¿Es una sima?
Sima... ¿De dónde?
Aquel bulto se siente ser, no está.
Casi ahogándose cae, cae. ¿Cuándo?
(*Despertar*, 333)

(El alma vuelve al cuerpo,
Se dirige a los ojos
Y choca.) — ¡Luz! Me invade
Todo mi ser. ¡Asombro!
(*Más allá*, 16)

Los ejemplos citados hacen referencia a dos instantes sucesivos: el primero de ellos refleja el caos de la inconsciencia justo antes del despertar, la incertidumbre y la angustia — propios de la oscuridad del sueño— se dejan percibir en la indefinición de la imagen, en el recurso a las pausas interrogativas y, en general, en el titubeo de la expresión; el segundo recrea el momento en el que los ojos se abren, se prologa la acción que se desarrollará en el poema e inmediatamente la interjección que abre la contemplación y el conocimiento; el paso de la vida interior hacia la exterior se realiza mediante un salto cualitativo expresado sin ningún tipo de transición gracias a la ruptura que produce el paréntesis seguido del inciso de interjección. Exclamaciones y preguntas, y en general, las pausas al interior del poema, aparecen como recurso de apoyo a la armonización de opuestos —estado de oscura somnolencia / luz que nos invade al despertar— que se da en las imágenes.

Hemos dicho que el *Cántico* es de cierta manera la búsqueda y expresión de la esencia de los objetos cotidianos, también hemos dicho que en él las palabras se organizan en un sistema abstracto para dar a conocer estados de ánimo y sensaciones precisas, finalmente hemos dicho que las pausas en la sintaxis aparecen como un mecanismo que indica una armonización de opuestos; pues bien, todas estas indicaciones formales determinan el tipo de imagen que construye Jorge Guillén en su poesía. Antonio Blanch, haciendo revisión de los trabajos de Bousoño, ha descrito una nueva caracterización de la imagen para la poesía de la generación del 27; según Blanch, la mayoría de imágenes con las que nos encontramos en el *Cántico* —y en la literatura de vanguardia en general— deben clasificarse como “imágenes de conocimiento”⁶⁸; en términos sencillos, las imágenes de conocimiento relacionan y armonizan dos elementos que provienen de formas de conocimiento distintas: un elemento que se conoce por la intuición es relacionado y armonizado con otro conocido empíricamente (Blanch 133-146); verifiquémoslo, pues, en un poema:

Calles me conducen, calles.

¿Adónde me llevarán?

(A) A otras esquinas suceden

⁶⁸ La clasificación que propone Blanch es la siguiente: 1. Imagen-concepto: no poética; por ejemplo, una figura geométrica; 2. Imagen de razón: la imagen predetermina la relación que se establece entre los elementos, por ejemplo, la comparación y todas las imágenes de la poética clásica; 3. Imagen subjetiva: la relación viene dada por la semejanza de la emoción producida por distintos términos en un mismo sujeto, por ejemplo, el azul relacionado con la pureza; 4. Imagen de fantasía: la fantasía es quien crea las relaciones, normalmente oníricas o surrealistas; 5. Imagen de conocimiento: la relación viene dada por la semejanza de intuiciones claras y totalizadoras de ese objeto y esa imagen, por ejemplo, la relación “Universo-Rosa” (Blanch 138).

Otras como si el azar
Fuese un alarife sabio
Que edificara al compás
De un caos infuso dentro
De esta plena realidad.

(B) Calles, atrios, costanillas
Por donde los siglos van
Entre hierros y cristales,
Entre más piedra y más cal.

...

(AB) De pronto, cuatro son uno.
Victoria: bella unidad⁶⁹.

Se trata de *Plaza mayor* (463); un transeúnte camina por las calles de una ciudad, las calles, los atrios y las costanillas descritas en la tercera estrofa, constituyen una espacialidad concreta de elementos conocidos por la experiencia empírica —hierros, cristales, piedra y cal— (B); se ha unido a ellos, sin embargo, una intuición de cierta inteligencia azarosa, de un caos que gobierna y rompe el ordenamiento de la realidad (A) ocasionando la incertidumbre “¿Adónde me llevarán?” Como vemos, no hay ningún tipo de simbología, los términos puestos en relación “ciudad-azar”, lo real particular y lo intuitivo universal, son elementos plenamente identificados por el conocimiento, aparecen con precisión y claridad evidente a pesar de la distancia que los separa y constituyen una nueva imagen poética. Los últimos dos versos son la confirmación de la relación establecida con anterioridad, pero acudiendo a otro espacio y a otra intuición que resuelve la poco atractiva

⁶⁹ Blanch destaca el recurso a la terminología geométrica como un rasgo que hermana la poesía de Guillén con la de Valéry.

inquietud en el desarrollo del poema; el paseante llega a la Plaza mayor de la ciudad, allí la concreción de las cuatro esquinas se unen a la intuición de perfecta unidad geométrica que se proclama en un grito de victoria del orden y la belleza (AB). Por la puesta en marcha de tales relaciones, lo que resulta es la poetización del mundo entero, la profundización en el conocimiento de lo evidente por vía de la poesía. La imagen planteada en términos de armonización entre lo concreto y lo abstracto se ubica a medio camino entre realidad y fantasía; por tanto, no podemos juzgar la estética del *Cántico* bajo una intención “realista”. Más acertado resulta decir que la intención de Guillén es “de conocimiento”; conocimiento del mundo real, sí, pero también de sus íntimas relaciones con lo inmaterial, con la esencia; se trata de un ejercicio que da a ver la especificidad del aquí y el ahora del poeta, a través de la re-visión de lo más evidente.

Finalmente, conviene destacar la fiel adhesión a la métrica que se generó en la mayoría de los miembros del 27 y que resulta uno de los rasgos más representativos de Jorge Guillén en su primer *Cántico*. Claramente hay una preferencia por el verso de arte menor de origen popular, no obstante, encontramos también algunos ejemplos que son producto del enriquecimiento métrico aportado por el modernismo⁷⁰, así como la inclinación a la rima asonantada de gran musicalidad; sin embargo, lo que más llama la atención es que una estética en la que se hacen evidentes aires tan vanguardistas como los señalados anteriormente, haya una decisión firme de acoger con tanto rigor la composición de versos

⁷⁰ José Manuel Blecua presenta en su ensayo la gran variedad de recursos de los que dispuso el vallisoletano en su colección de poemas y destaca la relevancia de la herencia netamente española del poemario (Gullón y Blecua). A esta opinión habría que oponer la opinión de Jiménez: “El romance moderno tiene de todo: el de Jorge Guillén no es español sino afrancesado. Guillén escribe romances franceses, arbitrarios, y si se pudiera ver al trasluz la filigrana, veríamos la yuxtaposición de lo francés y lo español” (Jiménez, citado en Blanch, 296).

medidos por encima del verso libre. Antonio Blanch sugiere que la razón de esta iniciativa puede hallarse en la intención de incrementar la consciencia formal y la depuración poética; en un esfuerzo por escapar al facilismo y a la sensiblería, los poetas del grupo decidieron forjar sus versos en el yunque del metro. Así las cosas, la regularidad del verso aparece como medida de dificultad que reacciona ante una lengua degradada y no como la medida esclavitud en la que se convirtió para algunos clásicos.

Con todo, hubo también innovaciones que dejaron ver el deseo de “modernización”, caso puntual, el de las décimas o espinelas; si bien su uso en lengua española está presente desde finales del siglo XVI, y fue un recurso del que se valieron Lope y Calderón entre otros, la novedad de *Cántico* fue su uso como unidad lírica independiente —como si fuera un soneto—, con sentido en sí misma, y no como parte de una obra de mayor envergadura y desarrollo discursivo (Blanch, 295). Por otra parte, Guillén no sólo hizo uso de la forma clásica especular (abbaaccddc) como es el caso de *Beato sillón* (Ejemplo 1., 235), sino que además introdujo la forma francesa, usada también por Valéry (ababccdeed), que presenta una rima más, tal es el caso de *La rosa* (Ejemplo 2., 242):

- | | |
|--|---|
| 1. ¡Beato sillón! La casa
Corroborra su presencia
Con la vaga intermitencia
De su invocación en masa
A la memoria. No pasa
Nada. Los ojos no ven,
Sabén. El mundo está bien
Hecho. El instante lo exalta
A marea, de tan alta,
De tan alta, sin vaivén. | 2. Yo vi la rosa: clausura
Primera de la armonía,
Tranquilamente futura.
Su perfección sin porfía
Serenaba al ruiseñor,
Cruel en el esplendor
Espiral del gorgorito.
Y al aire ciñó el espacio
Con plenitud del palacio
Y fue ya imposible el grito. |
|--|---|

Lo que maravilla a los lectores de Guillén es que a pesar de la sombra que sobre sus versos ciega la arquitectura formal, se crea en ellos un orden, una íntima relación que es capaz de transmitir estados de ánimo concretos, sensaciones, e imágenes de alto valor expresivo (Blanch 127-129); la oscuridad “intelectualista” que han visto algunos críticos en el *Cántico*, es sólo la sombra producto de los recursos formales a los que se ha recurrido para expresar la mayor claridad de conocimiento y presencia de lo real. El arte poético de Guillén lo obligó a recurrir a exigencias de métrica y sintaxis precisas, a la utilización de sustantivos abstractos y a la concretización mediante imágenes de la más pura sensibilidad, con todo, el resultado fue una actitud concreta frente a la vida, una mezcla entre “la forma se me vuelve salvavidas” (*Hacia el poema*, 263) y “El mundo está bien hecho” (*Beato sillón*, 235).

4. Conclusiones

Si nos atenemos a una periodización más o menos estricta, hacia el final del siglo XIX y hasta la tercera década del siglo XX, primero en Francia y luego en España, hubo dos movimientos signados bajo una poética que pretendió la pureza. En Francia, la discusión se apoyó en elaboraciones teóricas de espíritu moderno y se concentró en la depuración de todo rasgo de comunicabilidad prosaica y sensibilidad que impidiera la manifestación de lo exclusivamente formal, imaginado y consciente; al mismo tiempo, se habló de un estado poético inefable al que sólo podía aspirarse mediante la depuración extrema del habla; en España, el retorno a los clásicos se vio alimentado de algunas ideas recibidas de la reflexión francesa, dando origen a una poética que buscó hablar de la presencia evidente y esencial de la realidad mediante la eliminación de todos los adornos retóricos y el intento de hacer un lenguaje poético en plenitud. Sin embargo, pasando por alto los matices, tanto en Francia como en España, el deseo de pureza se manifestó a través la negación, esto es, la depuración en la poesía de unos y otros elementos.

Evidentemente, también habría que destacar las condiciones socioculturales que en estos períodos determinaron el origen de tales iniciativas: así pues, mientras en Francia puede rastrearse una postura política de consciente vuelta de espaldas a la sociedad y a la realidad misma, en España podría hablarse de un academicismo que aún tiene fe en el mundo, pero que quiere recrearse en el estímulo de la dificultad. En ambos casos, hablamos de una rebeldía en contra del utilitarismo y la defensa del carácter gratuito de la belleza, no obstante, siguiendo por esta línea, no restaría sino decir que, pese a la efervescencia con

que se vivió la poesía pura en este período, la década del treinta significó la desaparición de la estética purista y la aparición de temas históricos y humanos que dieran respuesta a la catástrofe de la guerra.

Sin embargo, haciendo caso omiso de todo intento de periodización y hablando en términos generales de lo que significa buscar una poesía pura, la discusión que en este trabajo apenas se ha columbrado abre muchas inquietudes y siembra otras tantas posibilidades de estudio; resulta claro, por ejemplo, que como dice Antonio Blanch, “Todo lo realmente poético supone una cierta elevación o depuración con respecto a la realidad cruda y prosaica” (Blanch 11); y en este sentido, hablar de *poesía pura* es hablar de todo quehacer poético que busque afirmar su autenticidad.

En un ambiente pedagógico, la poesía pura resulta una categoría desde la cual puede articularse la totalidad del quehacer lírico moderno en sus afirmaciones y oposiciones más extremas; es además, la puerta de entrada a toda reflexión crítica, porque en ella se manifiesta claramente todo el anhelo por descubrir el cómo opera el encantamiento poético. El poema puro es una manera de ver y habitar la poesía; en tal estado, el poema se considera como realidad autónoma que se justifica formalmente a sí mismo, generando la inquietud creativa y estimulando la lectura, en tanto trasmite la plena consciencia de que el poema es, sobre todo, un hacer. En tal consciencia han habitado muchos poetas en toda latitud y en toda época.

¿Existe la poesía pura? ¡No!. Si la llevamos a la mera objetividad, la *poesía pura* no resistiría ningún examen y se presentaría como una quimera, pues es evidente que lo que le atañe a la poesía es entrar en diálogo con realidades que no le son estrictamente propias. Teniendo en cuenta que su único material es la palabra, la idea de poesía pura es, de por sí, inasumible; lo máximo que podemos decir al respecto, como lo han dicho Valéry, Brémond y el mismo Guillén, es que se trata de una idea reguladora a la que se tiende, “una llama inhabitable”. No obstante, como idea, pervive y se manifiesta a través de recursos formales concretos que reclaman ser verificados.

El trabajo que llega aquí a su fin, ha querido mostrar la cumbre más alta a la que llegó la discusión en torno a la pureza en la historia reciente; sin embargo, en ningún momento pretende abarcar la complejidad, ni hacer un estudio detenido de la singularidad de cada uno de los poetas a los que se ha hecho mención. Es más un ejercicio de articulación e interpretación de distintas preocupaciones que, como se decía en un principio, han confluído en la búsqueda de lo propiamente poético.

5. Bibliografía

Albornoz, Aurora de. Juan Ramón Jiménez. Madrid: Taurus, 1981.

Allan Poe, Edgar. Obras en prosa. Trad. Julio Cortázar. Vol. II. Madrid: Universidad de Puerto Rico - Revista de Occidente, 1956.

—. «El principio poético.» Poe, Edgar Allan. Obras en prosa. Trad. Julio Cortázar. Vol. II. Madrid: Universidad de Puerto Rico - Revista de Occidente, 1956. 193-222.

—. «Fantasía e imaginación.» Allan Poe, Edgar. Obras en prosa. Trad. Julio Cortázar. Vol. II. Madrid: Universidad de Puerto Rico - Revista de Occidente, 1956. 507-516.

—. «Filosofía de la composición.» Allan Poe, Edgar. Obras en prosa. Trad. Julio Cortázar. Vol. II. Madrid: Universidad de Puerto Rico - Revista de Occidente, 1956. 223-235.

—. «Los fundamentos del verso.» Allan Poe, Edgar. Obras en prosa. Trad. Julio Cortázar. Vol. II. Madrid: Universidad de Puerto Rico - Revista de Occidente, 1956. 237-283.

Baudelaire, Charles. Edgar Allan Poe. Trad. Carmen Santos. Madrid: Visor, 1998.

Baudelaire, Charles. Obras. Trad. Nydia Lamarque. México: Aguilar, 1963.

—. «Edgar Poe, su vida y sus obras.» Baudelaire, Charles. Obras. Trad. Nydia Lamarque. México: Aguilar, 1963. 857-881.

—. «El pintor de la vida moderna.» Baudelaire, Charles. Obras. Trad. Nydia Lamarque. México: Aguilar, 1963. 670-695.

—. «Salón de 1859.» Baudelaire, Charles. Obras. Trad. Nydia Lamarque. México: Aguilar, 1963. 546-594.

Blanch, Antonio. La poesía pura española: conexiones con la cultura francesa. Madrid: Gredos S. A., 1976.

Brémond, Henri. La poesía pura. Con un debate sobre la poesía. Ed. Robert de Souza. Trad. Julio Cortázar. Buenos Aires: Argos, 1947.

—. Prière et poésie. Ed. Bernard Grasset. Paris, 1926.

Brigante, Anna María. Obstinado rigor. La teoría de la acción poética de Paul Valéry. Bogotá D. C.: Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

Calinescu, Matei. Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo. Trad. Maria Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos S. A., 1991.

Casalduero, Joaquín. «La voz del poeta: Aire nuestro.» Guillén, Jorge. Obra poética, Antología. Madrid: Alianza, 1970. 7-23.

Ciplijauskaite, Birute. Jorge Guillén. Madrid: Taurus, 1984.

Diego, Gerardo. Poesía española contemporánea. Madrid: Taurus, 1959.

Figueira, Gastón. Juan Ramón Jiménez poeta de lo inefable. Montevideo: Alfar, 1944.

Friedrich, Hugo. Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días. Trad. Juan Petit. Barcelona: Seix Barral S. A., 1959.

Guillén, Jorge. Cántico. Primera edición completa. Buenos Aires: Sudamericana, 1950.

—. Obra en prosa. Barcelona: Tusquets, 1999.

Guillén, Jorge y José María de Cossio. Correspondencia. Ed. Julio Neira y Rafael Gómez de Tudanca. Valencia: Pre-textos, 2002.

Gullón, Ricardo y Jose Manuel Blecua. La poesía de Jorge Guillén (Dos ensayos). Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1949.

Gutiérrez Girardot, Rafael. Modernismo: supuestos históricos y culturales. Tercera edición. Bogotá: F. C. E., 2004.

Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Trads. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Vol. 2. Desde el Rococo hasta la época del cine. Barcelona: Debolsillo - Random House Mondadori, 2004.

Jiménez, Juan Ramón. Segunda antología poética. Segunda. Madrid: Espasa Calpe S. A., 1933.

Kant, Emmanuel. Crítica de la facultad de juzgar. Trad. Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1991.

—. Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime. Madrid: Alianza, 1990.

Mallarmé, Stéphane. Cartas sobre la poesía. Trad. Rodolfo Alonso. Caracas: Fundación editorial el perro y la rana, 2008.

—. Divagations. Ed. Eugène Fasquelle. Paris, 1897.

Navarro Tomás, Tomás. «Juan Ramón Jiménez y la lírica tradicional.» Albornoz, Aurora de. Juan Ramón Jiménez. Madrid: Taurus, 1981. 307-324.

Ortega y Gasset, José. Obras completas. XII vols. Madrid: Alianza - Revista de Occidente, 1983.

—. «La deshumanización del arte.» Ortega y Gasset, José. Obras completas. Vol. III. Madrid: Alianza - Revista de Occidente, 1983. 353-386.

Paz, Octavio. «El "Más allá" de Jorge Guillén.» Paz, Octavio. Obras Completas. Barcelona: Círculo de lectores - Galaxia Gutemberg, 1999. 911-936.

Paz, Octavio. «Horas situadas de Jorge Guillén.» Paz, Octavio. Obras Completas. Vol. II. Barcelona: Círculo de lectores - Galaxia Gutemberg, 1999. 902-911.

Paz, Octavio. «Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia.» Paz, Octavio. Obras Completas. Vol. I. Barcelona: Círculo de lectores - Galaxia Gutemberg, 1999. 401-594.

Piedra, Antonio y Javier Blasco Pascual. Jorge Guillén, el hombre y la obra. Valladolid: Universidad de Valladolid - Fundación Jorge Guillén, 1995.

Valéry, Paul. «Discurso sobre estética.» Valéry, Paul. Teoría poética y estética. Trad. Carmen Santos. Madrid: Visor, 1998.

—. Oeuvres. Ed. Jean Hytier. II vols. Paris: Gallimard - Bibliothèque de la Pléiade, 1957.

Vela, Fernando. «La poesía pura: (Información de un debate literario).» Revista de occidente 41 (1926): 217-240.

Williams, Raymond. Marxismo y literatura. Trad. Pablo di Masso. Barcelona: Ediciones Península, 2000.