



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA

**DECIR TU NOMBRE CON ARENAS: LA
POESÍA PURA COMO IMAGEN, COMO
SÍMBOLO Y COMO ERROR**



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Jefatura de la División del
Sistema Universidad Abierta



TESIS
que para obtener el título de
licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas
presenta:
RAÚL AGUILERA CAMPILLO
ASESOR: DR. VÍCTOR DÍAZ ARCINIEGA

... a la Dirección General...
JNAM a difundir en formato electrónico
contenido de mi trabajo
NOMBRE: Raúl Aguilera
Campillo
FECHA: 8 Mayo 2003
[Signature]

MÉXICO, DF 2003



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción	3
1. La poesía pura y las aventuras de la modernidad	8
2. ¿De qué se habla cuando se habla de poesía pura?	20
3. Los misterios de la claridad	27
4. La imaginación de la pureza	33
5. De la imagen al símbolo	41
6. Del símbolo al (mal) concepto: debates en Babel	56
7. El lenguaje de la pureza como juego de lenguaje	68
Conclusiones	81
Bibliografía	96

INTRODUCCIÓN

Bajo el rótulo “poesía pura”, se suele agrupar ciertas obras de algunos autores de lengua española que se dieron a conocer en los años veinte de nuestro siglo. Mientras no rebasemos el ámbito de lo intuitivo, la expresión resulta satisfactoria. Pero ¿qué vincula a estos poetas entre sí? ¿Hay algo de común a todos ellos? ¿Existe algo a lo que podamos llamar “poesía pura”, o más vale que desechemos el término? En suma: ¿de qué se habla cuando se habla de “poesía pura”? Responder a esta pregunta es el primero de los objetivos de esta tesis —aunque uno de los resultados obtenidos en el camino fue su sustitución por otra pregunta: ¿de quiénes hablamos cuando hablamos de poesía pura?, por considerarla más propicia a la obtención de respuestas adecuadas. Sin embargo, debo aclarar que el objetivo de dicha pregunta no es delimitar quiénes son y quiénes no son “poetas puros”, establecer una especie de catálogo definitivo, sino comprender la perspectiva humana, la forma de vida, que se expresa a sí misma por medio del uso de esa expresión.

A juzgar por la bibliografía, se trata de una pregunta ya contestada en algunos libros, sobre todo *La poesía pura española*, de Antonio Blanch. Aunque éste se limite al campo de la poesía escrita en España, sus definiciones son tan amplias, y sus análisis tan matizados, que aparentemente bastaría ajustarlos un poco para apoyarse en ellos al investigar sobre cualquier otra manifestación de las literaturas hispánicas. El concepto de poesía pura, en lo que se refiere a nuestra lengua, estaría suficientemente clarificado y elaborado para poder trabajar con base en él.

Sin embargo, cuando leí la bibliografía disponible con el propósito de emplearla para lo que fue mi primer proyecto de tesis (un examen de la obra de Gilberto Owen), fueron surgiendo en mí diversas objeciones y dudas con respecto a ella, debido a lo cual me convencí de lo contrario: no, "poesía pura" es una categoría insuficientemente dilucidada, y si queremos usarla con provecho, debemos someterla a una revisión más o menos radical. Éste es el otro tema de mi tesis.

Así, la necesidad de trabajar el objeto de estudio hizo que mi primer paso fuera disociarlo del nombre que se le ha dado; que empezara por desconfiar y sospechar de la categoría bajo la cual se le ha incluido. Esta desconfianza se concreta en los capítulos segundo ("¿De qué se habla cuando se habla de poesía pura?"), donde critico la propuesta de Blanch sobre la poesía pura como una lengua y una lógica poética, y tercero ("Los misterios de la claridad"), donde hago lo mismo con el lugar común referente al intelectualismo de la poesía pura.

Partí de la observación de que "poesía pura" es un término empleado por los propios poetas antes que por los estudiosos, por lo cual me propuse aclarar el papel que juega dentro del lenguaje de los autores que lo usaron con connotaciones favorables en la tercera década del siglo, en vez de esforzarme por llegar a una formulación conceptual según criterios externos. Lo que hice, pues, fue un estudio hermenéutico, si bien acudí poco a la terminología de las corrientes apellidadas con esa etiqueta.

El papel que juega dentro del lenguaje de los autores: debo subrayar que parto de una perspectiva sobre el lenguaje que es típica de la hermenéutica y la fenomenología: como constituyente de las relaciones del ser humano con el mundo y consigo mismo; como dice Ludwig Wittgenstein, "imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida". Me alejo, pues, de la concepción "dominante del lenguaje en la historia

occidental, una comprensión que ha hecho del lenguaje un *medio o instrumento* de expresión y de comunicación”,¹ y en consecuencia me alejo también de las concepciones de la literatura y la poesía que remontan sus raíces hasta la lingüística de Ferdinand de Saussure. Desde el punto de vista que adopto, decir es hacer, pensar, sentir, vivir: por lo tanto, la comprensión de un decir poético es la comprensión de un hacer, pensar, sentir y vivir.

De hecho, la conjetura principal que me ha guiado es la siguiente: comprenderemos mejor la expresión “poesía pura”, tal como la usaban los poetas de los años veinte, si la acercamos a los conceptos wittgensteinianos de forma de vida, juego de lenguaje e identidad entre el significado de una expresión y su uso en un juego de lenguaje. Estos conceptos los introduzco en el capítulo séptimo (“El lenguaje de la pureza como juego de lenguaje”) para rematar el análisis de —precisamente— el *uso* de las expresiones de lo que he llamado el lenguaje de la pureza (aquéllas donde los poetas prodigaron palabras como forma, puro, exacto, claro, transparente, luz, aire, agua, desnudo, espacio...)

Debo subrayar que este análisis es wittgensteiniano sólo en su inspiración básica, no en sus detalles. Para éstos, me ha sido más útil basarme en la fenomenología de la imaginación de Gaston Bachelard (capítulos cuarto, “La imaginación de la pureza”, y quinto, “De la imagen al símbolo”) y en la tradición simbólica que Juan Eduardo Cirlot resume en la introducción a su gran *Diccionario de símbolos* (también para el capítulo quinto).

¹ L. Sáez Rueda, *Movimientos filosóficos actuales*, p.227.

No obstante, la cuestión de la poesía pura se extiende más allá de los reinos intemporales donde habitan el ensueño bachelardiano y los símbolos de Cirlot.

Por una parte, los poetas de 1920-1930 rebasaron, o *transgredieron*, los límites de ese ámbito, y desearon para su arte algunas certezas y exactitudes cuyo paradigma encontraron algunos, por ejemplo, en las matemáticas, y que les ganaron, por parte de Juan Ramón, el apodo de "ingenieriles". De modo que el análisis de sus juegos de lenguaje requiere acudir a otro aspecto fundamental de la obra de Ludwig Wittgenstein: la crítica de la metafísica como tejido de ilusiones suscitadas por confusiones de origen lingüístico; el paralelo, en el caso de los poetas, está en la confusión entre la pureza o claridad, como significado imaginario, y la claridad lógica, teniendo como puente el enfoque simbolizante que dieron a dicho significado Juan Ramón Jiménez y Paul Valéry.

Esta tarea la emprendo en el capítulo sexto, "Del símbolo al (mal) concepto: debates en Babel", y constituye, en términos muy generales, un análisis genealógico,² para el cual también me fue de mucha utilidad la obra de Bachelard, sobre todo el *Psicoanálisis del fuego*.

Por otra parte, esta actitud de los poetas se halla lejos de haberse originado en la soberbia, la tontería o la deshonestidad intelectual. Tiene sus raíces en la condición del artista en el seno del mundo moderno. Las formas de vida de los poetas modernos se generan como consecuencia de, y como respuesta al, mezquino menú existencial que les ofrece la prosa del mundo, la sociedad secularizada y las nuevas metrópolis. Aunque podría parecer contradictorio apoyarse un poco en los sociólogos, además de filósofos como Hegel, y un mucho en Wittgenstein, no hay una

contradicción forzosa en ello. Al respecto, estoy de acuerdo con la jerarquización entre ambas perspectivas planteada por Javier Sádaba:

Los análisis "a la [Edgar] Morin" suelen ser abundantes. Recurren a la génesis histórica de este desgarramiento. [...] No estará de más, sin embargo, recordar que incluso si la evolución de formas de conciencia desenraizadas fuera correctamente expuesta al modo de Morin, esto *en nada* afectaría al *valor* de esas mismas conciencias. ¿Por qué no suponer, por ejemplo, que es precisamente en esos desarrollos atípicos (?) y forzados en donde podemos contemplar una imagen central de la vida humana que en otras circunstancias pasa desapercibida? [...] ¿Por qué asumir que el estado de sanidad mental ha de consistir en reconciliación alguna entre el mundo histórico y *yo* y no más bien en la constante lucha entre el mundo y *yo*?³

Yo resumiría esto así: lo espiritual se da en lo existencial, y lo existencial se da en lo histórico, pero "se da en" no significa lo mismo que "es determinado por". Es sólo una cuestión de contextos que ayudan a entender lo contextualizado, pero no lo explican (en el sentido más estrecho de la palabra).

Por lo que respecta a las conclusiones, en ellas recalco la necesidad de discernir, en las categorías de la historia literaria, entre lo que tienen de hecho y lo que tienen de interpretación, en vez de cegarnos por el espejismo positivista de que tales categorías simplemente "reflejan" la realidad;⁴ hago un balance de los empleos útiles que podemos hacer del término "poesía pura"; recapitulo mi propuesta de un esquema de "juego de lenguaje de la pureza"; y termino con un breve examen de la *obra en marcha* de Gilberto Owen, a fin de concretar la exposición de dicho esquema por medio de su aplicación a un caso concreto.

² Este sentido amplio del término "genealogía" lo emplea J. Sádaba, en *Lenguaje, magia y metafísica*, p.67, para caracterizar los análisis de Wittgenstein.

³ J. Sádaba, *ibid.*, p.43.

⁴ Algo de lo que no nos salva ni siquiera la noción de arbitrariedad, ya que, si bien el signo, para la tradición que viene de Saussure, no refleja una realidad, el sistema como un todo sí funciona como un reflejo de la realidad en su conjunto.

1. LA POESÍA PURA Y LAS AVENTURAS DE LA MODERNIDAD

De creerle a Jorge Guillén, no habría cuestión más simple que la de la poesía pura, al ser una poesía compuesta “únicamente por elementos poéticos [...], poesía poética [...] —poesía simple”.⁵ Para hablar de ella, pues, no tendríamos sino que seguir hablando exclusivamente de la poesía, en una tautología sin fin. Apenas haría falta una precisión cronológica: la poesía pura escrita por los poetas jóvenes de los años veinte se deriva de los dos dioses mayores de esa generación:⁶ Juan Ramón Jiménez y Paul Valéry.⁷

La ironía está en que, si los consultáramos sobre sus respectivas obras (paradigmas de la poesía pura a los ojos de una legión de poetas hispanohablantes), las respuestas nos alejarían mucho de la serena certidumbre con la que Guillén se burló de Henri Brémond. El oráculo de los dioses nos daría a entender que la cuestión no es puramente poética,

⁵ A. Monterde, *La poesía pura en la lírica española*, pp.37-39.

⁶ La palabra “generación” aparecerá con frecuencia en estas páginas. No me he basado en ninguna teoría de las generaciones. No obstante las impugnaciones que este término ha recibido cuando se ha intentado definirlo estrictamente, considero que sigue siendo útil si no se insiste en trazar límites demasiado exactos entre las generaciones, o en establecer listas definitivas de actitudes comunes o experiencias determinantes. Sea como sea, creo que hay una diferencia importante entre haber podido conocer personalmente a Mallarmé o a Rubén Darío, o haber nacido demasiado tarde para ello; en tener 20 o 40 años en la gran época del cine silente; en haber experimentado como joven o en la madurez la Revolución Mexicana, la Primera Guerra Mundial, el surgimiento de la aeronáutica...

⁷ Al menos, por lo que respecta al mundo hispánico. El término es útil más allá de los límites de las lenguas francesa y española: en *La verdad de la poesía* (dedicado al conjunto de la poesía moderna en Occidente) M. Hamburger lo emplea al ocuparse de poetas como Yeats, Rilke, Wallace Stevens y Gottfried Benn.

si esto equivale a sólo estética. Por ejemplo, en 1937, Valéry recuerda que, cuando su generación era joven,

las religiones habían sufrido los asaltos de la crítica filológica y filosófica. La metafísica parecía exterminada por los análisis de Kant. Teníamos ante nosotros una especie de página blanca y vacía, y sólo podíamos escribir una única afirmación. Ésta nos parecía inquebrantable, al no estar basada ni en una tradición que siempre se puede contestar, ni en una ciencia de la que siempre se pueden criticar las generalizaciones, ni en textos que se interpretan como se quiere, ni en razonamientos filosóficos que sólo viven de hipótesis. Nuestra certidumbre era nuestra emoción y nuestra sensación de la belleza.⁸

Dieciséis años después, Juan Ramón presenta un testimonio semejante, al explicar que su idea del modernismo

contradice las críticas generales que han sustentado el error de considerar el modernismo como una cuestión poética y no como lo que fue y sigue siendo: un movimiento general teológico, científico y literario, que en lo teológico, su intención primera, comenzó a mediados del siglo XIX en Alemania y se propagó a distintos países [...]. Luego se ramificó en varias direcciones especialmente literarias.⁹

Como podemos ver, la cuestión de la poesía pura no es una pregunta formada “únicamente por elementos poéticos”: muy al contrario, exige que nos preguntemos —les exigió ya a los maestros de Jorge Guillén— sobre las relaciones entre el arte y la sociedad, el conocimiento y lo sagrado; sobre la naturaleza y los límites del lenguaje; etcétera.

El solo hecho de que un autor se pregunte por la naturaleza de la poesía lo sitúa ya fuera del ámbito estrictamente estético, pues para ello debe colocarse en un punto de vista suficientemente “elevado” para abarcar también los límites de ese ámbito. Esto nos dice mucho sobre el contexto histórico en el que escribieron y reflexionaron Juan Ramón Jiménez y Paul Valéry. Pues en una cultura que está (*o cree estar*) en orden, los poetas simplemente se dedican a lo suyo y sólo se plantean

⁸ P. Valéry, *Teoría poética y estética*, p.160.

⁹ J. R. Jiménez, *El modernismo. Apuntes de un curso (1953)*, p.3.

cuestiones internas del oficio. Incluso, el que esté claro para todos que la poesía es eso, un *oficio*, es propio de las sociedades supuestamente bien ordenadas.

Pero si algo caracteriza a la poesía moderna es la conciencia de vivir en un tiempo en el que —como dice el *Manifiesto comunista*— “todo lo sólido se desvanece en el aire”,¹⁰ así como la conciencia de que debe responder a ese desorden. Una consecuencia de esta situación es que el poeta dispone de pocas certezas iniciales sobre la naturaleza de la poesía, por lo cual ha de aventurar sus propias respuestas, ya sea en la práctica del arte o en su reflexión acerca de él (que muchas veces está integrada en la primera). Así, mientras más se da cuenta de que vive un mundo de inestabilidad permanente, mayor es el grado en que su obra tiene un carácter de *proyecto y aventura* (“obra en marcha”, dirían Juan Ramón Jiménez y James Joyce), plena tanto de riesgo como de oportunidades.

“Modernidad” se ha llamado a ese tiempo de peligro; y más allá de ser una mera precisión cronológica, el adjetivo “moderno” sólo pertenece con pleno derecho al arte que ha asumido, en mayor o menor medida, la responsabilidad de hallar la actitud adecuada frente a la modernidad. Pensemos lo que pensemos acerca de la poesía pura, las citas con las que abro este capítulo muestran claramente que esa exclamación, “pureza”, brotó en el seno de la lucha de los poetas por encontrar o crear un sitio para ellos en el mundo moderno. Por eso, la comprensión de las empresas poéticas que relacionamos con el término “poesía pura” exige partir de una comprensión de la modernidad.

Lo primero que debemos advertir es que, como señala Matei Calinescu, no hay una modernidad sino dos: por una parte, “la

¹⁰ En Marshall Berman, *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire*, p.7.

modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental —producto del progreso científico y tecnológico, de la Revolución Industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo”; por la otra, “la modernidad como un concepto estético” que desde el principio estuvo “inclinada hacia actitudes radicalmente antiburguesas” y “asqueada de la escala de valores de la clase media”.¹¹

Aunque esta afirmación debe ser matizada, establece lo esencial: la modernidad estética es una respuesta a un problema, e incluso cuando dicha respuesta es una celebración, el artista es incapaz de cerrar la brecha entre el arte riguroso y las exigencias de su sociedad —como bien lo comprobaron los vanguardistas que quisieron adherirse a las revoluciones del siglo XX.

Para mostrar por qué la realidad social moderna es problemática para el artista, conviene referirnos a tres importantes procesos que se desarrollan en el siglo XIX y prosiguen o manifiestan su plenitud en el XX: la prosa del mundo, la secularización y el surgimiento de la gran ciudad.¹²

La prosa del mundo. De acuerdo con Hegel, la vida cotidiana del nuevo mundo surgido con la Revolución Francesa es tal que

para mantenerse en su individualidad, el hombre individual debe convertirse diversamente en medio de otros, servir a sus limitadas metas, y para satisfacer sus propios estrechos intereses, degrada a los otros igualmente a meros medios.¹³

A esta situación, el filósofo la llamó en sus *Lecciones de estética* “prosa del mundo”.¹⁴ En ella, “debido a la creciente complejidad de

¹¹ M. Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, pp.51-52.

¹² V. R. Gutiérrez Girardot, *Modernismos*, Montesinos, 1983, y *Cuestiones*. México, FCE, 1994.

¹³ En R. Gutiérrez Girardot, *Modernismos*, p.38.

¹⁴ *Ibid*, p.39.

nuestra existencia social y política”, y a que “nuestra atención se halla absorbida por mezquinos intereses y puntos de vista utilitarios”,¹⁵ la literatura ya no puede expresar “al hombre en el mundo social, político y religioso”,¹⁶ pues ese mundo más complejo y utilitario necesita expresarse en un lenguaje más abstracto, el de “las gélidas aguas del cálculo egoísta”.¹⁷ En consecuencia, el arte se convierte en una actividad marginal, lo cual se traduce en la inexistencia social del poeta: Stéphane Mallarmé y José Gorostiza son en realidad (en su realidad social) el *profe* de inglés Etienne Mallarmé y el *lic* Gorostiza que trabaja en Relaciones Exteriores, quienes dedican su tiempo *libre* a los endecasílabos o los alejandrinos.

Esta soledad o irrealidad implica que el arte queda librado a sí mismo,¹⁸ lo que obliga al poeta, con frecuencia, a emprender un trabajo reflexivo acerca de temas como el valor de la poesía, el sentido de la vida y el destino del mundo.¹⁹ Pues, cuando uno se compromete con una actividad que no embona bien con el entorno social, se ve obligado a preguntarse qué demonios está haciendo, como lo muestran las citas con las que abrí este capítulo.

La secularización. Por otro lado, en el despliegue de la modernidad a través de la historia, esas “gélidas aguas del cálculo egoísta” han conducido a una racionalización absoluta de nuestra visión de la realidad,

¹⁵ G.W.F. Hegel, *Lecciones de estética*, p.26.

¹⁶ *Modernismos*, p.39.

¹⁷ K. Marx, *Manifiesto comunista*, p.42.

¹⁸ Hasta que en el siglo XX las galerías y los museos recuperen, para la sociedad de consumo y la cultura oficial, a las vanguardias de las artes visuales; y hasta que, a fines de ese mismo siglo, el novelista pueda aspirar a convertirse en una estrella lanzada y promovida por los grandes grupos editoriales. Y aun así, conste que esto vale sólo para algunas artes: ¿dónde quedan el poeta, o el músico serio?

¹⁹ La otra alternativa, claro, es aceptar alguna ortodoxia política, religiosa, etcétera, es decir, renunciar a la reflexión y aceptar las respuestas ya hechas.

proceso conocido como secularización, "esto es, la paulatina pérdida de validez social y cultural de los modelos y símbolos religiosos".²⁰

Así, el sistema de referencias que en otro tiempo orientaba la existencia del hombre comienza a venirse abajo en el transcurso del siglo XIX, con lo cual se propaga poco a poco a toda la sociedad lo que en el XVIII estuvo circunscrito a la élite intelectual.²¹ incluidos los sucesivos intentos por sustituir al cristianismo con alguna concepción secular del mundo.

Los sucesivos intentos y *fracasos*: basta que nos interroguemos a nosotros mismos sobre nuestra fe en la ciencia y en el progreso, principios que rigieron a la conciencia burguesa decimonónica. Pues es claro que en estos dos siglos el mundo moderno no ha logrado un sustituto definitivo y plenamente satisfactorio de ese sistema de referencias, por lo que constantemente ha sido necesario "definir de nuevo todas las experiencias del pensamiento y del sentimiento".²²

Con el tiempo, la secularización llevó a los extremos en los que Nietzsche anunció la muerte de Dios, es decir, el sentimiento de la radical ausencia de Dios y, por lo tanto, de que ya no hay nada que sustente el valor de la realidad. Pero el patetismo de esta proclamación vale sólo para una minoría, la de los capaces de advertir dicha ausencia, y sólo es parte de algo más amplio y más básico: el advenimiento del nihilismo, el nuevo "estado *normal*" en el que "falta la meta, falta la respuesta al para

²⁰ R. Gutiérrez Girardot, *Cuestiones*, p.129.

²¹ Naturalmente, ese "poco a poco" se extiende incluso más allá del siglo XX: consideremos los frecuentes reportajes y crónicas en el periodismo contemporáneo sobre el ingreso de las comunidades indígenas a las relaciones sociales y económicas de la modernidad.

²² R. Gutiérrez Girardot, *Modernismos*, p.87-88.

qué”,²³ la nueva realidad en la que “el sistema de necesidades [económicas y tecnológicas] se erige en dictador” y

la necesidad metafísica de lo poético, lo verdadero, de lo sublime, se debilita e incluso desaparece y la vida de las personas se reduce y se agota en la persecución de objetos, disfrutes, informaciones, para asegurarse la comodidad y el lujo.²⁴

Naturalmente, la secularización, el nihilismo y la muerte de Dios también afectan a la poesía. La sociedad ha dejado de ver en el arte su principal “medio para tomar conciencia de las ideas y los intereses más elevados de su espíritu”,²⁵ por lo que Hegel, y con él la sociedad burguesa a la que tanto admira, “jubila” al arte para que se entregue “en lo porvenir” a “desarrollarse y perfeccionarse” indefinidamente, pero ya sin ninguna relación con las grandes preguntas del ser humano.²⁶

No obstante, los poetas —pese a la opinión de quienes sabían más que ellos— optaron por el camino contrario, con lo cual retornaron a su antigua vecindad con el pensamiento religioso, filosófico y aun mágico. Y si bien la poesía no podía “tener el carácter de una *religatio* para todos”,²⁷ la necesidad de obtener al menos para ellos mismos dicha *religatio* mantuvo a los poetas trabajando en ese sentido.

El surgimiento de la gran ciudad. Por supuesto, los cambios producidos por la hegemonía social de la burguesía afectaron tanto al ámbito cultural como al material. Es bien conocido el elogio a sus logros en el *Manifiesto comunista*: “En su dominación de clase apenas secular, la burguesía ha creado fuerzas productivas más masivas y colosales que todas las generaciones pasadas juntas. [...] ¿Qué siglo

²³ En R. Gutiérrez Girardot, *Cuestiones*, p.269.

²⁴ K. Kosik, “La ciudad y lo poético”, p.16.

²⁵ G.W.F. Hegel, *Lecciones de estética*, p.11.

²⁶ B. Teyssedre, *La estética de Hegel*, pp.130-131.

²⁷ R. Gutiérrez Girardot, *op.cit.*, pp.90-91.

anterior sospechaba que dormitasen semejantes fuerzas productivas en el seno del trabajo social?²⁸

En fin, que ha llegado lo que se llamaba entonces “progreso” y hoy “desarrollo”, el cual se manifiesta de manera palpable en el constante crecimiento de la ciudad. Y la vida en la gran ciudad moderna se distingue en un aspecto esencial de las metrópolis antiguas: la “intensificación de la vida de los nervios, que emerge del veloz e ininterrumpido cambio de las impresiones internas y externas”:²⁹

En cuanto la gran ciudad crea estas condiciones psicológicas con cada caminata en la calle, con el tiempo y las variedades de la vida económica, profesional y social crea ya los fundamentos sensóreos de la vida anímica... una profunda contraposición contra [*sic*] la pequeña ciudad y la vida del campo con el ritmo más lento.³⁰

El acelerado ritmo de la existencia en la megalópolis no dejó de tener consecuencias en la literatura. Por ejemplo, favoreció el surgimiento de nuevas formas poéticas, como los poemas en prosa de Baudelaire, destinadas a expresar la vida bajo las condiciones de la gran urbe. Otra respuesta a la nueva realidad urbana fue la de los autores que trataron “de revalorar las cosas [de la vida diaria] que habían perdido su significación en la sociedad capitalista”. Una rápida ojeada a nuestra poesía de los años veinte podría encontrar innumerables ejemplos de este rescate —el lugar común recobra aquí su sentido— de los objetos cotidianos, como en “Cézanne”, de Xavier Villaurrutia:

En el blanco azul tornasol del mantel
los frutos toman posturas eternas
para el ojo y para el pincel,³¹

²⁸ Karl Marx, *Manifiesto comunista*, p.45.

²⁹ Georg Simmel, en Gutiérrez Girardot, *op.cit.*, p.126.

³⁰ *Ibid.*

³¹ H. Valdés, *Los Contemporáneos. Una antología general*, p.165.

o en el famoso "Beato sillón" de Jorge Guillén.

En suma: en el contexto de la prosa del mundo, la secularización y el surgimiento de la gran ciudad, los poetas se encuentran "sin oficio ni beneficio", obligados a cuestionar la naturaleza y el valor de su actividad como no tienen que hacerlo el dentista o la secretaria. Experimentan el torbellino urbano de las cosas y las relaciones humanas que se adquieren y se pierden con facilidad: necesitan asumir una posición ante este intranquilizador (y estimulante) modo de vida. Y carecen de un *logos* que armonice su mundo —ellos, que trabajan con la palabra—, por lo cual están obligados a desarrollar un pensamiento poético con rasgos y caminos propios.

Este pensamiento no es una labor teórica paralela a la creación poética, separada de ésta. En los poetas modernos, la reflexión se vincula íntimamente a la creación y a la forma de vida, a su ética:

La poesía y todas las artes han ido extendiendo sus fronteras. Lo cual parece una negación de las antiguas hasta que, integrando todas las negaciones, cerrazones, rupturas, transgresiones, [...] aparece la gran afirmación, la positividad extrema de querer transmutarlo todo por el arte, la ambición de una poesía total.³²

El conjunto de estas respuestas forma una unidad ética-estética (como diría Juan Ramón) a través de la historia de la poesía moderna. Unidad, no uniformidad, pues "la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua tradición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta".³³

La continuidad de esas aventuras puede ser vista así: el poeta experimenta la modernidad como una pérdida o eclipse del sentido, y en consecuencia se ve orillado a proponerse objetivos que en épocas

³² G. Zaid, *La poesía en la práctica*, p.62.

anteriores hubieran correspondido al filósofo, el místico o el mago, y no a él. Por eso no han faltado el poeta nigromante (como Rimbaud) ni el filósofo poeta (como Nietzsche) o el poeta filósofo (como Machado).

A partir de este momento, la poesía —del todo para la minoría radical, relativamente para la mayoría— excede los límites de lo que el diccionario define como arte: se convierte en un conjunto de esfuerzos por restaurar el sol del sentido. En el transcurso de la poesía moderna, cada nuevo autor ve tras él una estela de admirables fracasos, de éxitos insuficientes o falsos, o de exaltaciones *casi* carentes de validez más allá de la existencia de quienes las vivieron. El “casi” es lo tantálico del asunto, lo que incita siempre a nuevas aventuras: siempre falta algo, siempre hay que sobrepasar lo ya hecho o incluso destruirlo y empezar de nuevo, en un ritmo al que Paz llamó “tradicción de la ruptura”.³⁴

Ahora bien: si la empresa poética moderna consiste en la sucesión de los esfuerzos por restaurar el sol del sentido, entonces lo principal de esta actividad —hacer poesía moderna— no es (como supone la más divulgada, y vulgar, concepción de la modernidad y la vanguardia) *innovar* en el tiempo o en la historia, sino *renovar* la vida; no ir *más adelante*, sino *más allá*. Pero la mejor formulación de esto no fue hecha por un escritor, sino por un filósofo. Ludwig Wittgenstein:

Porque lo único que yo pretendía [...] era [...] *ir más allá del mundo*, lo cual es lo mismo que ir más allá del lenguaje significativo. Mi único propósito —y creo que el de todos aquellos que han tratado alguna vez de escribir o hablar de ética o religión— es arremeter contra los límites del lenguaje.³⁵

³³ O. Paz, *Los hijos del limo*, p.10.

³⁴ O. Paz, *op.cit.*, p.9.

³⁵ L. Wittgenstein, *Conferencia sobre ética*, p.43. Este acercamiento entre Wittgenstein y la modernidad poética no es en absoluto caprichoso, si consideramos que éste, al renunciar a su fortuna personal, benefició a Rainer Maria Rilke y Georg Trakl, entre otros artistas.

Más de un poeta de su tiempo hubiera podido suscribir estas afirmaciones, con sólo poner “poesía” donde él escribió “ética o religión”.

Así, interrogarse por la dirección de la poesía moderna equivale a preguntar: ¿qué es ese *más allá del lenguaje* que busca el poeta moderno? ¿por qué quiere alcanzarlo? Al responder a estas cuestiones, Julio Cortázar observa que el poeta moderno acepta

de los abuelos [románticos] una tendencia a proponerse la realidad en términos de inadecuación del hombre en el cosmos [...] y luchar por superarla a través de la rebelión contra [...] todo clasicismo, *que se le antoja la fórmula estética del conformismo.*³⁶

Aunque la afirmación exige matices —tal como la fórmula le cuadra sólo a los más radicales del siglo pasado—, es en extremo útil para nuestros fines: apenas ocurre el eclipse del sol del sentido, la “inadecuación del hombre en el cosmos” se vuelve especialmente sensible. También era notada en épocas anteriores, pero la cultura de esos siglos daba categorías satisfactorias para comprenderla —por ejemplo, “pecado original”— y caminos concretos y ortodoxos para lidiar con ella.

Por el contrario, en la modernidad, el poeta siente que la sociedad y la cultura ya no le permiten expresar la condición humana, e incluso advierte una petrificación de formas verbales, mentales y vitales que falsean nuestra capacidad para enfrentarnos a ella. Por eso, el poeta quiere destruir esas formas para abrir un “túnel” que lo lleve más allá de ellas, hacia el *aire fresco absoluto*, donde esa inadecuación entre el hombre y el cosmos se resuelva —eso espera— con una plena realización del primero y una aprehensión más íntima del segundo. Ese “avance en túnel”, por supuesto, no se da de un salto: “no siempre ese itinerario se

³⁶ J. Cortázar, *Teoría del túnel*, pp.52-53.

muestra completo. Las confusiones, los atajos, las renunciaciones, dan a cada experiencia una penetrante legitimidad humana".³⁷

La búsqueda, o más bien las búsquedas de la poesía pura, constituyen —como trato de mostrar en la presente tesis— un importante capítulo de esa sucesión de itinerarios personales. Nacen, y no podía ser de otra manera, de las inquietudes que la prosa del mundo, la secularización y el surgimiento de la gran ciudad suscitan a los poetas en cierta fase del despliegue de la modernidad.

Dicha búsqueda lleva a los más inclinados a la reflexión a formular sus propias mitologías y filosofías poéticas, dentro de una tradición que se remonta a Friedrich Hölderlin y William Blake. Como en Blake y en Hölderlin, sus obras creativas y reflexivas poseen una fuerte carga de crítica hacia el mundo moderno; pero también orientan esa crítica hacia sí mismas, lo cual conduce a algunos poetas a abandonar su búsqueda de la poesía pura, y a otros, a transformarla para profundizarla.

Esa búsqueda, además, no es una mera combinatoria verbal, sino que (como veremos más adelante) supone una forma de vida, una ética estética. Y esa cualidad está centrada, en sus casos más radicales, en una aventura de autoconstrucción y autoconocimiento humanos en la tesitura referida por Cortázar, como lo podemos advertir, por ejemplo, en los siguientes versos de Gilberto Owen:

Que ya despierte el que me sueña.
[...]
Que ya despierte. Son treinta y tres siglos,
son ya treinta y tres noches borrascosas,
que le persigo yo, su pesadilla,
y el rayo que le parta o le despierte.
Quien lo tiene en sus manos me lo esquivo.³⁸

³⁷ *Ibid.*, p.121.

³⁸ "Discurso del paralítico", *Obras*, p.93.

2. ¿DE QUÉ SE HABLA CUANDO SE HABLA DE POESÍA PURA?

*Es suficiente que hablemos
de un objeto para creernos
objetivos.*

Gaston Bachelard, *Psicoanálisis
del fuego*

La historia de la poesía pura es la historia de un sueño que recibió nombre y en consecuencia pareció, ilusoriamente, revelarse como objeto. Y esta ilusión fue común no sólo entre los poetas que hablaron de la Poesía, sino también entre los estudiosos que se han esforzado por determinar *objetivamente* qué es eso de la poesía pura. Esto no significa, sin embargo, que no haya una realidad que explorar: si algo nos ha enseñado Bachelard, es la poderosa realidad y eficacia de los sueños, capaces de desviar las investigaciones científicas hacia los cauces de la imaginación, según lo muestra el *Psicoanálisis del fuego*.

De hecho, la poesía pura o, más ampliamente, la Pureza de la que se ocuparon los poetas de 1920-1930, es algo muy parecido al fuego elemental cuya búsqueda descarrió a los pioneros de la química estudiados por Gaston Bachelard en la obra mencionada. Hasta cierto punto podemos decir que, con sus reflexiones sobre la poesía pura, muchos han recorrido el mismo camino, en sentido inverso pero con la misma actitud alucinada, de esos primeros científicos.

Que el sueño de la pureza es real, lo demuestra el que lo podamos reconocer cuando lo vemos. Mentalmente, recorreremos con la mirada a ciertos autores y concluimos: "He aquí a los que practicaron la poesía pura" (por supuesto, es muy probable que las listas de poetas elaboradas por distintos lectores no coincidan exactamente: un indicio más de que no

estamos “hablando de un objeto”). Los problemas comienzan a la hora de decidir cuál es el rasgo común a todos, en qué consiste exactamente esa poesía pura que todos escribieron. A partir de ese momento, cuando el filólogo trata de “superar” su primera impresión, de ir más allá del “impresionismo”, es cuando empieza una búsqueda de esencias no más segura —incluso menos segura— que la de un Juan Ramón Jiménez.

Un ejemplo de esto lo constituye *La poesía pura española*, de Antonio Blanch, quien afirma:

Los que cultivan esta “poesía pura” son creadores muy conscientes de su quehacer de poetas, que reflexionan a menudo sobre el proceso de gestación de sus obras. Su afán es, por lo general, hacer de la poesía un mundo aparte; por eso “poesía pura” es para ellos sinónimo de poesía esencial, autónoma y absoluta. En consecuencia, su trabajo está orientado a la producción de unas formas artísticas [...] purificadas de toda adherencia no estética.

Blanch aclara que, frente a los decimonónicos partidarios del “arte por el arte”, estos autores se distinguen porque

otorgan menos importancia a la belleza sensible y se interesan más por el lenguaje y sus virtualidades, someten la palabra a sucesivas purificaciones hasta hacerla expresar la esencia de la realidad.³⁹

Según él, esta voluntad de pureza se concretó, “en la poesía francesa de 1900 a 1930”, en “tres corrientes principales” que también se manifestaron en la poesía española (evidentemente, podemos extender esto a la mexicana):

a) La “purificación de los materiales del poema”.

Poetas como Pierre Reverdy y Max Jacob [...] rechazan los términos imprecisos o excesivamente ornamentales, así como las palabras o imágenes contaminadas por el sentimiento. Buscan términos puros, precisos y exactos, que encajen precisamente en la construcción poética, sin otra intención subjetiva que la de crear belleza por mutuas relaciones que se establezcan entre esas formas.

³⁹ A. Blanch, *La poesía pura española*, p.12.

b) La "pureza del acto mismo de poetizar". Autores como Paul Valéry

dan mucha más importancia a la producción que al producto, y procuran por todos los medios a su alcance que el proceso creador sea lo más transparente posible, evitando que la conciencia del poeta sea perturbada por entusiasmos o fantasías. Poesía pura es toda actividad espiritual cuya única finalidad sea someterse a una forma verbal, es decir, hacerse forma. Esta forma así purificada es el contenido más precioso de poema.

c) La "pureza [...] en el instante mismo de la inspiración", la cual

decidirá de la pureza de todo lo que de ahí se derive, según sea fiel o no a este primer momento. Citemos como ejemplo a Henri Brémond, para quien sólo puede ser realmente puro ese trance inefable del espíritu creador que llamamos inspiración. Todos los demás actos de la imaginación o de la inteligencia, todas las vibraciones de la sensibilidad —aunque necesarios y exigidos por el germen misterioso de la inspiración— ya no constituyen la esencia del poema.⁴⁰

Hasta aquí, el contenido de la "Nota preliminar sobre el concepto de poesía pura" con la que Blanch abre su trabajo; texto que, desde mi punto de vista, a la vez confunde y esclarece.

Esclarece, porque resume cierta cantidad de búsquedas, actitudes, expectativas, orientaciones y exigencias que se hallaban presentes en el ambiente de la poesía hispánica en los años veinte. Confunde, porque trata de reunir todo eso bajo la unidad de un objeto y su definición: la poesía pura. Sin embargo, una breve mirada de cerca a lo que la "Nota" tiene de descripción basta para advertir sus insuficiencias como definición.

Comencemos por lo más obvio. Esta definición —suponiendo, sin conceder, su rigor interno— acaba por reunir, a fuerza de coherencia, lo que pide estar separado. Por ejemplo, anexa a la poesía pura un territorio de tan visible entidad propia como el formado por el creacionismo y la

⁴⁰*Ibid.*, p. 12-13.

poesía cubista. Más adelante, al entrar en materia y ocuparse de la poesía pura española, reconoce en ella diversos atributos que, si nos fijamos bien, pueden simplemente ser considerados parte de la contribución cubo-creacionista⁴¹ a la poesía:

La combinación de palabras puras crea imágenes nuevas y visiones de sueño, aunque también se confiera a la palabra poética una función más abstracta. En esto, los jóvenes poetas del 27 parecen olvidar las enseñanzas de Juan Ramón Jiménez, pues en vez de pretender, como el maestro, que en la palabra "la forma se identifique con su contenido", aíslan más bien las formas e intentan construir el poema organizándolas rigurosamente en sistemas abstractos.⁴²

"Imágenes nuevas y visiones de sueño", "sistemas abstractos": ¿no se ha empleado palabras semejantes para hablar de la poesía cubo-creacionista? Ahora bien: ¿de qué nos sirve postular una categoría donde entran Juan Ramón Jiménez y Pierre Reverdy, Jorge Guillén y Vicente Huidobro,⁴³ José Gorostiza y Max Jacob?

Sin embargo, los reparos más importantes son los que pueden hacerse a la supuesta unidad del objeto "poesía pura". Releamos la caracterización que hace Blanch y preguntémos: las obras que se "interesan más por el lenguaje y sus virtualidades" ¿son también las que buscan hacer expresar a la palabra "la esencia de la realidad"? Valéry

⁴¹ Este neologismo, incómodo como tantas palabras compuestas, sirve para aludir al paradigma constituido conjuntamente por a) el grupo de autores que en París recibieron, sin aceptarlo, el rótulo de "cubistas", y b) el movimiento creacionista. Consideremos las influencias recibidas por ciertos poetas de los años veinte, como Gilberto Owen: veremos que ese paradigma (como conjunto de procedimientos retóricos, ideas sobre la naturaleza de la poesía y su papel en la vida del hombre, etcétera) *existe*, posee una unidad —no homogeneidad— intrínseca. Esto no debe extrañarnos: Huidobro formó parte del grupo cubista, y sus primeras contribuciones importantes al arte poético se relacionan con el fecundo juego de interacciones del cubismo plástico y literario (v. R. Costa, *Huidobro*, pp.58-113). Por otro lado, la empresa huidobriana es de sobrada magnitud para limitarme a incluirla en el cubismo. Por ello he debido emplear el término "cubo-creacionista", a fin de subrayar tanto la unidad del conjunto como la trascendencia de Huidobro.

⁴² *Ibid.*, pp.126-127.

rechazaría esta afirmación. Y la práctica de evitar “que la conciencia del poeta sea perturbada por entusiasmos” ¿no es todo lo contrario de una poesía como la juanramoniana (la cual quizá podría considerarse una obra fundada en “la pureza [...] de la inspiración”)⁴³?

Sobre todo, hacen falta unas preguntas que, al parecer, hasta ahora nadie ha hecho: ¿qué tienen de “impuros” los elementos no estéticos ⁴⁵ o “los términos imprecisos”? ¿Qué es “precisión” en poesía?: ¿qué criterio de precisión pone a Rubén Darío o a León Felipe por debajo de Eugenio Florit o Jorge Cuesta? ¿Es tan obvio que los sentimientos “contaminan” las palabras”? Y ¿por qué han de considerarse “puros” el aprovechamiento de “las virtualidades” del lenguaje, o los procesos creadores autoconscientes? ¿Cómo es que son “puras” tanto la poesía de Juan Ramón, interesada en lo inefable,⁴⁶ como la de la Generación del 27, que según Blanch “se caracteriza por reducir lo más posible el hecho de la creación artística a una cuestión de método”?⁴⁷ ¿De qué hablamos, pues, cuando hablamos de poesía y de pureza?

Blanch, y con él la generalidad de los estudiosos, ha pensado que esta cuestión puede aclararse en términos de estructuras retóricas, estilísticas, etcétera, y principios poéticos bien determinados: lo que él llama una “lengua” y una “lógica”⁴⁸ poéticas. Ésta es, se supondría, una

⁴³ Después de todo, escribió un ensayo titulado “La creación pura”.

⁴⁴ A. Monterde (*La poesía pura en la lírica española*, p.70 y ss.) fue el primero en argumentar la identificación del concepto bremondiano de poesía pura con la práctica y la reflexión poéticas de Juan Ramón. Desde mi punto de vista, la única objeción a esto se basaría en lo sumarias que resultan las nociones de Brémond frente a las sutiles y prolongadas reflexiones de Juan Ramón sobre su propia obra.

⁴⁵ Y ¿qué es “no estético” en un poema?

⁴⁶ J. R. Jiménez, *El trabajo gustoso*, p.58.

⁴⁷ A. Blanch, *op.cit.*, p.150.

⁴⁸ “A partir del simbolismo [...], la poesía europea había otorgado a la imagen la primacía en el campo de la expresión, inaugurándose así una nueva lógica poética”. A. Blanch, *op.cit.*, p.133. Nótese, de paso, el provincianismo de esta observación: “la

manera objetiva de tratar el tema, y la única que nos puede asegurar la exactitud en nuestras investigaciones. Sin embargo, si postulamos (por ejemplo) que el léxico cotidiano, la moderación en el uso de adjetivos y el empleo de la imagen para relacionar realidades distantes⁴⁹ son cualidades objetivas de cierta poesía, a la que llamamos "pura", resultará que nuestra definición incluye a las *Odas elementales*.

Dos consecuencias se desprenden de lo anterior: primero, que nociones como la de código son de poca ayuda cuando hablamos de la poesía pura y, segundo, que es inútil identificar a la pureza con cualidades objetivas tales como las que atribuimos a los diversos niveles estructurales de un texto (y con esto no me refiero a los textos reales, sino a la categoría analítica de texto). Blanch, *como lector de poesía*, se da cuenta de ello:

Esta contemplación perseverante de lo concreto le llena de amorosa admiración, le arranca palabras [...] que dan, por así decirlo, toda su "significación" a los racimos que tiene en la mano. A estas significaciones superiores de las cosas Guillén las llama las "esencias" y aun los "mitos".⁵⁰

Más adelante hace otra importante observación, donde pone de relieve el carácter de *ideal* que presenta la poesía pura: ésta

se orienta hacia un lenguaje absoluto e imposible, ¿cuál es la raíz de este mito de la pureza total en la expresión de sí mismo que atrae irresistiblemente al hombre? ¿qué filosofía, qué moral y qué estética están implícitas en esa actitud? ¿qué formas verbales y qué imágenes traducen más fielmente ese afán de pureza?⁵¹

Por desgracia, el filólogo no fundó su trabajo sobre estas intuiciones. Por mi parte, trataré de seguir la pista de esas significaciones

poesía europea": como si la modernidad poética fuera exclusiva de Europa, como si Poe, Darío, Huidobro, Pound, hubieran sido epígonos y no maestros.

⁴⁹ A. Blanch, *op.cit.*, capítulo "El arte poética de la poesía pura española", *passim*.

⁵⁰ *Ibid.*, p.174.

⁵¹ *Ibid.*, p.307.

(ciertamente, no semiológicas) y esos ideales. Esto nos llevará a un terreno más o menos resbaladizo, pero no intransitable.

3. LOS MISTERIOS DE LA CLARIDAD

Los estudiosos suelen coincidir en que, si algo caracteriza a los autores relacionados con la poesía pura, es el intelectualismo, el culto del oficio y la desconfianza de la inspiración. No obstante, basta examinar de cerca la obra de alguno de esos poetas, olvidando por un momento sus propias consignas y los lugares comunes acerca de ellos, para advertir el intenso halo de fervor, entusiasmo, sentimiento de libertad o alguna otra emoción que con frecuencia rodea a estas imágenes pretendidamente frías u objetivas. El rechazo de la sentimentalidad decimonónica superficial no implicó el repudio de *toda* emoción, sino más bien la receptividad hacia emociones, por así decirlo, superiores.

Leamos "Tiempo libre", un poema de Jorge Guillén que comenta Blanch:⁵²

(A) Susurro.
 En una rinconada de peñascos,
 De la roca entre líquenes y helechos
 Rezuma
 Con nitidez un agua aparecida.
 (B) Es un surgir suavísimo de orígenes,
 Que sin pausa preserva
 La mansedumbre del comienzo puro:
 Antes, ahora y siempre
 Nacer, nacer, nacer.

Esta "fuente-nacimiento" le parece a Blanch un ejemplo perfecto de lo que Carlos Bousoño llama "imágenes de conocimiento", en las que "la relación entre la imagen y el objeto viene dada por la semejanza de las

⁵² A. Blanch, *op.cit.*, pp.139-140.

intuiciones claras y totalizadoras de ese objeto y la imagen".⁵³ Así, en el poema hay, dice el crítico, una "simple relación intuitiva entre una sensación precisa y una idea precisa y muy general":

En una contemplación sensible muy clara (A), el poeta ve con una claridad no menos evidente la otra realidad (B) que está sostenida por la experiencia sensible primera (A), pero que a su vez la aclara y le da una dimensión intelectual. No se trata, pues, de un vago contacto romántico con "el alma" del universo o con "las madres" de la realidad. Como hemos dicho ya, no es un sentimiento oscuro; al contrario es la emoción de un conocimiento muy claro.⁵⁴

Ciertamente, Guillén nos hace *sentir* cierta claridad, cierta "nitidez" que Blanch opone a una "vaguedad" y una "oscuridad" románticas. Pero ¿qué puede significar el estudioso con esto? Apenas empleamos términos como "vago" y "claro", introducimos criterios que hacen posibles cuestiones evidentemente fuera de lugar en poesía. Supongamos que alguien califica el agua de una fuente como "verdeazulada y translúcida", y otra persona considera que esa expresión es suficientemente clara. De esta persona podemos esperar que nos dé ejemplos de descripciones que serían "vagas" por contraste con la primera: por ejemplo, "verde", "azul" o "coloreada" serán vagas frente a (menos precisas que) "verdeazulada". Pero, frente a "agua aparecida" ¿cuáles son las descripciones vagas? ¿cuál es la escala dentro de la cual "aparecida" es el calificativo justo para esa agua?

Se me responderá que no debo tomar en sentido literal lo afirmado por Blanch. Pero ¿podemos ver en su análisis en qué sentido hay que entenderlo? Como ya lo indiqué, lo que hay en el poema es algo a lo que con deliberada imprecisión llamé una atmósfera de claridad. Y mi imprecisión es voluntaria *porque no hay precisión posible*: las

⁵³ *Ibid.*, p.138.

⁵⁴ *Ibid.*, pp.141-142.

“atmósferas” nunca se dejan describir con precisión, sino que exigen ser expresadas en un lenguaje poético, lo cual implica: ajeno a reglas precisas que permitan juzgar su mayor o menor exactitud;⁵⁵ pero eso es justamente lo que ya hizo Jorge Guillén.

Ahora bien, esto nos indica en qué sentido debemos entender a Blanch, al parecer sin que él mismo lo sepa (al menos, no nos lo ha indicado): todas esas alusiones a la claridad, lo intelectual, etcétera, *son metafóricas*: no se trata literalmente de claridad y todo lo demás, sino de *otra cosa* que, al parecer, no se deja decir “en sentido propio”, sino que incluso al filólogo le impide salir del terreno de las metáforas. No es una “dimensión intelectual” lo que nos da “Tiempo libre”, sino algo que, muy poco intelectualmente, nos exige que lo llamemos así. ¿Conocimiento? Sí, pero conocimiento poético, al que sólo metafóricamente podemos llamar “claro”. De otro modo, deberíamos poder decir quién es más claro al hablar de la muerte, si Quevedo o Gorostiza.

Por otro lado, se supondría que la claridad está reñida con las paradojas; entonces ¿qué tan “claro” es hablar de un “nacer” que ocurre “siempre”? Por cierto ¿no es esto un oxímoron? Pero precisamente el oxímoron es un recurso al que se acude cuando tratamos de transmitir algo que va más allá del “conocimiento claro” y la “dimensión intelectual”: ¿cuánta distancia hay entre el “siempre nacer” guilleniano y expresiones como “virgen madre” o “sol negro”? En realidad, no nos hallamos tan lejos de esa alma del universo y esas madres del ser que Blanch contrapone a la fuente de Guillén.

⁵⁵ Si tomáramos al pie de la letra lo que han dicho los poetas modernos sobre “el nombre exacto de las cosas”, acabaríamos regresando al reglamentismo neoclásico.

Insisto: ese lenguaje de lo puro, lo claro, lo exacto, etcétera, consiste en metáforas. O, más bien, falsas metáforas. Pues, como ya lo vimos, el propio Blanch, a la hora de interpretar el poema, no logra salir del terreno de las imágenes (aunque cree estar hablando en sentido recto, así como los químicos antiguos de Bachelard creían hacer ciencia cuando en realidad especulaban poéticamente sobre el fuego elemental), mientras que una metáfora verdadera siempre podrá ser “reducida” al sentido literal: incluso aceptando que de ese modo se pierde el valor propiamente poético, de todas maneras habremos encontrado un *qué* atrás de esa metáfora. En estos versos de “Cuadro”, de Xavier Villaurrutia:

¿qué miras, mujer,
desde tu ventana? ⁵⁶

la ventana es indudablemente el marco del cuadro. En cambio, cuando entramos al pleno lenguaje de la pureza, estas sustituciones se vuelven, tarde o temprano, imposibles. No triviales, *imposibles*: cuando la muerte transforma la “envoltura” del poeta

en materia de diamante,
luminosa, eterna y pura⁵⁷

¿en qué consisten la luminosidad y la pureza? ¿con qué sentido literal las sustituimos?

Esto es un ejemplo de lo que Ludwig Wittgenstein llama “arremeter contra los límites del lenguaje”. En su *Conferencia sobre ética*, toma como ejemplo una expresión que bien podrían haber compartido con él

⁵⁶ De *Reflejos*, en *Nostalgia de la muerte. Poemas y teatro*, p.36.

⁵⁷ Por supuesto, se trata de la “Décima muerte”. *Ibid.*, p.77.

muchos poetas, además del de *Cántico*: “Me asombro ante la existencia del mundo”.⁵⁸ A partir de ésta, reflexiona:

Decir: “Me asombro de que tal y tal cosa sea como es” sólo tiene sentido si puedo imaginármela no siendo como es. Así, podemos asombrarnos, por ejemplo, de la existencia de una casa cuando la vemos después de largo tiempo de no visitarla y hemos imaginado que entre tanto ha sido demolida. Pero carece de sentido decir que me asombro de la existencia del mundo porque no puedo representármelo no siendo.

Luego de un examen de varias expresiones parecidas, considera:

De esta forma parece que, en el lenguaje ético y religioso, constantemente usamos símiles. Pero un símil debe ser símil *de algo*. Y si puedo describir un hecho mediante un símil, debo ser también capaz de abandonarlo y describir los hechos sin su ayuda. En nuestro caso, tan pronto como intentamos dejar a un lado el símil y enunciar directamente los hechos que están detrás de él, nos encontramos con que no hay tales hechos.⁵⁹

De lo cual extrae esta conclusión:

Estas expresiones no son carentes de sentido por no haber hallado aún las expresiones correctas, sino que era su falta de sentido lo que constituía su mismísima esencia. Porque lo único que yo pretendía con ellas era, precisamente, ir *más allá* del mundo, lo cual es lo mismo que ir más allá del lenguaje significativo. Mi único propósito —y creo que el de todos aquellos que han tratado alguna vez de escribir o hablar de ética o religión— es arremeter contra los límites del lenguaje.⁶⁰

Podemos estar de acuerdo o no con la calificación de “sin sentido”,⁶¹ pero al menos queda clara una cosa: cualquiera que sea el significado de frases como las que examina Wittgenstein, o el de imágenes como “un sueño alto, frío, eterno”⁶² o “con las aguas de mi muerte / mis ojos se

⁵⁸ L. Wittgenstein, *Conferencia sobre ética*, pp.39-40.

⁵⁹ *Ibid.*, p.41.

⁶⁰ *Ibid.*, p.43.

⁶¹ Que él mismo abandonó posteriormente, al ampliar su concepción de lo que es el lenguaje significativo.

⁶² G. Owen, *Obras*, p.30 (“Ciudad”, en *Desvelo*).

calmarán”,⁶³ tal significado no es el de las “sensaciones precisas” y las “ideas precisas y muy generales”: el asombro ante el mundo no tiene nada en común con cualquier sorpresa, la altura de ese sueño no está ni arriba ni abajo, los ojos de los que habla Prados no son los que atienden los oftalmólogos.

Por supuesto, donde la austeridad de unos dice “sin sentido”, otros podemos decir “misterio”. Ahora puede verse a qué me referí con lo de “emociones superiores”: hablaba de las emociones de quien, presionando contra las fronteras del lenguaje, comienza a sentir la atmósfera de un territorio *lindante con el misterio*; muchas veces con poca conciencia de ello; otras, como en el caso de Gilberto Owen, con una conciencia irónica. Son los paradójicos misterios de la claridad.

La poesía pura no es, pues, una “lengua literaria”, ni tampoco se caracteriza por su claridad intelectual. ¿De qué se trata, entonces?

⁶³ E. Prados, “Tres canciones”, en V. de la Lama, *Poesía de la Generación del 27*, p.293.

4. LA IMAGINACIÓN DE LA PUREZA

Hablar de una "alondra pura" tiene el mismo sentido que hablar de una "poesía pura". La poesía pura no puede aceptar tareas descriptivas, tareas asignadas en el espacio poblado de objetos bellos. Sus objetos puros deben trascender las leyes de la representación.

Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*

La cuestión debe ser reformulada desde el principio. ¿Qué es lo que deseamos comprender? No la poesía pura, sino las obras de ciertos poetas. "Poesía pura" es la categoría bajo la cual las englobamos y, como se ha visto, no nos ha servido de mucho. Abandonemos, por lo tanto, la categoría; no la expresión "poesía pura", que aparece en la literatura de la época y, por lo tanto, forma parte de lo que debemos explicar.

Propongo el siguiente punto de partida: el asunto que nos ocupa no se refiere a los principios sustentados de manera explícita por una corriente, ni a estructuras como las que estudian la lingüística y la semiología, sino a imágenes, imágenes *de la imaginación*. La cuestión histórica no consiste en que, alrededor de 1920, hayan surgido en el mundo hispánico diversos autores vinculados entre sí por una misma concepción de la poesía, ni por los mismos procedimientos retóricos. Consiste, más bien, en que esa época fue testigo de la propagación de una familia de imágenes, de una poderosa ensoñación, en el sentido bachelardiano del término.

Este santo Grial u oro alquímico que los poetas de 1920-1930 soñaron o imaginaron⁶⁴ no fue la poesía pura, sino, más ampliamente, la Pureza.

Esta ensoñación se expresa en lo que llamaré el lenguaje de la pureza, aunque no en un sentido afín al de la lingüística y al de la semiología. Cualquier lector de la poesía de los años veinte habrá notado que los autores fascinados por esa ensoñación la expresaban por medio de imágenes que aluden a la forma, lo puro, lo absoluto, la exactitud, el límite, la claridad, la transparencia, la luz, el aire, el horizonte, el agua, la desnudez, el objeto en sí, el espacio, las entidades de la geometría, la lucidez.⁶⁵

Acerca de estas imágenes del *perfil del aire* (Cernuda), del “agua tan agua” (Gorostiza), de la *línea* (Owen), se puede decir lo mismo que Bachelard afirma de las imágenes acuáticas:

Esas imágenes se ordenan y se organizan en razón de la unidad del elemento. Permitiremos prever entonces el paso de una poesía de las aguas a una metapoética del agua, el paso de un plural a un singular. Para tal metapoética, el agua ya no será apenas un grupo de imágenes conocidas en una contemplación vagabunda [...]; es una *soporte* de imágenes y muy pronto será una *aportación* de imágenes, un principio que las funda.⁶⁶

Por lo que se refiere a nuestro tema, ese principio, esa “raíz misma de la fuerza imaginante” que se halla “detrás de las imágenes que se muestran”,⁶⁷ sería, como ya lo indiqué, la Pureza misma. Aunque, apoyándonos en ese lenguaje al que me referí, también podríamos llamarla la Transparencia, la Exactitud, la Claridad. Ésta, por supuesto,

⁶⁴ En sus obras dedicadas al fuego, el agua y el aire, Gaston Bachelard usó como intercambiables los términos “sueño”, “ensueño” e “imagen”, al igual que “soñar” e “imaginar”. Más tarde, distinguió entre “sueño” y “ensueño”, pero yo sigo el ejemplo de sus primeras obras.

⁶⁵ Para esta lista me basé en parte en la enumeración que hace Blanch de los temas y vocablos compartidos por Valéry y Guillén. V. *La poesía pura española*, p.297.

⁶⁶ G. Bachelard, *El agua y los sueños*, pp.22-24.

no es la ocasión para elaborar un *La transparencia y los sueños*, un *La poética de la claridad*. Sin embargo, para los fines de esta consideración, resultará útil esbozar este imaginario:

El esplendor de las cosas desnudas, las cosas que son pura y exactamente ellas mismas;

la luz que baña las cosas, sin que podamos decir si la luz crea la exactitud de la cosa al desvelarla, al desnudarla, o si por el contrario la luz no es más que la nitidez que irradia de la cosa estabilizada en sí misma;

el límite de la cosa, de la que es su exactitud, su forma, y por lo tanto es decible (de allí la atracción de estos poetas por el vocabulario de la geometría, y en general de las matemáticas), aunque el esplendor de la cosa, cuya irradiación comienza a partir de la forma, es indecible;

el esplendor intrínseco de todo límite, de toda forma, y por lo tanto de la forma verbal, de la forma conceptual, de la forma en sí misma como claridad o transparencia pura;

todas las transparencias: la del aire que entre la cosa y el ojo no interpone opacidad alguna, la de la conciencia que al vaciarse de cosas resulta ser, a fin de cuentas, su única luz y su única forma, nitidez pura.

Dicho estudio diferiría de los de Gaston Bachelard en un rasgo importante: su interés residiría en gran parte en imágenes de la luz y de

⁶⁷ *Ibid.*, p.9.

la forma, es decir, relacionadas con el sentido de la vista,⁶⁸ que al filósofo francés le parece poco favorable a las metamorfosis de la imaginación: “El movimiento que efectúa la vista no es dinámico. El movimiento visual continúa siendo puramente cinemático. La vista sigue” el movimiento “de un modo hartamente gratuito [...] para enseñarnos a vivirlo íntegramente, interiormente”;⁶⁹ en consecuencia, las imágenes visuales se caracterizan por ser intrínsecamente caprichosas, por su incapacidad de conmover al lector más allá de un mero encanto superficial.

Por el contrario, las imágenes materiales, tan amadas por Gaston Bachelard, poseen un dinamismo intrínseco: “El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola *imaginaria*. Gracias a lo *imaginario*, la imaginación es esencialmente *evasiva, abierta*.” Dentro del espíritu humano, la imaginación es “la experiencia misma de la apertura, la experiencia misma de su novedad”.⁷⁰ Sin embargo, un examen sin prejuicios, y sobre todo *con simpatía*, de la poesía donde se despliega la imaginación de la pureza, no dejará de notar que en ésta se halla uno de los rasgos propios de la verdadera imaginación según Bachelard: “En el reino de la imaginación, a toda inmanencia se une una trascendencia. La ley misma de la expresión poética consiste en rebasar el pensamiento. [...] Para el ser que reflexiona es un espejismo. Pero este espejismo fascina”.⁷¹

El cambio que sugiero en la reflexión acerca de la poesía pura tiene una importante consecuencia: no tiene caso ya —si alguna vez lo tuvo— tratar de delimitar quiénes son y quiénes no son “poetas puros”, como en

⁶⁸ Relacionadas con ese sentido, no pertenecientes a él: ¿es necesario aclarar que no se trata de imágenes *vistas*?

⁶⁹ G. Bachelard, *El aire y los sueños*, p.18.

⁷⁰ *Ibid.*, p.9.

⁷¹ *Ibid.*, p.14.

esas recurrentes discusiones sobre quién debe ser incluido o excluido del grupo Contemporáneos, el modernismo o el barroco. No estamos hablando de un conjunto de escritores, sino de una fiebre más o menos extendida entre una generación, una “ola de sueños” (aunque no como la del movimiento surrealista) que afectó en diversa medida a distintos autores. Algunos soñaron durante toda su vida el sueño de la Pureza; otros, sólo durante una época. Algunos, superficialmente, recreándose en la claridad externa de sus versos bien hechos; otros, profundamente, persiguiendo sin fin el ideal de la transparencia absoluta; y no todos acuñaron su *sueño* en el *concepto* “poesía pura”: quizá una *Antología de la poesía pura* incluiría el siguiente poema:

A la poesía

[...]
 Tus pasos fueron caminos
 de música. La danzó
 la espiral envuelta en hojas
 de horas.
 Desnuda liberación.

[...]
 Niveló su ancha caricia
 la mano sobre el tragal.
 Todas e idénticas: ¡una!
 —Desnuda
 la voz libre dio a cantar.

¿Quién lo escribió? Nadie menos que un autor tan insospechable de practicar la poesía pura como Carlos Pellicer.⁷²

Este espejismo fascina. ¿La pureza poética es un espejismo? El léxico cotidiano, la moderación en el uso de adjetivos, el empleo de la imagen para relacionar realidades distantes⁷³ ¿no son cualidades

⁷² H. Valdés, *Los Contemporáneos. Una antología general*, pp.61-62.

⁷³ A. Blanch, *op.cit.*, capítulo “El arte poética de la poesía pura española”, *passim*.

objetivas de cierta poesía, a la que llamamos “pura”? Claro, lo son. *Lo que no es objetivo es que las veamos como pureza*. Pues ¿qué tienen de objetivamente “impuros” la *mot rare*, la abundancia de epítetos o el uso de la metonimia? Sería falso decir que “puro” es un adjetivo de mayor abstracción que abarca todas esas características. Si lo es ¿por qué no adscribir a la poesía pura los siguientes versos de Borges?:

Alto en la cumbre,
 Todo el jardín es luna,
 luna de oro.
 Más precioso es el roce
 De tu boca en la sombra.⁷⁴

Es claro que por consecuencia lógica podríamos hacerlo, pero ¿de qué nos puede servir un empleo tan ahistórico de esta categoría?

Una vez más, Wittgenstein puede ayudarnos a mejorar nuestra perspectiva. Acudamos en esta ocasión a su crítica de la forma en que los antropólogos de su tiempo veían a los pueblos entonces llamados “primitivos”.⁷⁵

En gran parte, el filósofo dedica sus notas (nunca alcanzaron la forma de libro) a criticar los intentos de James G. Frazer por reducir las ceremonias de los pueblos primitivos y de la Antigüedad a una especie de “física falsa”: para el británico, la magia trataría de obtener resultados útiles mediante procedimientos basados en concepciones erróneas. Wittgenstein no deja de subrayar —frecuentemente, con un lenguaje de austera poesía— lo que tales prácticas tienen de simbólicas: “Hacia la madrugada, cuando el sol está a punto de salir, es cuando los hombres celebran los ritos del amanecer, pero no en la noche, sino que entonces

⁷⁴ De “Tankas”, en R. Xirau, *Poesía iberoamericana contemporánea*, p.101.

⁷⁵ L. Wittgenstein, *Comentarios sobre La rama dorada*.

simplemente prenden lámparas".⁷⁶ Sin embargo, en algunas de sus notas, el vienés pone de relieve cómo Frazer, a veces, piensa sin darse cuenta en los mismos términos simbólicos y metafóricos que sus "objetos" de estudio, no obstante su pertenencia a una sociedad más "avanzada".⁷⁷ Así, cita⁷⁸ el siguiente párrafo de *La rama dorada*:

Tan pronto como empezaban a salir chispas por la violenta fricción giratoria, aplicaban una especie de agárico que crece en abedules viejos y que es muy combustible. Este fuego tenía toda la apariencia de haber salido recientemente del cielo y eran múltiples las virtudes que se le atribuían.

Y añade el siguiente comentario:

No hay nada que explique por qué el fuego tenga que estar rodeado de semejante nimbo.⁷⁹ Y, qué extraño, ¿qué quiere decir, en realidad, "tenía la apariencia de haber salido del cielo"? ¿de qué cielo? No, de ningún modo es evidente que el fuego sea visto de esta manera; sin embargo, así es como se lo ve.

El fuego es objetivo; lo soñado, tanto en los "primitivos" como en Frazer, es su *imagen* celestial. De igual manera, ninguno de los atributos donde los estudiosos hacen residir la pureza es "puro". También nosotros podríamos decir: "No, de ningún modo es evidente que tal o cual poema sea visto de esta manera: puro —sin embargo, es así como se lo ve".

Y del mismo modo en que, a través de los siglos, muchas cosas han sido vistas como poseedoras de un origen celestial —el fuego de los chamanes, la piedra Kaaba, la imagen guadalupana—, así los autores surgidos alrededor de 1920 vieron (y *produjeron*: por eso también

⁷⁶ *Ibid.*, p.29.

⁷⁷ Lo que, por supuesto, habla bien de Frazer. Wittgenstein era bastante radical en este punto: "Para asombrarse [ante hechos como el relámpago, el sexo, la muerte, los sueños], el hombre debe despertar. La ciencia es un medio para adormecerlo de nuevo". *Observaciones*, p.21.

⁷⁸ L. Wittgenstein, *op.cit.*, p.31.

⁷⁹ En la edición de la UNAM dice "limbo". El contexto hace evidente la errata.

nosotros la vemos) la encarnación de la transparencia en muy diversos aspectos del poema, que por falta de espacio resumiré de este modo: la textura de la obra,⁸⁰ las cosas de las que habla y las experiencias evocadas.⁸¹ Debo reconocer que los dos primeros miembros de esta enumeración corresponden a lo que Blanch llama las tendencias “formalista” y “realista” de la poesía pura. La diferencia entre mi acercamiento y el suyo reside en un aspecto esencial: en esta tesis, hago énfasis en el carácter no objetivo, sino de significado imaginario, que tienen tanto lo puro de las “forma puras” que “seducen” a ciertos poetas como la “evidencia de los seres” que canta un Jorge Guillén.⁸²

De modo que, realizado el cambio de perspectiva que propongo, lo que tenemos ante nuestros ojos no es ya poesía pura ni poetas puros, sino poemas donde *se sueña* la pureza —lo cual no equivale a tener la Pureza como tema, si esto significa hablar de ella.

⁸⁰ Habría que reconsiderar la “función poética” de Jakobson. Sin encantamiento imaginativo de la materia verbal ¿puede ésta llamar la atención por sí misma? La práctica de cierta “poesía experimental”, demasiado experimental y nada poética, nos apoya para responder “no”. Así, dicha noción no tiene la garantía de la objetividad: es una mera *objetivación* contingente, que nosotros vemos como inevitable por hallarnos bajo el hechizo de la visión tecnocrática (nihilista, diría Heidegger) de la realidad.

⁸¹ Esos “estados de poesía” de los que Paul Valéry desconfiaba por sistema y a los que Juan Ramón Jiménez prefirió entregarse del todo. Valéry, *Teoría poética y estética*, pp.78 y ss.

⁸² Blanch, *op. cit.*, pp.152-153 y 168.

5 DE LA IMAGEN AL SÍMBOLO

*Las más leves variaciones
del pensamiento o el
sentimiento, los matices
más vagos de la emoción
cualquiera se convierten
en presencias como
estrellas fijas.*

Juan Ramón Jiménez, *Y para
recordar por qué he venido*

Las ensoñaciones de lo puro han existido desde siempre, mientras que el periodo histórico del que nos ocupamos se caracteriza por un rasgo muy particular, muy determinante: la imaginación de la transparencia no sólo se propagó con gran amplitud e intensidad entre los poetas de nuestra lengua (como una versión “bella” de la peste artaudiana), sino que también recibió un nombre, fue conceptualizada, *reificada* —convertida en “poesía pura” por los mismos poetas. O sea: los primeros en “hablar de un objeto y creerse objetivos” fueron los poetas, no los críticos.

Por lo tanto, la comprensión de “los poemas en donde se usa mucho la palabra *puro*” exige ser acompañada por la comprensión de aquella hipóstasis abusiva, de aquel fantasma —un fantasma muy fértil, por las obras que su búsqueda ocasionó— que se paseaba entre ellos: la Pureza. Lo cual equivale a determinar cómo fue la tortuosa ruta que siguieron los poetas y los críticos al pasar de la imagen al concepto.

Describir esa ruta no equivale a narrar una historia, sino a determinar una genealogía, en la medida en que:

- a) el origen (la imaginación de la pureza), no desaparece al dar paso a lo originado (el concepto de lo puro), sino que permanece en el núcleo de éste, e incluso constituye su más íntima y firme realidad;

b) esto es así, porque la propia existencia de lo originado depende de un olvido o una conciencia defectuosa del origen, ese origen que sigue presente en lo originado como su condición de posibilidad. De este modo, para pensar que la pureza es una cualidad objetiva de los poemas, debo ser sensible a la imaginación de lo puro, y a la vez no poder o no querer ver que la pureza es una cualidad imaginaria.⁸³

Para empezar, es necesario que consideremos algunas características básicas de la imagen en general:

a) *¿Imagen o imaginar?* La imaginación puede ser considerada como la facultad de captar o producir ciertas entidades llamadas "imágenes". Pero, ya en nuestro siglo, también se la ha concebido como un modo de la conciencia (en sentido fenomenológico) o, para decirlo con Wittgenstein, un "ver como":⁸⁴ *vemos* al cielo *como* algo puro, infinito, insondable.

b) *La imagen es significativa.* Al adoptar esta perspectiva, nos damos cuenta de que la Pureza, la infinitud y lo insondable no son tanto objetos imaginarios⁸⁵ como significados que encontramos en las cosas: "las imágenes no se explican ya por sus *rasgos* objetivos, sino por su *sentido subjetivo*".⁸⁶ Ahora bien: Bachelard habla aquí como fenomenólogo.

⁸³ La argumentación que desarrollo en las siguientes páginas constituye una genealogía en tanto que parte de esas dos condiciones generales (presencia del origen en lo originado y olvido o negación del origen), pero no empleo en ella las premisas y los procedimientos más específicos del padre de ese método (Nietzsche) ni de los autores que, como Foucault, hicieron su fama en el siglo XX por haberse reivindicando como continuadores del pensamiento genealógico.

⁸⁴ Sobre los pros y contras de considerar a la imaginación según la imagen o según el imaginar, v. M. Warnock, *La imaginación*, especialmente el capítulo "La naturaleza de la imagen mental. La fenomenología, Sartre y Wittgenstein", pp.227-336.

⁸⁵ O términos imaginarios, como se suele leer en los artículos sobre la imagen o la metáfora en los diccionarios de retórica.

⁸⁶ G. Bachelard, *El aire y los sueños*, pp.129.

Del significado según lo concibe la lingüística —la famosa “imagen mental” saussureana— podemos decir que es un objeto: una entidad cuyas propiedades son lo que son por sí mismas, con independencia de cómo se presente en la experiencia de cada quien; o sea, una entidad objetiva. Pero basta una somera reflexión para darnos cuenta de que, en la realidad vivida, las cosas *siempre* se nos presentan, o son tomadas por nosotros, de un cierto *modo*: es decir, dotadas de algún significado, tal como los fenomenólogos entienden el concepto: un ser cualquiera “no *es* sencillamente uno y el mismo; [...] resulta ser él mismo en la alternancia de modos factuales y modos intencionales [...] en que es percibido, recordado, esperado o fantaseado, en que es juzgado, tratado o anhelado”.⁸⁷

Un árbol en el parque, por ejemplo, es prácticamente una inexistencia para el transeúnte apresurado; una oportunidad de juego para el niño que se cuelga de las ramas; un riesgo de accidente, por sus raíces, para el corredor matutino; “materia de trabajo” para el jardinero municipal; y árbol “objetivo” para el botánico —a menos que se trate del pirul confidente de su niñez y su adolescencia (pues ocurre que el botánico está de vacaciones en la ciudad natal). Compañero de la infancia, materia de trabajo, oportunidad de juego, cuasi-inexistencia, espécimen objetivo: nunca el árbol es sólo árbol, sino que siempre es *árbol-con-algún-sentido* —como podemos ver, la objetividad, el carácter de objeto, es sólo uno de los muchos significados que pueden presentar los seres.

De modo similar, en una imagen literaria, el ser que nos representamos por medio de ella (si lo hay) es menos importante que la perspectiva presentada por la imagen. En “fino y frío amor, tan claro/ que

⁸⁷ B. Waldenfelds, *De Husserl a Derrida*, p.18.

lo empañaba el tacto de pensarlo”,⁸⁸ lo esencial no es el ente que nos representemos al leer (¿un cristal? ¿un espejo?), sino la perspectiva acerca de cierta clase de amor, el sentido que hallamos en él, por la atribución de características propias del cristal (de otro modo, la poesía sería una técnica de representación superada por la realidad virtual).

c) *El significado es afectivo.* Sólo en parte podemos traducir el sentido a términos conceptuales. Tiene otros aspectos, indisolublemente ligados a éste. Pensemos en un volcán, digamos el Popocatépetl. ¿No lo vemos como terriblemente poderoso y admirable? Tiene para nosotros el sentido emocional de la sublimidad. Así es como en términos más o menos coloquiales alguien puede decir que un paisaje, una casa, una persona “significan mucho para mí”. Ahora bien: el sentido es captado como parte del propio ser que lo porta, no como una “proyección”:

Analizando la emoción, también estamos analizando o llegando a entender el objeto, como algo de significado más que particular. La “vista”, cargada de emoción, de la imagen [...] es idéntica a la “vista” de la verdad.⁸⁹

“Aprehendemos la naturaleza de las cosas en general a partir del caso significativo”, señala Warnock.

d) *La imagen valoriza a su objeto.* Puesto que el significado imaginario es emocional, también tiende a orientar la acción: “Las *líneas imaginarias* son”, observa Gaston Bachelard, “las verdaderas *líneas de la vida*, las que se quiebran más difícilmente. Imaginación y Voluntad son dos aspectos de una misma fuerza profunda. El que sabe imaginar sabe querer”.⁹⁰ De ello extrae una consecuencia importante: el “poder originario” de la vida moral no es la inteligencia, sino “*la imaginación*”

⁸⁸ G. Owen, *Obras*, p.91 (“Discurso del paralítico”, en *Perseo vencido*).

⁸⁹ M. Warnock, *ibid.*, p.197.

⁹⁰ G. Bachelard, *op.cit.*, p.141.

moral".⁹¹ Bachelard prodiga en el *El aire y los sueños* observaciones sobre la manera en que la imaginación orienta nuestra sensibilidad moral (antes de que se concrete en normas y fórmulas): "*Entre todas las metáforas, las de altura, de elevación, de profundidad, de rebajamiento, de caída, son metáforas axiomáticas por excelencia. Nada las explica y lo explican todo*".⁹² Así, percibir el significado moral de la altura es, desde ya, concebir lo deseable como "superior", tenerle aprecio a las personas con miras "elevadas", etcétera. Cuando una de estas imágenes muestra a su objeto como si revelara un valor —el valor de la pureza en el agua, por ejemplo—, Gaston Bachelard dice que esa entidad está "valorizada".

La imagen es significativa; el significado es también afectivo; la imagen valoriza a su objeto: ¿debemos extrañarnos, pues, de que sea —como ya lo he subrayado— fascinante? Una imagen poderosa es capaz de hacer que no veamos las cosas desde cualquier punto de vista que no sea el que ella nos ofrece; o, aunque advirtamos que tal perspectiva no es la única, sí nos puede convencer de que tiene una importancia suprema, hacernos sentir que es una revelación. Es entonces cuando el símbolo puede aparecer.

Éste es, por supuesto, un tema de la mayor importancia para nosotros, dado que la búsqueda de la poesía pura es hija del simbolismo: recordemos que para los autores de los años veinte, los paradigmas de la

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, p.20-21. Otra de esas "metáforas axiomáticas" —tan afines a los "falsos símiles" de Wittgenstein— es, precisamente, la pureza: "no es posible conocer la pureza sin soñarla", asienta el filósofo francés, y a ese sueño destina amplias secciones de *El agua y los sueños* ("Pureza y purificación. La moral del agua", p.203-227) y *El aire y los sueños* ("La poéticas de la alas", pp.85-115; p.95: "Vemos actuar aquí directamente la *imaginación material de la pureza*"; sobre la poesía pura, p.302-303).

pureza poética fueron Paul Valéry y Juan Ramón Jiménez. Ambos usaron amplia y conscientemente el lenguaje de la transparencia y, de hecho, fueron ellos quienes la tematizaron. Como todos recordamos, en Juan Ramón, la poesía pura nombrada y tematizada surge en aquel famoso poema de *Eternidades*:

Vino primero, pura,
vestida de inocencia.
Y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes.
Y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...
¡Qué iracundia de yel y sin sentido!

...Mas se fue desnudando.
Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.
Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!⁹³

Esta tematización lírica está acompañada por un trabajo reflexivo que se manifiesta en muchos aforismos de la misma época, en los que expone su idea del desnudo:

La poesía no admite moda, porque "es" desnuda.
Evidente y secreto, como el diamante, como el agua, como el desnudo, como la rosa.
Para que el arte no sea nunca "pasado", bastará con tenerlo desnudo.
Dos cosas me importan hoy: el desnudo y mi pensamiento.
Yo y la mujer desnuda.
Suelo confundir la mujer desnuda con la muerte.⁹⁴

⁹³ Juan Ramón Jiménez, *Eternidades*, pp.15-16.

Y como es bien sabido, fue en un prólogo de Valéry donde el término “poesía pura” fue extraído y lanzado al estrellato de las polémicas literarias por Henri Brémond.⁹⁵ Por lo tanto, fue gracias a estos autores que se “supo” de la “existencia” de algo a lo que se podía llamar poesía pura. Todo otro posible precursor: Keats, Bécquer, Baudelaire, incluso Mallarmé o Poe, no fue más que eso: precursor, en la medida en que se le puede reconocer como tal sólo a partir de la *conciencia* de la Pureza suscitada por las obras de Juan Ramón y de Paul Valéry, así como por el discurso de Brémond: importa mucho no olvidar las lecciones de “Kafka y sus precursores” de Jorge Luis Borges.

El francés y el español, tan distintos entre sí, tienen en común su pertenencia a lo que se ha llamado segunda generación simbolista, “un extraordinario grupo de poetas” que abandonó “los aspectos más aparentes del simbolismo —la temática decadente, la imaginería medieval y dieciochesca—”, para emprender nuevos caminos que pasaban por “el despojamiento expresivo” y “la búsqueda de una poesía escueta, esencial o «pura» como se decía entonces”.⁹⁶

Este cambio, en el interior de un movimiento literario (pero determinado por un relevo generacional), es una manifestación más del carácter crítico de la poesía de la modernidad: la búsqueda de la poesía pura se origina en una autocrítica del simbolismo.

“Crítica” es una palabra muy prestigiosa; no obstante, resulta vacía cuando la empleamos sin precisar un poco su contenido. Cuando no hay esta precisión, puede llegar a afirmarse, como sucede con frecuencia, que

⁹⁴ En G. Azam, *La obra de Juan Ramón Jiménez*, p.327.

⁹⁵P. Valéry, *Teoría estética y poética*, p.18 (“Introducción al conocimiento de la diosa”).

⁹⁶L. M. Todó, *El simbolismo*, p.130.

tal o cual corriente es “menos crítica” que aquella que la sucede. Pero nuestros modernistas, por ejemplo, no fueron “menos rigurosos” que los poetas que vinieron después: simplemente, las *reglas* y *criterios* que determinaban su *rigor* y su *crítica* eran distintos.

En lo que respecta a los criterios de los simbolistas: sus caminos pasaban por suprimir “los aspectos más aparentes” del movimiento *porque esto les era necesario para volverse más simbolistas*, para lograr un simbolismo más hondo, más real. Podría decirse que, antes de los últimos, no hubo *verdaderos* simbolistas: ya Marcel Raymond señaló la ausencia o por lo menos insuficiencia de una auténtica conciencia simbólica en “los simbolistas [franceses] de las postrimerías del siglo XIX”.⁹⁷

¿En qué consiste dicha conciencia? Responder a esta pregunta implica una caracterización del símbolo. Pues, de la misma manera que la imagen, el símbolo es un cierto tipo de conciencia, tanto o más que una clase de entidades (mentales, verbales, visuales...).

a) *El símbolo es resultado de una separación y de una síntesis.* Empleando una expresión ya citada de Bachelard: llega un momento en que el hombre, fascinado por las imágenes, descubre más allá de su pluralidad “un principio que las funda”; lo que algunos llaman un arquetipo. En ese momento adquiere plena conciencia de los significados que encontraba en las cosas al verlas imaginativamente, y los nombra. Les da *un* nombre y, con ello, los *separa* de las cosas: no tenemos ya un agua nítida, un aire transparente, una palabra exacta, sino el agua y la nitidez, el aire y la transparencia, la palabra y la exactitud.

⁹⁷M. Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, p.42.

Hay en esto una separación y una síntesis: por una parte, se destruye (o debilita) la unidad intrínseca de la imagen, la mutua pertenencia de la fuente imaginada y su nitidez imaginaria; por la otra, todas las nitideces, todas las claridades, todas las transparencias se unifican en la Transparencia. De este modo, el significado imaginario y la entidad imaginada⁹⁸ se convierten en lo simbolizante y lo simbolizado.

b) *Lo simbolizado y lo simbolizante (o el símbolo en sentido estricto)*. “Lo simbolizado aparece como cualidad o forma superior”, y asimismo “como esencia que justifica la existencia de lo simbolizante y lo explica”.⁹⁹ La transparencia deja de ser un valor o significado que hallamos *en* el agua, perteneciente al agua, para convertirse en un arquetipo situado más allá, que se revela por medio de ésta. Platónicamente, la Transparencia no es ya un atributo del agua: son el agua, el cristal, la lucidez, los que se convierten en atributos o manifestaciones de la transparencia arquetípica.

c) *El arquetipo es también una “verdad trascendente”*.¹⁰⁰ El símbolo constituye meramente un medio para “el descubrimiento [...] de esas verdades”,¹⁰¹ de las que por razón de su trascendencia sólo podemos tener un conocimiento parcial. Así, la “función esencial de lo simbólico” es “penetrar en lo desconocido y establecer, paradójicamente, la comunicación con lo incommunicable”.¹⁰² Observemos cómo, en la transición al símbolo, la concreción y la vitalidad de la imagen empalidecen: mientras que ésta es una con su significado, y por lo tanto no puede ser sustituida (el ejemplo por excelencia: la imagen poética), un símbolo

⁹⁸ Es decir, la entidad considerada imaginativamente, sea real o no.

⁹⁹ O. Wirth, en J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p.45.

¹⁰⁰ J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p.30.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.37.

¹⁰² *Ibid.*

siempre es sustituible por otro que revele mejor la verdad a la que apunta. Esto precisamente es lo que hizo posible una autocrítica del simbolismo poético, dirigida no al abandono del símbolo, sino hacia una depuración de su simbología.

d) *La verdad trascendente, más que "verdadera", es modélica.* No es ni verdadera ni falsa en el sentido en que lo son las afirmaciones de la vida cotidiana o las proposiciones de las disciplinas cognoscitivas. Cierta flor, supongamos, es portadora de un simbolismo: no por ello posee característica sobrenatural alguna que la distinga de otras flores; inversamente, ningún nuevo dato que descubramos acerca de ella confirma ni refuta el simbolismo. Como explica René Guénon (desde su perspectiva de ocultista), "cada cosa, procediendo esencialmente de un principio metafísico del que deriva toda su realidad, traduce y expresa ese principio a su manera y según su orden de existencia".¹⁰³ Esto será importante al considerar los debates de los años veinte: si el simbolismo es —digamos— perpendicular a los hechos (como si los atravesara desde "otra dimensión") entonces *ningún dato sobre la objetividad textual del poema podía aportar conocimiento alguno sobre la Pureza.*

Así, la "verdad trascendente" constituye más bien un arquetipo hacia el que apuntan, analógicamente, las cosas, y sobre todo es un modelo ideal para la vida humana: en

Tira la piedra de hoy,
olvida y duerme. Si es luz,
mañana la encontrarás,
ante la aurora, hecha sol,¹⁰⁴

¹⁰³ J.E. Cirlot, *op. cit.*, p.17.

¹⁰⁴ J. R. Jiménez, *Eternidades*, p.14.

el valor simbólico de la piedra no es una verdad contrastable con los hechos, sino un modelo a seguir en la escritura y en la vida.

Por ello, aquel que piensa en términos simbólicos ni siquiera necesita afirmar la existencia del arquetipo. Dado que la Pureza es una realidad “trascendente”, no es un “algo” de la misma manera en que son algo el vaso de agua, el diamante y los poemas sobre el “vaso tan providente” y la “materia de diamante”: ¿por qué no, entonces, rechazar que sea algo en absoluto? *Muy bien puede el simbolista negar, dudar, reírse del arquetipo como ente metafísico; no obstante, en la medida en que es simbolista, en que vive el símbolo, se rige por él.*

Tal es el caso de Valéry, para quien “la verdad auténtica no podía ser más que científica, expresable únicamente en el lenguaje matemático”:¹⁰⁵ ¿qué confianza podría poner en el pensamiento simbólico *como conjunto de afirmaciones*? “Esa pobre palabra de Símbolo sólo contiene lo que uno quiere”,¹⁰⁶ escribe. Paradójicamente, esta frase consta en “Introducción al conocimiento de la diosa”, ensayo donde la expresión “poesía pura” comenzó una carrera que no pudo prever su propio autor. Éste es buen momento para que la ubiquemos en su contexto:

[Haber] seguido hasta el infinito esa pista preciosa, favorecida de palmas y de pozos de agua dulce; en el horizonte, siempre, la poesía pura... Allí el peligro; allí, precisamente, nuestra pérdida; y allí mismo, el fin.

Pues una verdad de esta clase es un límite del mundo; no está permitido establecerse. Nada tan puro puede coexistir con las condiciones de la vida. Atravesamos solamente la idea de la perfección como la mano corta impunemente la llama; pero la llama es inhabitable, y las moradas de la serenidad más elevada están necesariamente desiertas.¹⁰⁷

¹⁰⁵ L. M. Todó, *op.cit.*, p.126.

¹⁰⁶ P. Valéry, *op.cit.*, p.14.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp.18-19.

He aquí el símbolo —“esa pobre palabra”— en su *casi* plenitud: para hablar del sentido de sus búsquedas —y de las de aquellos que lo precedieron— Paul Valéry tiene que pensar, sintetizar, una “poesía pura” que no se identifica con ningún poema concreto, un modelo inalcanzable para todas las obras posibles, trascendente al punto de que puede y debe llamarlo —simbolizarlo— de muy diversas maneras: *la diosa, el infinito, el límite del mundo, las moradas de la serenidad, la poesía pura...* Notemos cómo, al tratar ciertos temas, Valéry —por más escéptico que fuera— no podía más que “hablar en simbolista”, incluso “en metafísico” y “en místico”.

Y lo hacía porque no se necesita una doctrina de los arquetipos para regirse por ellos, para vivir lo que Carl Gustav Jung llamaría su “numinosidad, la fuerza fascinante de la imagen arquetípica”,¹⁰⁸ debido a la cual ésta es experimentada como “meta espiritual”¹⁰⁹. El símbolo, resume admirablemente Jolande Jacobi, “tiene un carácter de llamada”;¹¹⁰ una llamada que Valéry ciertamente escuchó: “Una obra, siempre reexaminada y refundida, adquiere poco a poco la importancia secreta de una empresa de reforma de uno mismo”.¹¹¹

Como puede verse, con el tema del símbolo nos acercamos de nuevo al de “los límites del lenguaje”. Recordemos que —como se explicó en el primer capítulo — el poeta moderno se ve compelido a reflexionar y adoptar una posición acerca del mundo, así como del lugar que el hombre y la poesía ocupan en él. Ejerce, pues, una filosofía y una mitología

¹⁰⁸ J. Jacobi, *Complejo, arquetipo y símbolo*, p.29.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.42.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.84.

¹¹¹ P. Valéry, *El cementerio marino. Sobre El cementerio marino*, p.49.

poéticas, o más bien, una sucesión de mitologías y filosofías.¹¹² El simbolismo, como parte de esa historia, se caracteriza por la aceptación y persecución de las “verdades trascendentes” que siempre parecen acecharnos hasta en la más sencilla de las imágenes. “Persecución”, porque esas verdades nunca son *poseídas*, como sí lo son las verdades del sentido común y las de la ciencia; asimismo, porque el artista moderno —esto, claro, se aplica igualmente a muchos pensadores— tampoco puede tolerar pasivamente que se le escapen, a diferencia del premoderno, que, por así decirlo, acepta con tranquilidad que lo inefable comience a la vuelta de la esquina, estrechando los “límites de su lenguaje”.

Tomando en cuenta lo anterior, veremos que las siguientes palabras de Tomás Segovia sobre el autor de *Espacio* se pueden aplicar a la autocrítica de la segunda generación simbolista (donde Segovia escribe “modernismo”, nosotros podemos poner “simbolismo”):

Si al cabo de tan pocos años Juan Ramón Jiménez empieza ya a sentirse estrecho dentro del modernismo, es precisamente a causa del ideal. Esta palabra, “ideal”, perdura constantemente a través de su obra. Pero es evidente que para él va tomando un sentido muy diferente del que tenía para los modernistas. En primer lugar, Juan Ramón empieza a querer *alcanzar* ese ideal. En segundo lugar, él

¹¹²De hecho, la propia concepción moderna del símbolo se generó en el fértil ambiente del clasicismo de Weimar, la filosofía idealista y el romanticismo alemán, donde por primera vez el artista reflexionó y trató de responder a su situación en el mundo moderno. V. R. Gutiérrez Girardot, *Modernismos*, pp.90-96. No es erróneo, entonces, examinar el simbolismo literario bajo el prisma de la simbología que nace en dicho ámbito y desemboca en el siglo XX en tratadistas como Cirlot. La poesía y la simbología modernas son dos ríos que nacen de la misma fuente y con frecuencia se han enriquecido el uno al otro: la experiencia simbólica de los poetas modernos (incluso cuando no sostienen ninguna “teoría” simbólica) tiene más afinidad con la noción de símbolo de, digamos, Carl G. Jung (e incluso con las de los ocultistas) que con las de la semiología.

empieza a llamar "ideal" a una serie de cosas que merecen mucho más ese nombre, estrictamente hablando.¹¹³

Ése es, entonces, el sentido de la autocrítica simbolista: la necesidad de perseguir mejor el ideal, de pensarlo más rigurosamente (es decir, sin olvidar que es en última instancia *impensable*), la cual lleva a la generación de Juan Ramón Jiménez y Valéry (y Rilke, Yeats...) a afinar su sensibilidad y su pensamiento simbólico (y *en consecuencia* su arte simbolista). Y éste es el horizonte sobre el que asciende la estrella de la poesía pura: el horizonte del rigor simbolista. La pureza vista, experimentada, intuita por lo menos desde Poe, se separa al fin de sus encarnaciones verbales, revela su individualidad como arquetipo y se instala (¿dónde más?) "en el límite del mundo", atrayendo con una seducción *pura* —"esta forma, la más bella que los vicios, me hiere y escapa por el techo"—¹¹⁴ incluso a quienes, como Paul Valéry, no creen en ella.

De esto no se sigue que deba etiquetarse la poesía del simbolismo tardío, o la de Juan Ramón y la de Valéry en particular, como "poesía pura". Si la elucidación que he emprendido en este capítulo es válida, de cualquier manera no basta sino para constatar que fue en la obra de dichos autores donde el tema imaginario y simbólico de la Pureza se manifestó con plenitud ante la conciencia moderna, y para reconocer que *hasta cierto punto* ejerció un carácter rector, de ideal, en sus

¹¹³T. Segovia, "Juan Ramón uno y trino", p.63. Y sigue: "Pronto esta palabra ya no designa en su poesía cosas maravillosas e imposibles, lejanías deliberadamente paradisiacas, ansias de fuga, sino pura y simplemente el mundo interior, el mundo de las ideas". Afirmación con la que ya no estoy de acuerdo, en la medida en que, para Juan Ramón Jiménez, este mundo de la poesía no es exclusivamente "interior", si por tal se entiende meramente subjetivo, sin ninguna realidad más allá de las fronteras de su yo (en la *estación total*, la validez de los conceptos "objetivo" y "subjetivo" ha sido felizmente derrotada).

¹¹⁴G. Owen, *Obras*, p.58 ("Poética", en *Línea*).

respectivas obras. Éstas constituyen universos demasiado vastos para creer que una sola clave simbólica o imagológica basta para explicarlas.

6. DEL SÍMBOLO AL (MAL) CONCEPTO: DEBATES EN BABEL

*El rencor de haber dicho tu
[estatua con arenas
y haberla condenado a vida,
[tiempo, muerte.*

Gilberto Owen, "Y tu retórica"

*... La estatua
que condené para mi gula al
[tiempo,
a moverse, olvidada de sus
[límites,
a palabras de vidrio sus
[silencios.*

"Discurso del paralítico"

Tenemos, pues, que el rigor poético del último simbolismo es lo que llevó al tema imaginario de la pureza a cristalizar como "verdad trascendente", como arquetipo, como ideal, ante la conciencia de los poetas. Sin embargo, el espíritu moderno tiende a no reconocer otro rigor que el conceptual: como lo señala Octavio Paz, desde el principio la poesía moderna se ha visto desgarrada y a la vez animada por la contradicción de pertenecer y oponerse a la modernidad. Llamado por "la sagrada selva de la armonía" (Darío en "Yo soy aquel que ayer no más decía..."), el poeta debe también trasladar las *mirabilia* que encuentra allí al ámbito del que procede, a la tierra yerma de la secularización y la prosa del mundo.

En otro tiempo, cuando su camino lo llevaba al territorio del arquetipo, el poeta asumía su obra como gnosis o profecía;¹¹⁵ desde el siglo XIX, puesto que sólo la altanera inocencia de un Blake o de un Rimbaud puede repetir ese gesto, se ve obligado a elegir: o armoniza de

¹¹⁵Y por consiguiente, su autor era en primer término profeta o iluminado, y sólo secundariamente poeta.

algún modo su trabajo con los paradigmas vigentes del conocimiento, o los rechaza radicalmente, o reconoce que vuelve del Otro Mundo con las manos vacías.¹¹⁶ Si escoge lo primero, es posible que intente, con frecuencia sin advertirlo, una especie de transformación de la imagen en concepto, del símbolo en proposición y teoría, y en general, de lo trascendente en inmanente.

Pero se trata de lenguajes inconmensurables: el concepto es unívoco, mientras que el símbolo es polivalente; además, el símbolo es vivido (según se dijo antes) como una entrada “en lo desconocido” que permite “la comunicación con lo incomunicable”: por el contrario, no puede haber concepto de algo “incomunicable”. Así, la voluntad de rigor del poeta desemboca, paradójicamente, en un falso rigor, pues conceptualiza lo que no es conceptual e intenta definir o describir un objeto —la Pureza esencial, o la pureza como calidad estilística— donde lo que hay es un significado imaginario o simbólico. Es entonces cuando surge el gran desvío, el error, el fantasma: cuando se espera o se exige que la verdad trascendente satisfaga los criterios de la verdad “de este mundo”.

Ni Valéry ni Juan Ramón dieron ese mal paso. Al primero lo defendió el escepticismo del que ya hemos hablado: vivía el símbolo como ideal pero negaba la realidad de lo simbolizado; el segundo tuvo la lucidez de no abandonar nunca ese terreno de lo trascendente, de no pedir para su pensamiento simbólico los prestigios de lo conceptual:

Crítica

Si el sueño de la razón produce monstruos, su conceptismo produce cadáveres y momias.

Como la verdad nos es desconocida, la poesía, para que sea bella, ha de detenerse en un límite suficiente. Y esto es lo inefable.

¹¹⁶ Por supuesto, esa armonía no tiene que ser una subordinación.

Si la razón pretende investigar exajeradamente en poesía, como en teología, y en todo lo que no es empírico, corre el riesgo de crear ruinas.¹¹⁷

Lo anterior, nótese, no implica que la poesía sea ajena a las aventuras del conocimiento, sino sólo que su aventura es ajena a la del rigor conceptual, que su rigor *intelectual* es distinto del *conceptual*. Esto queda más claro si lo vinculamos al siguiente pasaje: "La verdadera poesía es la que está sustentada, arraigada en la realidad invisible; enlace de raíz y ala que, a veces, se truecan: la que aspira al mundo total, fundiendo, como en el mundo total, evidencia e imaginación. *Por eso es indecible*"¹¹⁸ (subrayado mío).

Otros, en cambio, intentaron formular lo indecible *como si fuera decible* (o sea, expresable en términos unívocos y definibles). Un examen de tales intentos podría comenzar con las mismas palabras que abren el *Psicoanálisis del fuego* de Gaston Bachelard:

Es suficiente que hablemos de un objeto para creernos objetivos. Pero, en nuestra primera elección, el objeto nos designa más que nosotros a él, y los que creemos nuestros pensamientos fundamentales, con relación al mundo, son, con frecuencia, las confidencias juveniles de nuestro espíritu. En ocasiones, nos admiramos delante del objeto elegido: acumulamos hipótesis y fantasías, construyendo, así, convicciones que tienen la apariencia de la sabiduría. [...] Vamos a estudiar un problema donde la actitud objetiva no se ha podido realizar nunca, donde la seducción primera es tan definitiva, que deforma aun a los espíritus más rectos, llevándolos siempre al redil poético, en donde los ensueños reemplazan al pensamiento, en donde los poemas ocultan a los teoremas.¹¹⁹

¡Irónica paradoja! Dos rutas de sentido contrario, la del científico y la del poeta, llevan a un mismo resultado: la imagen y el concepto mal hibridados. Por otro lado, puesto que el intento del poeta se orienta a

¹¹⁷ J. R. Jiménez, *Para recordar por qué he venido*, p.140. Concluye el aforismo marcando sus distancias respecto al autor de "La joven Parca": "Y éste es el caso de Paul Valéry, no el de nuestro Góngora, porque el extremo de Góngora fue el laberinto formal, que es más leve."

¹¹⁸ J. R. Jiménez, *El trabajo gustoso*, p.58.

recobrar la unidad destruida por el principio del egoísmo, el mundo desencantado y la ciudad sin arquitectónica ¿tiene acaso otra opción?

Este resultado se puede presentar de varias maneras: si en el paso al lenguaje teórico el símbolo se mantiene símbolo, tendremos una construcción centrada alrededor de una nada conceptual, dado que conceptualmente el símbolo no es nada —recordemos a Valéry: “Esa pobre palabra de Símbolo sólo contiene lo que uno quiere”. Esto fue lo que hizo Henri Brémond con su famoso discurso, que intentaba formular una especie de teoría de lo inefable:

Hoy ya no decimos: en un poema hay vivas pinturas, pensamientos o sentimientos sublimes, hay esto y aquello, y además hay lo inefable. Decimos: ante todo y sobre todo hay lo inefable, estrechamente unido por lo demás a esto y aquello. Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa que denominamos poesía pura.¹²⁰

“Fantasma metafísico” llama —cruelmente— Jorge Guillén a este concepto de la poesía pura,¹²¹ y es muy posible que a la empresa del Abate se aplique la crítica de Wittgenstein al pensamiento metafísico *strictu sensu*:

Compara Wittgenstein al filósofo con aquel que ha llegado a algo tan esencial e inexpressable que sólo puede tocarlo por medio de un sonido inarticulado. Ahora bien, si esa expresión es aún lenguaje, lo es porque participa de otras palabras, porque está inserto en un juego de lenguaje, y si es, por el contrario, inexpressable, entonces lo es del todo, por lo que lo más adecuado es callarse. El Yo, el sentido del mundo, lo trascendental... se revelarían ahora como lo que son, como puras nada a las que se les designa con nombres que no les corresponden. El idealismo, consecuentemente seguido, desemboca en el realismo. El solipsismo, consecuentemente desarrollado, desembocaría en su negación. Idealismo, realismo, solipsismo, etc., son como bichos que da igual que existan o que no existan.¹²²

¹¹⁹ G. Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, pp.11-12.

¹²⁰ A. Monterde, *La poesía pura en la lírica española*, p.4.

¹²¹ *Ibid.*, p.37.

Brémond, al querer circunscribir *conceptualmente* una poesía que no consiste en palabras, ideas, emociones ni nada, lo que obtuvo fue exactamente eso, una "nada" a la que llamó con un "nombre que no le corresponde", y un bicho que, por inasible, "da igual que exista o que no exista". Lo que no hace de él un imbécil, sino todo lo contrario: una especie de héroe trágico de la inteligencia. "No hay que asombrarse de que los más profundos problemas no sean verdaderos problemas", asentó Wittgenstein.¹²³ El Abate, quien se mostraba lúcido al no vincular la poesía pura con nada concreto, lo era menos al insistir en que debía *ser* algo, aunque no se pareciera a nada de lo que él podía hablar.

Otra posibilidad en esta ruta alucinada consiste en que haya una traducción al concepto. Más o menos fue esto lo que intentaron muchos de los autores jóvenes de los años veinte, que desecharon el desbordamiento hacia la trascendencia inherente al lenguaje simbólico, en nombre de una exactitud que, si no es conceptual, tiende a acercarse a ella. Así Federico García Lorca:

La metáfora siempre está regida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad. Aun los más evanescentes poetas ingleses, como Keats, tienen la necesidad de dibujar y limitar sus metáforas y figuraciones, y Keats se *salva* por su plasticidad admirable del peligroso mundo poético de las visiones.¹²⁴

Nótese el énfasis en la importancia de los límites; sobre todo, véase cómo, en los años veinte, el "mundo poético de las visiones" le pareció, al futuro *Poeta en Nueva York*, un peligro del cual había que salvarse.

¹²² J. Sádaba, *Lenguaje, magia y metafísica*, pp.48-49.

¹²³ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, p.71. Vale la pena citar la siguiente aclaración del filósofo: "No pienses que desprecio a los metafísicos. A algunos de los grandes escritos metafísicos del pasado los considero entre las obras más nobles del espíritu humano." V. J. Sádaba, *op.cit.*, p.123.

¹²⁴ F. García Lorca, *Prosa*, p.103.

Pero el mejor ejemplo de esa actitud lo podemos encontrar en la conocida toma de posición de Jorge Guillén en el debate de la poesía pura:

El punto de vista del abate Brémond no puede ser más opuesto al de cualquiera poesía pura, como me decía hace pocas semanas el propio Valéry. No hay más poesía que la realizada en el poema [...]. Cabe la fabricación de un poema compuesto únicamente por elementos poéticos, en todo el rigor del análisis: poesía poética, poesía pura —poesía simple, prefiero yo, para evitar los equívocos del abate Brémond. Esto se propone, en sus obras creacionistas, nuestro amigo Gerardo Diego. Como a lo puro le llamo simple, me decido resueltamente por la poesía compuesta.¹²⁵

En cualquier caso, al traducir al concepto la exuberancia original del símbolo, cada quien puede hacer su propio recorte o su propio empobrecimiento del sentido simbólico, sin que coincidan por completo los diversos resultados. Consideremos, si no, las siguientes aseveraciones sobre la poesía de algunos miembros de Contemporáneos y de la Generación del 27.

Gilberto Owen reconoce en el ensayo "Poesía —¿pura?— plena"¹²⁶ la existencia del presunto "fantasma metafísico" de Brémond ("la parte de Dios, el fluido [...], la poesía pura") y la posibilidad de envasarlo, por así decirlo, en "la máquina del lenguaje clásico, esto es, la retórica", siguiendo una recomendación del mismo Valéry.

Dámaso Alonso habla de un "mecanismo de la creación poética" donde el autor realiza operaciones tan poco fervorosas y entrañables como "resolver", "eliminar" y "enlazar por medio de un número mayor o menor de elementos lógicos y no poéticos", aunque más arriba haya descrito a la poesía como "un fervor, un deseo íntimo y fuerte de unión con la gran entraña del mundo".¹²⁷

¹²⁵ A. Monterde, *op. cit.*, pp.37-39.

¹²⁶ G. Owen, *Obras*, p.225-229.

¹²⁷ En V. de Lama, *Poesía de la generación del 27*, pp.253-254.

En su reseña de *Reflejos*, Jorge Cuesta va más allá de la asimilación inmediata de Valéry, para relacionar la poesía pura con el proyecto nietzscheano de trascender al hombre dominando lo animal en él: Villaurrutia, dice, "sabe que el arte es un juego, pero de más precio mientras más escabroso y resistente al espíritu, en el cual la pasión no es sino la región donde hay más dificultad en mantenerse sereno, como la embriaguez no es sino la región donde hay más dificultad en permanecer lúcido".¹²⁸

Para Gerardo Diego, "la Poesía [...] es aritmética, aritmética pura", pero a renglón seguido señala, en coincidencia con Brémond (autor de un *Poésie et prière*), que también puede ser "la creación mediante la oración".¹²⁹

En fin. Lo que trato de hacer no es denunciar las contradicciones de los poetas (que pueden dar caracterizaciones contradictorias, o casi, de la poesía en una misma nota, o extraer enseñanzas opuestas de un mismo maestro), sino mostrar que el camino hacia esas contradicciones fue precisamente el afán de exactitud que los hizo desechar la "vaguedad" del símbolo. A fin de cuentas, el viejo lenguaje *fin de siècle*, que transitaba sin inhibiciones de Kempis a Eliphaz Lévi y de éste a Platón o Buda, hubiera integrado con menos dificultad los anhelos espirituales de Diego o de Owen; por desgracia, ya estaba tan gastado que sólo podía darles risa.¹³⁰

"...Como me decía hace pocas semanas el propio Valéry". No obstante, a pesar de la coincidencia de conceptos, ¡qué diferencia entre el *pathos*

¹²⁸ J. Cuesta, *Obras*, I, p.122.

¹²⁹ V. de la Lama, *op.cit.*, p.138.

¹³⁰ Sin embargo, pocos años antes, con *De los espiritual en el arte*, Vassily Kandinsky formulaba los principios de la pintura abstracta con base en la teosofía.

metafísico del francés y el tono tranquilamente didáctico del español! De hecho, Paul Valéry considera imposible lo que para Jorge Guillén es una mera cuestión de oficio, sin interés para él, aunque (parece decirnos) "le puedo recomendar algunos colegas que sí hacen esos trabajos". Una muestra más de que la realidad de la Pureza no reside en el ámbito de lo objetivo y lo conceptual. Esto nos permite pasar a otra importante diferencia generacional: la extrema confianza de los poetas de 1920-1930 en el procedimiento, en la técnica.

Para Valéry —a pesar de su escepticismo con respecto a la poesía como forma de conocimiento—, la interminable escritura de un poema no lleva a la producción de un objeto acabado, pero sí constituye "un ejercicio más que una acción, una investigación más que una entrega, una elaboración de mí mismo y por mí mismo";¹³¹ en cambio, a los 25 años, Xavier Villaurrutia dice con plena tranquilidad: "Todo es una cuestión de forma. Quiero para mi poesía la forma de ella misma, siempre diferente; la forma de los objetos que describo."¹³² Ésta es la diferencia respecto de Valéry: ¿qué decir de la distancia frente al Juan Ramón que, a los 37 o 38 años, abría un libro con:

No sé con qué decirlo,
por que aún no está hecha
mi palabra,¹³³

y años después volvía a decirse:

Ya no sirve esta voz ni esta mirada.
No nos basta esta forma. Hay que salir
y ser en otro ser el ser.¹³⁴

¹³¹P. Valéry, "Sobre *El cementerio marino*", p.10.

¹³²G. Maroto, *Galería de los poetas nuevos de México*, p.197.

¹³³J. R. Jiménez, *Eternidades*, p.11 ("Acción").

¹³⁴J. R. Jiménez, *La estación total*, p.24 ("La otra forma").

Adviértase que no se trataba de mera petulancia juvenil o idiosincrásica de Villaurrutia. Juan Ramón hace notar dónde está el *quid*: “en cuanto a la construcción, la «estructuración» (¡qué palabreja de la jeneración ingeniera!)”...¹³⁵ En efecto, fue una generación donde muchos autores se asumieron como *expertos* en *construcción* de imágenes, rasgo de afinidad con el espíritu de la época que suele pasar inadvertido porque, a diferencia del futurismo o el estridentismo, los Contemporáneos no prodigaron en su poesía los aviones ni la telegrafía sin hilos.¹³⁶ Una de las manifestaciones más claras la podemos encontrar en Gilberto Owen, con su proyecto juvenil de “poesía plena”:

Su fórmula estética se integraría por dos cualidades básicas, arbitrariedad y desinterés, y su formalidad expresiva [...] requeriría una afinación del estilo a que obliga al escritor el nacimiento de un arte nuevo, el cinematógrafo, por su superioridad en el dominio del movimiento y de la imagen visual inmediata.¹³⁷

Después de todo, no falta ni siquiera la alusión a un artilugio de la modernidad.

En cualquier caso, todos estos autores parten de un inmanentismo que, inevitablemente, desnaturaliza las desiertas “moradas de la serenidad” y, sobre todo, la “realidad invisible” (título de un libro de Juan Ramón). Paradójicamente, quisieron traducir una noción salida del ensueño simbolista a términos cercanos a los de la sistematicidad conceptual, con lo que tendieron —como dijo el Owen maduro en su

¹³⁵ J. R. Jiménez, *La corriente infinita*, p.178.

¹³⁶ Supongo que esta fascinación es de raíz cubo-creacionista: Apollinaire o Huidobro verían en las construcciones de la modernidad tecnológica un gesto prometeico al que, como poetas, creerían también tener derecho.

¹³⁷ G. Owen, *op. cit.*, p.227.

autocrítica poética— a condenar a la poesía ideal al tiempo y a ser dicha con “arenas” retóricas.¹³⁸

Pero antes del equívoco está el *charme*. Éste es el dato más importante: el hechizo que un significado imaginario ejerce sobre toda una joven generación. Sin el hechizo no habría error. No hay por qué reprocharlo a los poetas, pues no hay poesía sin encantamiento. El equívoco proviene, como ya dije, del encuentro del hechizo con otra cosa: la exigencia de armonizarlo todo con el lenguaje proposicional.

Sea como fuere, en estas condiciones es imposible, o muy difícil, que haya una plena comprensión. No al reflexionar sobre la poesía, por lo menos. Sólo puede haber una Babel de confusiones y malos entendidos. Por eso la gran diversidad de conceptos de la poesía. El significado imaginario de la pureza está allí, en muchos lugares, como un resplandor que emana de fuentes muy diversas (distintas para cada temperamento): el objeto radiante en su desnudez, la forma verbal cuya regularidad semeja la simetría del diamante, la lucidez de la conciencia transparente a sí misma... ¡todo eso se parece tanto, lo uno lleva a lo otro! (¿no sucede así en *Cántico*?) ¡Tiene que haber una esencia subyacente a todos esos esplendores!

Y, puesto que los poetas jóvenes han renegado de la “vaguedad” del símbolo,¹³⁹ tiene que tratarse entonces de algo que se deje decir en un lenguaje preciso, lo cual implica (aun si no emplean la palabra) objetivo. Sólo que, como ya lo expuse, en estas condiciones sólo pueden ofrecerse los unos a los otros una variedad de conceptos defectuosos desde su

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 85 y 90.

¹³⁹ “[Se evita el símbolo, porque en éste] el término o realidad expresada por la imagen es siempre de naturaleza vaga o misteriosa. Y esto repele a la sensibilidad de la nueva generación de poetas, impulsados por un radical deseo de claridad y precisión”. A. Blanch, *La poesía pura española*, p. 137.

mismo origen, fuera de todo contexto de reglas que permita decidir cuál es el correcto. Cada uno cree que todos hablan de lo mismo: en realidad, no hay un "lo mismo" porque no hay objeto, sólo un cierto resplandor inasible que, para dejarse describir, no admitiría sino esa "vaguedad" (diríamos hoy: polivalencia, polisemia, excedente de sentido) que abandonaron en sus reflexiones sobre la poesía, y a la que creyeron haber renunciado en sus poemas.

Al menos de manera visible, es a partir de la conferencia *La poesía pura*, de Henri Brémond,¹⁴⁰ pronunciada el 24 de octubre de 1925, cuando empiezan las refutaciones, los deslindes y sarcasmos, los matices interminables.¹⁴¹ Sobre todo, los equívocos: para empezar, explica Alberto Monterde, Brémond toma el término —como ya lo hemos dicho— de un prólogo de Valéry, dándole conscientemente un sentido diverso al que tenía en su contexto original.¹⁴² Y cuando Fernando Vela "importa" el debate a la *Revista de Occidente*, el español reúne frases de Brémond y Valéry, englobándolas todas bajo las concepciones del segundo, pero más para "censurar la existencia de una poesía pura" que para comprender efectivamente lo que se dijo.¹⁴³

También los acres malentendidos entre Juan Ramón y sus discípulos, o entre éste y Pablo Neruda, pertenecen —más allá de los elementos anecdóticos y personales de las polémicas— a esa trama de confusiones.

¹⁴⁰ A. Monterde, *op. cit.*, p.2

¹⁴¹ No obstante, ya en el número de junio de la *Revista de Occidente*, Antonio Machado publicó un ensayo donde afirmó: "La poesía pura podrá existir, pero y o no la conozco". ¿Dónde encontró el concepto? ¿Quizá en la "Introducción al conocimiento de la diosa"? Pues los argumentos que cita Monterde (*La poesía pura en la lírica española*, pp.33-34) se dirigen contra la idea valeriana de la poesía, aunque no nombre al autor de "La joven Parca". Sea como sea, el debate no fue suscitado por el escrito de Machado, sino por el de Brémond.

¹⁴² A. Monterde, *ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, p.35.

La comprensión simbolista de la Pureza que tenía el autor de *Piedra y cielo*,¹⁴⁴ y el interés de un Guillén, por ejemplo, en localizarla concretamente en el texto,¹⁴⁵ debían llevar, a medida que fuesen madurando los poetas jóvenes, a caminos divergentes sustentados sobre palabras que eran las mismas, pero que "sólo contenían lo que [cada] uno quiere".

¹⁴⁴ "Escribir no es sino una preparación para no escribir, para el estado de gracia poético, intelectual o sensitivo. Ser uno poesía y no poeta", asienta en *Crítica paralela*. En G. Azam, "Introducción" a *Selección de poemas* de Juan Ramón Jiménez, p.27.

¹⁴⁵ "No hay más poesía que la realizada en el poema", asevera al participar en el debate. A. Monterde, *op.cit.*, p.37.

7. EL LENGUAJE DE LA PUREZA COMO JUEGO DE LENGUAJE

Hemos recorrido la genealogía que nos propusimos. Podemos, pues, volver a la pregunta que abre el capítulo segundo: ¿de qué se habla cuando se habla de poesía pura? Como lo hemos visto, los poetas de 1920-1930 no hablaban realmente de nada, si “hablar de algo” quiere decir referirse a un objeto determinado. El “objeto” de la discusión era fluido, inestable, inefable —era, a fin de cuentas, un *no objeto*. Por supuesto, los poemas podían hablar de él a su manera, pero la actividad poética moderna se caracteriza por su vertiente reflexiva, y esa generación de poetas, ajena al impulso metafísico de Juan Ramón,¹⁴⁶ y anterior a la “sed insaciable de infinito” surrealista, difícilmente dejaba de aspirar a una exactitud imposible en estas cosas. Si dos autores lograban asirlo conceptualmente, lo obtenido era un fantasma que adoptaba distintas apariencias para cada uno.

Pero *el objeto nos designa más que nosotros a él*, advierte Bachelard. Si el camino recorrido hasta ahora nos ha llevado a conocer algo, se trata de un conocimiento referido a los autores para quienes el nombre “poesía pura” tenía sentido. Cuando los poetas de los años veinte dicen “poesía pura”, no debemos mirar en la dirección hacia la que están señalando, sino *hacia ellos*, o más exactamente, *hacia su quehacer poético*. “Poesía pura”, y en general las expresiones del lenguaje de la

¹⁴⁶ J. Guerrero Ruiz recoge lo siguiente en *Juan Ramón de viva voz*: “La poesía puede ser metafísica, como la quiso hacer Mallarmé, pero no puede ser filosófica [...]. Por esta razón la obra de Mallarmé es muy superior a la de Valéry.” En J. R. Jiménez, *El modernismo*, p.72, n. 91.

transparencia, no se pueden comprender más que en el contexto vital en el que eran escritas o proferidas.

Ahora bien: parte de ese trabajo lo he realizado al intentar esta genealogía de la pureza poética, desde la imagen hasta el concepto y las discusiones interminables. Como tal genealogía, he debido exponerla narrativamente, diciendo que “primero” está la imaginación de lo puro, “luego” es condensada en el arquetipo de la Pureza, etcétera. El siguiente paso deberá mostrar cómo todo eso se presenta de manera simultánea, en ese contexto al que me he referido.

Contexto *vital*, subrayo. Recordemos las palabras de Gaston Bachelard: el “poder primitivo” de la vida moral es “la imaginación moral”, y los lectores no tenemos más que seguir esas “líneas imaginarias” —que son, como señala el francés, “las verdaderas líneas de la vida”— para verlas desbordar el texto y organizar una visión del mundo y de la vida; lo que Juan Ramón Jiménez llama una ética-estética. Así, Gilberto Owen recuerda haber leído “teología en los pájaros / a la luz del Nevado de Toluca”,¹⁴⁷ y Emilio Prados dirige la vista hacia donde señalan los árboles: “sus ramas: / índices hacia el cielo”.¹⁴⁸ O como dice el brasileño João Cabral de Melo Neto en “Educación por la piedra”:

Una educación por la piedra: por lecciones;
para aprender de la piedra, por frecuentarla;
captar su voz inenfática, impersonal
(por la dicción comienzan siempre las aulas).
La lección de moral, su resistencia fría
a lo que fluye y a fluir, a ser maleada;
la de poética, su carnadura concreta;
la de economía, su adensarse compacta.¹⁴⁹

¹⁴⁷ G. Owen, *Obras*, p.80 (“Día diecisiete, Nombres” en “Sindbad el varado”).

¹⁴⁸ E. Prados, *Jardín cerrado*, p.144.

¹⁴⁹ En H. Estenssoro, *Antología de la poesía brasileña contemporánea*, p.61.

Afirmar que el término “poesía pura” nos remite a una ética-estética no es tan extravagante como podría pensarse. Todos sabemos que términos como “romántico”, “bohemio”, “estridentista”, “miembro del grupo Contemporáneos”, “surrealista”, antes que remitir a estructuras formales, se refieren a diferentes modos de insertar la escritura en la vida: si para cada una de estas expresiones nos preguntamos —un poco a la manera de Sartre en *Qué es literatura*— qué escribir, por qué, para qué, veremos que las respuestas son muy distintas en cada caso.

De manera similar, cuando en algún texto de los años veinte hallamos “poesía pura”, veremos que en ella se anuda una serie de creencias sobre el lugar de la poesía en el mundo, exigencias del poeta hacia sí mismo, esperanzas puestas en el lenguaje, valoraciones de la retórica y de la inspiración, etcétera. El contenido descriptivo o explicativo, *si existía*, sólo alcanzaba su pleno sentido al quedar inserto en esa trama de exigencias, valoraciones, proyectos.

Por ello, “poesía pura” es un término que sólo podremos entender satisfactoriamente si lo ubicamos en el seno del juego de lenguaje y la forma de vida a los que pertenece. Estos dos términos, “juego de lenguaje” y “forma de vida”, fueron introducidos por Wittgenstein:

Nuevos tipos de lenguaje, nuevos juegos de lenguaje, como podemos decir, nacen y otros envejecen y se olvidan.
 [...] La expresión “juego de lenguaje” debe poner de relieve aquí que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida.¹⁵⁰
 Llamaré también “juego de lenguaje” al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que esté entretejido.¹⁵¹

Consideremos lo que antes llamé “lenguaje de la pureza”. Como lista de palabras y temas, no es sino un vocabulario. ¿Qué nos falta tomar en

¹⁵⁰ L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, p.39.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.25.

cuenta para verlo como un juego de lenguaje?: los usos que los poetas daban a esos términos.

El concepto de juego de lenguaje se funda en la identidad entre el significado de una expresión y su uso en los contextos (los juegos de lenguaje, precisamente) donde la hemos encontrado: "El significado de los términos no apunta a una referencia pura, sino que está constituido por su sentido pragmático, por su uso en un contexto de actividades práctico-vitales",¹⁵² es decir, en un juego de lenguaje y una forma de vida. Así,

la familiarización con el objeto que una palabra representa no es lo mismo que el significado de la palabra: el significado de una palabra no es la cosa que "corresponde" a la palabra.¹⁵³ [...] Incluso el signo más simple: un nombre, por ejemplo, es un nombre sólo en un juego de lenguaje; el significado de un nombre es precisamente su papel en ese juego.¹⁵⁴

Pensemos en la enorme variedad de usos que pueden tener todas las palabras que reunimos bajo la categoría del sustantivo:

asentar el nombre de un recién nacido en el registro civil;

llamar por su nombre a un bebé de meses cuando lo cargamos;

aplicar apodos a los compañeros de escuela;

dar a una institución el nombre de un personaje a quien queremos honrar;

declarar a "dios" como "el nombre conseguido de los nombres"...¹⁵⁵

¹⁵² L. Sáez Rueda, *Movimientos filosóficos actuales*. p.265.

¹⁵³ A. Kenny, *Wittgenstein*, p.141. Podemos sustituir aquí "cosa" por "imagen mental", pues esta idea implica el rechazo de la primacía de la función referencial jakobsoniana.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.147.

¹⁵⁵ J. R. Jiménez, "El nombre conseguido de los nombres" en *Lírica de una nueva Atlántida*, p.267.

¡En cuántos de estos casos el sentido de lo que decimos no es una "imagen mental" saussureana ni la referencia a un objeto!

Esta relación entre el decir y el hacer no debe ser entendida a lo conductista. Dentro de un juego de lenguaje, el decir y el hacer se relacionan con una forma de comprender la vida —precisamente, una *forma de vida*. Por ejemplo, Wittgenstein observa lo siguiente acerca de una costumbre religiosa de la Italia antigua:

Quando se une aquella narración del sacerdote rey de Nemi con la frase "la majestad de la muerte", se ve que ambas son la misma cosa. La vida del sacerdote rey representa lo que quiere decir aquella frase. Aquel que se siente conmovido por la majestad de la muerte, puede expresarlo mediante una vida como ésa.¹⁵⁶

¿Acaso no podríamos decir, acerca de Rainer María Rilke o de Juan Ramón, "aquel que se siente conmovido por el esplendor de la poesía, puede expresarlo mediante una vida como ésa"?

En el caso de "poesía pura": como es sabido, no "representaba" la misma "cosa" para todos los poetas, y a veces no representaba ninguna. En cambio, siempre tenía (con el resto del lenguaje de la pureza) una serie de usos que sí eran más o menos comunes a los poetas: manifestaba sus expectativas con respecto a la materia verbal, o expresaba un compromiso con la poesía y una visión del mundo que se correspondía con éste: si no exactamente el mismo para todos los autores, por lo menos una gama de compromisos emparentados entre sí de diversas maneras.

Un examen del lenguaje de la pureza como juego de lenguaje exigiría —en principio— bucear con algún detalle en los haceres de quienes podemos identificar como participantes de ese lenguaje. Consideraríamos tanto sus prácticas literarias como las no literarias, de modo que al final

¹⁵⁶ L. Wittgenstein, *Comentarios sobre La rama dorada*, p.13.

se revelara —como en un rollo fotográfico— la forma de vida que sostiene el sentido de esos poemas, *y que nos habla a través de ellos*. Esto, sin embargo, alargaría demasiado esta tesis; además, la poesía es ya, por excelencia, el lenguaje capaz de hacer presente y sensible una cierta comprensión de la vida. Gracias a ello, en los párrafos que siguen podré concentrarme en esas formas de vida en tanto que formas de comprender, de valorar, de desear. ¿Qué nos dice, acerca de esos contextos vitales, la genealogía que tracé en los capítulos precedentes?

Debo insistir: no habiendo adhesiones explícitas a un “movimiento de la poesía pura” (por ejemplo, en forma de manifiesto), no podemos decir que hubiera un compromiso con la poesía común a todos los autores, sino más bien una diversidad de compromisos, según el proyecto vital de cada poeta. No un juego de lenguaje, sino varios, relacionados entre sí. Pese a ello, y para mayor comodidad de la exposición, presentaré un esquema de la poesía pura, que sirva como punto de comparación al considerar la obra de este o aquel poeta en particular (subrayo que al esquema lo considero útil, no “verdadero”):

1. Gran parte de los poetas que se inician alrededor de 1920 están fascinados con un significado imaginario al que, con base en las expresiones más frecuentes de sus obras, podemos llamar pureza, claridad o transparencia. En tanto que significado imaginario, lo encuentran en muy diversas realidades como elemento integrante (y fundamental) de ellas: los seres de la naturaleza, las formas lingüísticas, la autoconciencia...

2. Su fascinación es consciente: saben que aman la pureza —*que lo que aman se llama Pureza*. También son conscientes de que no están

solos en esa fascinación, pues al irse conociendo unos a otros —en ese magisterio igualitario que se da entre los artistas jóvenes— cada uno va relacionándose con otros poetas noveles que comparten ese amor con él, o lo inician o son iniciados por él. Por supuesto, esa conciencia no estaba “ya hecha” en el momento en que se encuentran, sino que surge progresivamente durante la formación en común de los compañeros de generación.

3. Otra fuente de esta conciencia son los paradigmas que hallan en sus predecesores. Aunque admiran y reconocen como maestros a varios poetas, sobre todo del siglo XIX (como Poe y Baudelaire), ellos han encontrado la Pureza nombrada y manifestada en la obra creativa y reflexiva de dos autores vivos y en plena actividad, procedentes de la segunda generación simbolista: Juan Ramón y Valéry.

Aplicada a éstos, la palabra “simbolismo” no es un mero rótulo historiográfico. A su manera, cada uno de ellos recorre una vía simbólica en la creación y el pensamiento: en sus obras, lo puro, lo desnudo, lo exacto, dejan de ser valores imaginarios más o menos recurrentes para convertirse en la Pureza, la Desnudez o la Exactitud. Como arquetipo o ideal perseguido en el poema, la Pureza en última instancia es inefable y sólo podemos aproximarnos a ella mediante el símbolo, que nos la muestra como una verdad trascendente de la que nunca podremos tener más que un conocimiento parcial. En este sentido, las negaciones de Paul Valéry por el estilo de “no *he querido decir*, sino *querido hacer*”,¹⁵⁷ nunca le han quitado al lector la *sensación* de que su poesía es, como diría José Gorostiza, una investigación de las mismas “esencias”

¹⁵⁷ P. Valéry, “Sobre *El cementerio marino*”, p.23.

interrogadas por su prosa, la cual no interesaría si no se relacionara estrechamente con sus poemas.

4. Los maestros han descubierto el "nombre exacto" de la tarea poética: por lo tanto, los jóvenes (más bien, ciertos jóvenes) creen tener más claro el rumbo a seguir en sus exploraciones. Sin embargo, en esto se da una paradoja: bien podría hablarse de la recepción antisimbolista de un legado simbolista. Como absoluto, la Pureza puede pensarse y expresarse (actividades idénticas, por lo menos en literatura) sólo mediante un discurso constantemente referido, así sea de manera implícita, a la inefabilidad, el infinito, lo sublime, con resonancias demasiado platónicas para oídos posteriores a la Revolución Mexicana y la Primera Guerra Mundial.

Éste es precisamente el caso de muchos poetas jóvenes de los años veinte, que combinan la recepción del ideal simbolista de la Pureza con una perspectiva cuyas exigencias de limitación e inmanencia son ajenas al pensamiento simbólico y cercanas al conceptual, y cuya confianza en las posibilidades de la técnica literaria se contradice con la Pureza entendida como ideal (que es inasible por definición: sólo la inflación retórica puede hacernos llamar "ideales" a metas que se pueda concebir y realizar dentro de los "límites del mundo").

5. Hay otra fuente de equívocos a la que debo aludir con cierta amplitud: las afinidades aparentes entre la poética de Juan Ramón Jiménez y la de Paul Valéry. Evidentemente, ambos poetas estaban fascinados por la pureza imaginaria, sólo que cada uno la encontraba en experiencias muy diversas, y por lo tanto la proyectó en empresas poéticas muy diferentes. Aunque suene injusto, la diferencia se puede resumir así: Juan Ramón cree en lo que está haciendo, y Valéry no.

Según éste, un poema no es más que “una especie de máquina de producción del estado poético por medio de las palabras”,¹⁵⁸ y los versos “actúan sobre nosotros (al menos sobre algunos de nosotros) sin enseñarnos gran cosa”.¹⁵⁹ “Una obra, siempre reexaminada y refundida, adquiere poco a poco la importancia secreta de una empresa de reforma de uno mismo”, pero la adquiere sólo en el contexto de su “mística de la conciencia”, en la cual “el objeto propio del hombre de espíritu es distinguirse de todo cuanto en el *yo* no es conciencia pura”.¹⁶⁰

Así, el autor de *La joven Parca* experimenta el valor de la pureza, más que en el *charme* de la poesía, en la transparencia de la conciencia para sí misma, y sus verdades trascendentes se refieren con frecuencia a las dramáticas relaciones de ésta con la *physis*, que oscilan entre el *non serviam* y la sensualidad enamorada. Y si enriquece dicha transparencia mediante el ejercicio de la lírica, lo hace sólo porque le sucedió la contingencia de haber nacido poeta, no porque vea en el estado poético una vía de conocimiento. Incluso podría decirse que en este ejercicio se reserva el *non serviam* para él, como autor que se desea absolutamente dueño de sus recursos, en tanto que la hipnosis del estado poético¹⁶¹ es el destino de su impuro lector.

Por el contrario, para Juan Ramón, el estado poético es un cierto tipo de conciencia y, de hecho, superior a los demás: “La poesía es lo único que se salva de la razón y que salva a la razón, porque es más hermosa y superior que ella, porque la supone, asimilada en lo que de autocrítica de

¹⁵⁸ P. Valéry, *Teoría poética y estética*, p.100. Sobre el estado poético, v. p.79.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.96.

¹⁶⁰ M. Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, p.130.

¹⁶¹ Del cual dice: “presenta grandes analogías con lo que podemos suponer del universo del sueño”. P. Valéry, *op.cit.*, p.79.

destino tiene la poesía.”¹⁶² Como conciencia, la poesía es una “fusión en nosotros, y gracias a nuestra contemplación y creación, de lo real que creemos conocer y lo trascendental que creemos desconocer. Será, al mismo tiempo, una pérdida y una ganancia nuestras imponderables”.¹⁶³ Por ello, es necesario que cada experiencia poética sea vivida en sí misma, sin coerciones formales —desnuda: para él, la pureza equivale a la desnudez de la experiencia poética: “la forma poética perfecta sería, para mí, la que pudiera tener el espíritu si el cuerpo se le cayera como un molde”.¹⁶⁴

Así, en el andaluz, la poesía es un camino de enriquecimiento progresivo, tanto en el plano del ser como en el del conocimiento: “mi obra poética es mi conciencia sucesiva del universo”.¹⁶⁵ Por este motivo, la autocrítica en él no es “un distinguirse de todo cuanto en el *yo* no es conciencia pura”, sino “autocrítica de destino”, un esfuerzo de autorrealización sobre el cual le explica a José Revueltas: “Yo no creo en la perfección; creería en la «sucesiva perfección imposible», como en la «posible sucesiva imperfección».” De modo que su actitud, a fin de cuentas, es más respetuosa de la inteligencia de sus lectores que la del intelectualista Valéry: “El hombre entiendo yo que es un vigilante y un vigilado. Vijílenme los otros, es mi mejor deseo, yo ya me vijilo; ayúdenme a vijilar y a vijilarme.”¹⁶⁶

Las diferencias entre ambos proyectos son evidentes; como también lo es el que por lo general hayan pasado inadvertidas a los poetas jóvenes de 1920-1930. Así, de creer al autor (¿Cuesta?) de una nota de 1928,

¹⁶² J. R. Jiménez, *El trabajo gustoso*, p.88.

¹⁶³ *Ibid.*, p.37.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp.90-91.

¹⁶⁵ J. R. Jiménez, *Y para recordar por qué he venido*, p.172.

¹⁶⁶ J. R. Jiménez, *Cartas literarias*, p.52.

Villaurrutia “confiesa con orgullo que procede de Juan Ramón Jiménez”,¹⁶⁷ a pesar de sostener afirmaciones tan poco juanramonanas como la ya citada de “todo es una cuestión de forma”. Esto es una consecuencia más de la recepción antisimbolista del legado simbolista: dentro de la objetivación engañosa del significado simbólico e imaginario, si Juan Ramón y Paul Valéry empleaban expresiones parecidas, y si ambos trabajaban mucho lo que escribían, era lógico pensar que estaban hablando del mismo objeto cuando mentaban la Pureza.

6. Como ya dije antes, las diferencias entre juegos de lenguaje son diferencias entre los papeles que cumplen las palabras en diversos contextos de actividades; y esto se aplica también a la palabra poética. Así, el lenguaje de la pureza de los jóvenes de los años veinte difiere del empleo que sus maestros hicieron de la imaginación y la simbología de lo puro porque su manera de insertar la escritura en la vida es distinta. De momento, basta señalar que la diferencia entre ambos lenguajes puede resumirse así: en tanto que los simbolistas rechazan las manifestaciones más cotidianas de la modernidad, o guardan sus distancias frente a ellas, los jóvenes de los años veinte las asumen con diversos grados de entusiasmo (por lo menos al principio; ya después divergirán).

Son bien conocidos el ascetismo ético-estético de Juan Ramón Jiménez en su segunda época —evitar los ruidos; no permitir que lo interrumpian los “eventos culturales”; rechazar (como Rilke) el vino, el café y el tabaco— y el estético-intelectual de Valéry, que después de sus crisis juveniles dejó de participar en la vida literaria —entre otras cosas, de publicar— durante muchos años, hasta que la República de las Letras le otorgó el mandarinato y ya no lo dejó en paz.

¹⁶⁷ *Antología de la poesía mexicana moderna*, p.233.

En cambio, allí está la constante participación de los jóvenes juanramonianos y valerianos en esa misma vida literaria: polémicas, homenajes, encuestas, antologías antiacademicistas; su aceptación de las diversiones urbanas —música de baile, teatro de revista, cine, deportes—, tan presentes en su propia creación poética; la elección de profesiones como la docencia universitaria, aceptadas como naturales para un escritor... ¹⁶⁸

Estos datos no son extrínsecos a la creación literaria, como veremos si los correlacionamos con la actitud lúdica difundida en los poetas de esa generación; o con la confianza en que el saber humanístico establecido es *lo que necesita saber* un poeta, en que el ejercicio de sus métodos constituye una garantía de pensamiento crítico.¹⁶⁹ Pensemos solamente en la pose de literato profesional que podemos ver en los ensayos y los diarios de Xavier Villaurrutia, o en que la reflexión poética de Pedro Salinas o Jorge Guillén nunca haya discurrido por cauces tan radicales como los de Juan Ramón y Paul Valéry.

7. Así, los juegos de lenguaje de estos autores jóvenes suelen sufrir una tensión interna, ya que muchas veces quieren, por un lado, escribir como ingenieros de la metáfora y participantes de la Era del Jazz, y por el

¹⁶⁸ Por supuesto, no quiero decir que *todos* estos rasgos estuvieran presentes en *todos* estos autores, sino que la presencia de uno o dos de ellos, u otros parecidos, configuran o manifiestan esa forma de vida tan diferente de la de sus maestros.

¹⁶⁹ Esta confianza no es tan natural como podría parecer hoy, cuando, por un lado, gran parte de los artistas son universitarios, y por el otro, las grandes corrientes del arte (también desde hace mucho) tienen la sanción de los medios institucionales, entre ellos los académicos (pensemos nada más en dos importantes centros del arte "subversivo" contemporáneo del DF: el Museo Universitario del Chopo y el X-Teresa de Conaculta). Esto, sin que la voz del arte sea más y mejor *escuchada* en nuestros días: lo que hace la sociedad es darle un foro mientras se tapa los oídos y mira hacia otra parte para no darse cuenta de lo que el artista hace en ese foro; y si de hecho no hay nada que escuchar —falsas transgresiones de las artes visuales; novelas que

otro sostienen una noción arquetípica de la poesía, hasta cierto punto platonizante, que exige ser expresada en términos simbólicos. Tarde o temprano se darán cuenta de ello, porque les habrá pasado, como dice Wittgenstein, que han establecido las reglas de un lenguaje, y entonces,

al seguir las reglas, no marchan las cosas como habíamos supuesto. [...] Por tanto nos enredamos, por así decirlo, en nuestras propias reglas. [...] Ello arroja luz sobre nuestro concepto de significar. Pues en estos casos las cosas resultan de modo distinto de lo que habíamos significado, previsto. Decimos justamente, cuando, por ejemplo, se presenta la contradicción: "Yo no significaba esto".¹⁷⁰

Ello se mostrará de distintas maneras; por ejemplo, en la incomprensión hacia la obra juanramoniana que, luego de su admiración inicial, mostraron Jorge Guillén y Pedro Salinas.¹⁷¹ Esquemáticamente: cada autor encontrará su solución al elegir y desarrollar el elemento de su juego de lenguaje inicial que resulte más coherente con su personalidad —metafísica juanramoniana; mística de la conciencia a lo Valéry; confianza en que, como dice Jorge Guillén, "no hay más poesía que la realizada en el poema"; etcétera— para crear un lenguaje poético renovado.

regresan a las prácticas más simples de la mimesis; versos más ingenieriles de los que haya habido nunca—, mejor.

¹⁷⁰ L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, p.129.

¹⁷¹ Se trata de un proceso distinto de lo que, para la poesía española, los críticos de ese país han llamado (con superficialidad) "rehumanización de la poesía" (y del que quizá podríamos hallar equivalentes en los *Nocturnos* de Villaurrutia, el compromiso de Owen, o la realineación momentánea y parcial de Gorostiza con el nacionalismo cultural). Distinto, pero no excluyente.

CONCLUSIONES: ¿DE QUIÉNES HABLAMOS CUANDO
HABLAMOS DE POESÍA PURA?

*Llega el día en que los
reporteros, los críticos,
los que escriben tesis
sobre el artista, deducen,
esperan o hasta pretenden
la panoplia ideológica o
estética. Pasa que el
artista también tiene
ideas pero es raro que las
tenga sistemáticamente,
que se haya
coleopterizado al punto de
eliminar la contradicción.*

Julio Cortázar, *La vuelta al día en
ochenta mundos*

“No hay hechos, sólo interpretaciones”, afirma una célebre *cita citable* de Nietzsche: ignoro lo que puedan decir al respecto los juristas, los zoólogos o los albañiles, pero, sobre las categorías de la historia literaria, es claro que periódicamente debemos revisar cuánto tienen de hecho y cuánto de interpretación. Ahora bien: adscribir una obra o un autor a una categoría es como pegarle una etiqueta; por lo tanto, aquí tenemos un punto de partida: podemos distinguir entre las etiquetas elaboradas por los mismos autores y las hechas por los estudiosos.

Creacionismo, estridentismo, surrealismo: perfecto, si ellos dicen que son eso, podemos tomarles la palabra. Si un estudioso contemporáneo quiere hablar del surrealismo de Octavio Paz o del creacionismo de Gilberto Owen, tiene perfectamente claro que no basta con pegarles la etiqueta, puesto que sus nombres no figuran en las respectivas listas de socios: debe mostrar cómo se relacionan con el movimiento. En cambio, la poesía pura... Nunca hubo un André Breton que excomulgara a los

herejes, ni un Vicente Huidobro que atrajera las ganas de fastidiar de los Guillermo de Torre: en consecuencia, no suele haber ningún punto de referencia externo al propio investigador que lo obligue a precisar los límites de lo que decida llamar poesía pura. Lo que él defina como tal, eso será la poesía pura.

El problema es que los mismos poetas de los años veinte hablaron mucho de la poesía pura, sólo que nunca se pusieron de acuerdo. Como hemos visto, Villaurrutia se reclamaba de Juan Ramón, pero tenía más de Valéry; Guillén desdeñaba los "fantasmas metafísicos" y recomendaba leer a Diego, pero éste comulgaba con el abate Brémond; etcétera. Así que el coleóptero elimina el sentimiento de culpa, elabora dos etiquetas nuevas, se pone la que dice "coleóptero" y vuelve a lo suyo, tratando de entender mejor a los que les va a poner la de "no coleóptero".

Porque, como seres humanos, tarde o temprano acabaremos usando términos generales (I, cronopios; II, famas; III...) Así que podemos revisar, en nuestro caso, el de "poesía pura", observar más de cerca a aquellos a quienes podemos aplicarlo (después de todo, fueron *ellos* los que empezaron) y tratar de flexibilizarlo para que sea más fiel a la realidad. Con ello estaremos siguiendo el consejo de alguien que habrá sido coleóptero, pero tenía antenas finísimas: "Nuestra investigación será proporcionada al objeto que nos proponemos si brilla en ella la claridad que permite el asunto de que tratamos; porque no hay que pretender la misma precisión en toda clase de discusiones."¹⁷²

Para empezar, considero que lo más útil es mantener "poesía pura" como categoría histórica, evitar emplearla fuera de la época en que poetas y críticos la usaron sintiendo que era más o menos obvio lo que

¹⁷² Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, cap. III, p. 149.

designaba, es decir, la época abarcada por estudios como el de Antonio Blanch. Como lo mostré en el capítulo cuarto ("La imaginación de la pureza"), también sería interesante y valiosa una indagación más "intemporal", sólo que se trataría más bien de una fenomenología bachelardiana de la imaginación poética, por lo que aún nos faltaría tomar en cuenta el hecho de que la imaginación de la pureza haya tenido tanta importancia, sido tan nombrada y discutida, en una época determinada. *Blanco* o *Sólo esta luz* (de significativo título gorostiziano) quizá sean ejemplos de una poesía de la pureza escrita en los años sesenta, pero, cuando Paz e Isabel Fraire los escribieron, "poesía pura" no era ya un término que los poetas emplearan para su autocomprensión.

También creo contraproducente usar la frase para designar un movimiento o un grupo literario,¹⁷³ dado que en primera instancia nos remite más al terreno de lo imaginario —la inasible y nada objetiva, pero real, cualidad de la pureza— que al de las propuestas y técnicas, o el de las solidaridades grupales. Es obvio que el creacionismo, la Generación del 27 y los Contemporáneos (o las dos promociones de éste) sí son verdaderos movimientos y grupos de escritores amigos.

Un ejemplo de las consecuencias indeseables de este uso: Antonio Blanch —después de asentar que constituía un movimiento— afirma la existencia de un "grupo de la poesía pura española", al cual identifica con la Generación del 27 y por lo tanto incluye a Gerardo Diego, pero no a

¹⁷³ Como lo hace A. Blanch en *La poesía pura española*, p.9-10. Sigo la definición de "movimiento" de A. Ma. Platas Tasende, *Diccionario de términos literarios*, pp.512-513: "Tendencia que engloba a un conjunto de escritores con una común concepción del mundo y del arte, lo que se refleja en la existencia de ciertos rasgos similares (técnicos, temáticos, genéricos...) que le confieren unidad dentro de un periodo más o menos largo."

Juan Larrea.¹⁷⁴ Blanch justifica de este modo su propuesta: “Pensamos que las dos palabras, «poesía pura», indican lo más básico y común de sus intenciones poéticas [las de los autores del 27], así como el valor y originalidad de sus obras.”¹⁷⁵ Pero “lo más básico [...] de las intenciones poéticas” en gran parte de la obra de Diego pertenece al creacionismo, como lo muestran sus dedicatorias a Huidobro y Larrea, y su inclusión en su antología de *Poesía española* contemporánea y que siguiera escribiendo poesía creacionista hasta los años setenta.¹⁷⁶ Es más sencillo continuar viendo a la Generación del 27 como un grupo de amigos (donde las coincidencias estéticas no tienen que ser las mismas para todos, ni siempre con la misma importancia); no olvidar que la *poética explícita* de Diego fue el creacionismo; y mantener en otros planos lo de la pureza poética.¹⁷⁷

Y ¿qué decir con respecto a la posibilidad de un movimiento o grupo de la poesía pura mexicana? Éste se sobrepondría al grupo Contemporáneos, pero debería excluir nada menos que a Salvador Novo. Y sin embargo, rechazar el uso del término cuando se hable de poesía mexicana, aduciendo razones como ésta, o debido a su elusividad, sería poco benéfico, pues nos haría pasar por alto una familia de imágenes —el

¹⁷⁴ A. Blanch, *op.cit.*, p.17-19.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.18.

¹⁷⁶ V. G. Diego, *Poesía de creación*, que recopila todos sus libros creacionistas.

¹⁷⁷ Tampoco estoy de acuerdo en que “generación de la poesía pura” engloba también “el valor y originalidad de sus obras”. Esta afirmación es una muestra más de cierto conservadurismo estético presente en la literatura y la filología españolas, el cual tiene diversas manifestaciones: la preferencia por la obra más tradicionalista de los poetas del 27; la equivalencia, que se da por supuesta, entre lo “humano” y el coloquialismo, el prosaísmo, la presencia de referentes identificables en los poemas; la constante influencia del Cernuda más confesional; la persistencia de los lugares comunes más falsos e incomprensivos acerca de Juan Ramón, pese los grandísmos avances en su conocimiento y valoración que ha habido desde hace ya décadas en la misma España; etcétera.

agua, el dibujo, el cristal, el frío...— presente en ciertos poemas de autores como Cuesta, Owen, Villaurrutia y Gorostiza, más allá de sus técnicas y temas. Además, *ellos* usaban la frase “poesía pura” y, como propondré más adelante, la obra posterior de Gilberto Owen prosiguió la aventura de la pureza, expresada como persecución (de raíz juanramoniana) del “Nombre” de la Poesía.

¿Cómo emplear, entonces, el término cuando *nosotros* lo usemos para hablar de *ellos*? Para empezar, es útil tomar en cuenta la posibilidad de usarlo en un sentido arquetípico, aunque en este caso conviene más sustituir el concepto *poesía pura* por el de *poesía de la pureza*. De este modo, Gorostiza sería un poeta de la pureza en el mismo sentido en que podemos llamarlo un poeta del agua, o del ser y el devenir, sin que se nos ocurra hablar de un grupo de la poesía acuática (que debiera incluir a Garcilaso, Neruda y Poe), o meterlo en una corriente de la poesía ontológica (en compañía de T.S. Eliot, Lao Tse y Heráclito).¹⁷⁸

Sin embargo, como lo he expuesto a lo largo de esta tesis, de todas maneras haría falta explicar el uso del término en la poesía hispánica de 1920-1930. Por ello es necesario desplazar nuestro foco de interés: cuando en esa época se habla de poesía pura, vale más que nos fijemos en el juego de lenguaje dentro del cual es empleado. Aunque quizá no pueda hablarse de un juego de lenguaje único, nos es útil plantear un esquema de tal juego:

¹⁷⁸ Sea como sea, deberemos estar conscientes, en tal caso, de estar tocando una realidad más amplia: la imaginación de la pureza, de la que podríamos encontrar ejemplos en todas las épocas: no sólo en la literatura, sino también en el folklore, el mito y hasta la filosofía, y casi siempre en un nivel más profundo que el del tema explícito, como puede verse en los libros de Gaston Bachelard.

- 1) Éste parte de la imaginación de la pureza, expresada en el vocabulario correspondiente (“espejo”, “cielo”, “frío”, “espacio”, “exacto”, “poesía pura”...);
- 2) En el uso de ese léxico podemos ver que el autor está más o menos fascinado con la Pureza: está enamorado de ella, es su clave explicativa y valorativa del mundo (vida *real* frente a poesía *pura*, intuición *clara* frente a emociones *turbias*, etcétera);
- 3) Consciente de que lo que ama es eso, la Pureza —pero escasa o nada consciente de que está seducido por ella, de que hay otras formas de considerar las cosas—, su pensamiento se apoya en la elaboración simbolista que dos de sus maestros, Juan Ramón Jiménez y Paul Valéry, han hecho de esa imagología;
- 4) Sin embargo, en estos autores hay una recepción o comprensión antisimbolista del legado simbolista, puesto que: a) tienden a tratar de pensar el arquetipo en términos cercanos a los de la exactitud conceptual (por ejemplo, al suponer que la pureza se logra mediante la asimilación de la escritura poética a las matemáticas) y, en términos más generales, pretenden que la pureza puede consistir en rasgos textuales objetivos; b) tienen una actitud vital de aceptación hacia lo cotidiano moderno, lo cual se refleja en algunos de sus temas, su sentido del humor y el gesto “ingenieril” de su escritura;
- 5) Otra consecuencia de esa comprensión antisimbolista reside en que entienden en un mismo y “exacto” sentido las poéticas de sus maestros, de modo que, por ejemplo, pueden empezar su obra rindiendo homenaje a Juan Ramón, cuando en el fondo (ese fondo de lo humano allende las ideas explícitas: en el caso de los poetas, allende las poéticas explícitas) son más afines a Valéry.

Este esquema, como ya lo advertí, sirve sólo para comparar, no para explicar. Es como una regla: sirve para medir un pliego de papel, lo cual no quiere decir que los pliegos sean la realización de una estructura profunda que sería esa regla (o el metro patrón de París).

Tenemos, pues, en la década de los veinte, una gran variedad de poetas jóvenes, adeptos a diversas corrientes, miembros de distintos grupos de amistades literarias, que empiezan su carrera fascinados por la Transparencia. Esto, en algunos, es propio sólo de su primera época; incluso hay quienes —ya lo vimos en el ejemplo de Pellicer—, aun siendo muy distintas sus querencias poéticas, alguna vez tienen su *lapsus purus*. Otros, quizá, hayan ubicado tan bien el lugar de ese significado imaginario en su obra, que no necesiten más búsquedas poéticas por lo que a él se refiere. Guillén sería el paradigma de esos poetas, con su inalterable y no problemático mundo “bien hecho” de *Cántico*, libro que sólo necesitó crecer hasta completarse: cuando escribe una poesía distinta, el cambio lo lleva fuera de la imaginación de la pureza.

Para otros, en cambio, la Pureza no está al alcance de la mano. La constelación de la que forma parte se halla bien lejos; y, más afines a los maestros simbolistas, ello implica un viaje de toda o casi toda la vida, “hacia las remotas Hespérides”.¹⁷⁹ Así Gilberto Owen, cuya obra bien vale la pena recorrer a vista de pájaro, para terminar estas conclusiones ilustrando con cierta amplitud lo que he expuesto sobre el lenguaje de la pureza.

En el poeta que empieza, una cosa es el ingenuo entusiasmo lírico inicial, acompañado por la maquinita interior de producir versos (que comparte con el repentista popular y el epigramista de los diarios), y otra

el momento en que se hace consciente de que la poesía es una aventura (del conocimiento, de la experiencia, de las emociones) por emprender. En el caso de Owen, podemos situar ese momento hacia 1923, cuando tenía 19 años. Y, al parecer, la lectura que más lo ayudó a despertar su conciencia poética fue la de Juan Ramón. Para afirmarlo me baso en la nota, ya citada, de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, según la cual "Owen confiesa con orgullo que procede de Juan Ramón Jiménez"; y en que el autor de *Perseo vencido* recuerda haberse iniciado en el conocimiento de Gide cuando Cuesta le entregó una antología del francés acompañada por el recado: "para que sustituya a tu Juan Ramón, ten Gide".¹⁸⁰

Esto se muestra en *Desvelo*, poemario cuya métrica se describe así en la misma nota: "música concentrada, entrecortada y cortada a la vista de la poesía de Juan Ramón". Pero otra característica lo vincula más estrechamente a la poética juanramoniana de la segunda época: el conducir una reflexión sobre el ser de la poesía, retomada de un poema a otro en imágenes recurrentes (como "espejo celeste").¹⁸¹

En principio, nada que lo distinga de los *Reflejos* villaurrutianos. Sin embargo, una diferencia importante entre la obra de Owen y la de Villaurrutia es que éste no retoma esa meditación en textos posteriores,¹⁸² mientras que el primero sí lo hace, tanto en sus poemas como en sus ensayos. Un hito importante en esa búsqueda es el ya citado

¹⁷⁹ Como titula J.M. Cohen uno de los capítulos que dedica, en *Poesía de nuestro tiempo*, a la segunda generación simbolista.

¹⁸⁰ *Obras*, p.247: "André Gide".

¹⁸¹ Así, el primero del libro, "Pureza", y más adelante, "Definiciones". *Ibid.*, pp.26 y 44-45.

¹⁸² En las *Obras* de Villaurrutia ni siquiera consta que haya tomado parte en la polémica sobre la poesía pura, mientras que en las de Gorostiza y Cuesta, si bien

“Poesía —¿pura?— plena” (1927), donde propone su “solución” al “problema” —como dice Wittgenstein, los problemas *más importantes* no son *verdaderos* problemas— de la poesía pura. En él parte de una idea que había adelantado en 1925: “Los poetas modernos de nuestro gusto son aquellos en quienes vemos ponderación y equilibrio en los dos elementos —hidrógeno de inteligencia y oxígeno de la vida— en que puede desintegrarse el agua pura del poema.” Owen, después de sospechar que su idea coincide con el creacionismo según Gerardo Diego, y de apelar a la reivindicación de la retórica por Valéry, la reelabora de esta manera:

Ahora explicaremos que el coeficiente [de la fórmula del agua, H₂O] se refiere mejor a la inteligencia, y que de vida nos conformamos con aquellos datos suyos que puedan reducirse a valores artísticos.

Poesía plena, equilibrio: palabras nuevas, ideas e imágenes nuevas, y por de dentro, presente e invisible [...], la parte de Dios, el fluido [...], la poesía pura.¹⁸³

He aquí, pues, quizá el mejor ejemplo posible de cómo la confianza de la “generación ingeniera” en el pensamiento conceptual, y su alejamiento de la perspectiva simbolista, llevó a sus miembros a creer que todo era conciliable: creacionismo, Valéry, Brémond (implícito en la referencia a “la parte de Dios”), y no a fuerza de eclecticismo, sino de “exactitud”.

De todas maneras, no debe pasar inadvertido el hecho de que considerase necesario tomar en cuenta en su poética a “la parte de Dios, el fluido [...], la poesía pura”. Este rasgo sienta una importante diferencia con respecto a sus queridos Villaurrutia y Cuesta, y persistió a lo largo de toda su obra, en la cual tuvo una importancia central.

tampoco intervinieron directamente, se puede espigar más de una observación interesante.

¹⁸³ *Ibid.*, p.228.

Bien pronto, como sus coetáneos enamorados de la Pureza, Gilberto Owen se da cuenta de que tal "equilibrio" era imposible, y se apartó de la confianza en la retórica (de raíz valeriana, pero no de Valéry) y de la fe de Brémond en la presencia real de la gracia durante la ceremonia poética, para volver a una posición ética-estética más cercana a la de Juan Ramón: la aventura del poeta como "sucesiva perfección imposible" o "posible sucesiva imperfección". Sin embargo, en ese cambio, Owen no apela ya explícitamente a Juan Ramón Jiménez, pues ahora está suficientemente adentrado en su propia "autocrítica de destino" para necesitarlo. Desde mi punto de vista, y ello sería materia de otra indagación, es la enseñanza inicial del andaluz, en el momento en que Owen funda su propia conciencia de poeta, la verdadera herencia perdurable de Juan Ramón en la búsqueda poética oweniana.

Este renovado interés a lo que la poesía tiene de exploración puede verse en muchos lugares de su obra, de los que citaré o parafrasearé algunos. En primer lugar, debemos tener en cuenta a *Línea*, que habrá empezado a escribir por 1927. En este poemario, Owen emplea un sentido del humor afín al del cubista Max Jacob y al mismo tiempo caracteriza a la Poesía ("esta forma, la más bella que los vicios") mediante la imagen juanramoniana de la desnudez: "Siempre andaba desnuda, pues las telas se hacían aire sobre su cuerpo". Al mismo tiempo, ha emprendido la escritura de su libro como una exploración hacia "la frontera del sueño",¹⁸⁴ en una convergencia con el surrealismo señalada por Tomás Segovia.¹⁸⁵ Ya sea el retorno a Juan Ramón, la consideración de las innovaciones jacobianas o el interés en las revelaciones del onirismo, todo

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.199: "Nota autobiográfica".

¹⁸⁵ T. Segovia, "El símbolo y el mito", p.563

indica una visión de la poesía más compleja, menos confiada, más *en marcha*, que la de "Poesía —¿pura?— plena".

Otro rasgo del lenguaje de la pureza que, en el transcurso de los años treinta, va desapareciendo en Owen, es la aceptación optimista, hasta cierto punto conformista, de la cotidianidad moderna. Comparémoslo con Novo (radicalmente ajeno a la fascinación de la Transparencia, pero gran poeta y a la vez ejemplo de esa aceptación de lo moderno), quien se convierte en una estrella del columnismo maledicente, y pasa del dinamismo de los *XX poemas* al desengañado sarcasmo neoquevedista y la relojería fina de los sonetos de Año Nuevo. O con Villaurrutia, quien va formando su *ethos* de escritor profesional que produce prólogos, da conferencias y hace crítica de arte, al parecer sin ningún sentido de búsqueda en su escritura poética (recordemos la caída de los enormes *Nocturnos* a la insipidez del *Canto a la primavera*).

Por el contrario, Owen, en otras dos convergencias con el surrealismo, experimenta el amor por Clementina Otero como una fuerza transformadora de efecto duradero en su obra, y —durante un periodo limitado, pero amplio— vive la pasión ética izquierdista al grado de echar a perder su carrera profesional y terminar "varado" por mucho tiempo en Bogotá. De manera correspondiente, el poeta sinaloense irá alejándose cada vez más de las empresas que se supone adecuadas a un escritor *comme il faut*, para crear una obra solitaria que ahonda cada vez más en las revelaciones del amor, y tratar de crear un lenguaje que —más allá de "la pura danza pura" (como le escribe a Reyes, ironizando acerca de su propia obra y de la poética valeriana)— sea verdadera poesía y al mismo tiempo tenga coherencia con el marxismo que entonces profesa.¹⁸⁶

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.278.

Simultáneamente, prosigue su reflexión sobre el valor del sueño, como se ve en el texto que escribe en 1934 para presentar la exposición de un amigo pintor:

Se tienen los datos intelectuales de un cuadro —un sistema de líneas, volúmenes, colores—; se tienen los datos sensuales —calidad— de los materiales [...]; y no se tiene todavía la cifra exacta del cuadro, que sólo se nos entrega, si abrimos bien los ojos, escrita en la pizarra del sueño y su misterio.¹⁸⁷

Y Owen no olvida la presencia-ausencia de Dios, con todas las ambivalencias, ironías y paradojas propias de un espíritu moderno que, sabiéndose *efectivamente espíritu*, no “se halla” del todo en los moldes de la religión institucional: el mundo que explora el artista “no es obra suya [...]; acaso estaba ahí, desde un poco antes que el Verbo, en el verdadero principio, que no es el caos sino el misterio”.¹⁸⁸

Todo esto prosigue desarrollándose en *Perseo vencido*, sobre todo en “Sindbad el varado”, en el que desde mi punto de vista puede encontrarse una estructura análoga a las exploradas por Mircea Eliade en su fenomenología de la religión (las iniciaciones, por ejemplo), siempre que no se trate de convertir la analogía en una correspondencia exacta. En este sentido, la propuesta de Jaime García Terrés, quien acerca “Sindbad el varado” a la obra alquímica, merece más atención de la que suele otorgársele. Su error básico, pienso, reside en la exigencia de encontrar correspondencias exactas con la emblemática alquimista, olvidando así la diferencia entre alegoría y símbolo,¹⁸⁹ la necesidad de demostrar que

¹⁸⁷ G. Owen, *op.cit.*, p.207.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.208.

¹⁸⁹ El camino de Owen hacia *Perseo* puede verse como una empresa de recuperación del pensamiento simbólico dentro de las posibilidades y exigencias de un hombre de su generación, ya puestas a prueba, y a veces en ridículo, por su experiencia vital y creativa.

Owen conocía la literatura ocultista,¹⁹⁰ y sobre todo la ironía y la ambigüedad —de origen romántico— frecuentes en el tratamiento que los poetas modernos suelen darle a esos temas, sobre todo cuando los toman en serio. Esta para-iniciación puede ser vista como sigue.

Como poetas, Juan Ramón y Owen eran sobre todo “verdaderos buscadores de poesía”,¹⁹¹ si bien más conflictivo —quizá podamos decir: más trágico— el segundo de ellos. En el autoexamen de su viaje en busca de la Poesía, recuerda su comienzo como un asalto al cielo, que en el “Día primero” de “Sindbad” acaba en castigo:

Esta mañana me consume en su rescoldo la conciencia de mis llagas:
sin ella no creería en la escalera inaccesible de la noche
ni en su hermoso guardián insobornable:
aquí me hirió su mano, aquí su sueño,
en Emel su sonrisa, en luz su poesía...¹⁹²

La caída es experimentada como naufragio en la “isla desierta y árida”,¹⁹³ en donde emprende un proceso de autoexamen (concentrado en sus “llagas” y “rescaldos”), necesario para alcanzar de otra manera, de mejor manera, el ideal (esta palabra recobra aquí su importancia). Por ello todo intento de fuga es una deserción miserable:

Por senderos de hiena se sale de la tumba
si se supo ser hiena,
si se supo vivir de los despojos
de la esposa llorada más por los funerales que por muerta,

¹⁹⁰ Es muy posible que así fuera, ya que en *Línea* (p.61 de las *Obras*) menciona las ideas cosmológicas del visionario Hans Horbiger (lo llama Hannz Hörbigers), a quien todos los lectores de *El retorno de los brujos* conocemos por su influencia sobre Hitler. No he podido averiguar dónde pudo haberlo leído: en esa época solamente era difundido por revistas esotéricas. El *Epistolario* de Gorostiza recoge una carta de 1924, donde su amigo Ciro Méndez le pide al tabasqueño que le consiga en Nueva York algunas obras ocultistas.

¹⁹¹ J. R. Jiménez, *Para recordar por qué he venido*, p.116.

¹⁹² G. Owen, *op.cit.*, p.69.

¹⁹³ *Ibid.*

poeta viudo de la poesía,
 lotóforo insaciable de olvidados poemas,¹⁹⁴

y cobarde: "alcohol, ancla segura y abolición de la aventura".¹⁹⁵

Así, la imaginación de la pureza mantiene a través de los años su sentido ético para Gilberto Owen, sólo que la maduración de su conciencia poética lo hace trasladar *del poema al poeta* el imperativo de purificación, el cual implica, entre otras cosas, el reconocimiento de que su inicial confianza en la "ingeniería" verbal era errónea o excesiva:

Día veinticuatro, Y tu retórica

[...]

Después, si dije "un hosco viento de despedidas",
 ¿qué palabras de hielo hallé sobre mi grito?
 No recuerdos, ni angustias, ni soledades. Sólo
 el rencor de haber dicho tu estatua con arenas
 y haberla condenado a vida, tiempo, muerte.¹⁹⁶

Y al fin, culminación de la ambivalencia, dos finales (por lo menos), o más bien un "Semifinal" y un "Final".¹⁹⁷ El primero nos anuncia que Sindbad logró alcanzar su ideal, gracias a una visión más profunda de la empresa poética (y nótese los ecos místicos de su lenguaje):

Día veintidós, tu nombre, Poesía

[...]

Y hallar al fin, exangüe y desolado,
 descubrir que es en mí donde tú estabas,
 porque tú estás en todas partes
 y no sólo en el cielo donde yo te he buscado.¹⁹⁸

¹⁹⁴ *Ibid*, p.78.

¹⁹⁵ *Ibid*.

¹⁹⁶ *Ibid*., p.85.

¹⁹⁷ La semejanza con *Rayuela*, desde mi punto de vista, no es casual, sino que obedece a coincidencias de ética-estética.

¹⁹⁸ G. Owen, *op.cit.*, p 84.

En cambio, el segundo mantiene la incertidumbre de haber culminado o no el proceso de autopurificación: "Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie..."¹⁹⁹

Así, a través del desarrollo de su empresa poética, podemos ver a Owen formular su inicial lenguaje de la pureza, vivir la forma de vida o la ética-estética correspondiente, hallarse poco después con las contradicciones de ese primer proyecto poético vital y, a raíz de esas mismas contradicciones, a partir de ellas, debatirse en "alcanzar (o no alcanzar) a su manera el lugar y la fórmula",²⁰⁰ como escribió Julio Cortázar por la época en la que Gilberto Owen estaba planeando la primera edición de su *Perseo*.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.88.

²⁰⁰ J. Cortázar, *Teoría del túnel*, p.121.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, *Obras filosóficas*. México: Conaculta-Océano, 2000. 379 pp.
- Azam, Gilbert. *La obra de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Editora Nacional, 1983. 671 pp.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México: FCE, 1978. 297 pp.
- . *El aire y los sueños*. México: FCE, 1958, 325 pp.
- . *Psicoanálisis del fuego*. Buenos Aires: Schapiro, 1973. 195 pp.
- Berman, Marshall. *Todo lo que es sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI, 1988.
- Blanch, Antonio. *La poesía pura española*. Gredos, BRH, Est. y Ensayos, 250, 354p., 1976.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Tecnos, Madrid, 1991 (col. Metrópolis), 1991, 326p.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1994. 473 pp.
- Cohen, J.M. *Poesía de nuestro tiempo*. México: FCE, 1977. 435 pp.
- Cortázar, Julio. *Obra crítica, t. I. (Teoría del túnel)*. Madrid: Alfaguara, 1994. 137 pp.
- Costa, René de. *Huidobro: los oficios de un poeta*. México: FCE, 1984.
- Cuesta, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna*. México: FCE-SEP, 1985. 247 pp.

- . *Obras*. México: El Equilibrista, 1994. 2. t.
- Diego, Gerardo. *Poesía de creación*. Barcelona, Seix Barral, 1974. 367 pp.
- Estenssoro B., Hugo. *Antología de la poesía brasileña contemporánea*. México: SEP, 1967, 61 pp.
- García Lorca, Federico. *Prosa*. Madrid: Alianza Editorial, 1969. 201 pp.
- García Terrés, Jaime. *Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen*. Era, 1980.
- Gorostiza, José. *Epistolario*. México: Conaculta, 1995, 451 pp.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Cuestiones*. México: FCE, Tierra Firme, 1994. 302p.
- . *Modernismos*. Montesinos, 1983, 197p.
- Hamburger, Michael. *La verdad de la poesía*. FCE, Lengua y Estudios Literarios, Méx., 1991, 345p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones de estética*. Tr. de Alfredo Llanos. México: Ediciones Coyoacán, 1997.
- Jacobi, Jolande. *Complejo, arquetipo y símbolo*. México: FCE, 1983, 178 pp.
- Jiménez, Juan Ramón. *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977. 344 pp.
- . *El modernismo. Apuntes de un curso*. Madrid: Comunidad de Madrid-Visor, 1999. 211 pp.
- . *El trabajo gustoso*. México: Aguilar, 1961. 238 pp.
- . *Eternidades*. Losada, Buenos Aires, 1968, 344 pp.

- *La corriente infinita*. Madrid: Aguilar, 1961. 342 pp.
- *Lírica de una nueva Atlántida*. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1999. 496 pp.
- *Selección de poemas*, ed. De G. Azam. Castalia, Madrid, 1987 (Clásicos Castalia, 158).
- *Y para recordar por qué he venido*. Sel. e introd. de Fco. Javier Blasco. Valencia: Pretextos, 1990. 277 pp.
- Kenny, Anthony. *Wittgenstein*. Madrid: Alianza Editorial, 1973. 207 p.
- Kosik, Karel. "La ciudad y lo poético". *Letra Internacional* núm. 51, julio-agosto 1997, Madrid.
- Lama, Víctor de (ed.). *Poesía de la Generación del 27*. Madrid: Edaf, 1997. 527 pp.
- Maroto, Gabriel. *Galería de los poetas nuevos de México*. México: Breve Fondo Editorial, 1999. 210 pp.
- Marx, Karl. *Manifiesto comunista*. Introd. de Eric Hobsbawm. Barcelona: Crítica, 1998. 152 pp.
- Monterde, Alberto. *La poesía pura en la lírica española*. UNAM, 1953, 161p.
- Owen, Gilberto. *Obras*. México: FCE, 318 pp.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Oveja Negra, Colombia, 1985,
- Platas Tassende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa, 2000. 935 pp.
- Prados, Emilio. *Jardín cerrado*. Madrid: Cátedra, 2000. 451 pp.

- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México: FCE, 1963. 340 pp.
- Sádaba, Javier. *Lenguaje, magia y metafísica. (El otro Wittgenstein)*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1992. 192 pp.
- Sáez Rueda, Luis. *Movimientos filosóficos actuales*. Madrid: Trotta, 2001, 527 pp.
- Segovia, Tomás, "Juan Ramón uno y trino", *Ensayos I*, México: UAM, 1988. pp. 51-103.
- . "Owen, el símbolo y el mito". *NRFH* núm. XXIX, 1986, 556-573.
- Stanton, Anthony. "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura". *Los Contemporáneos en el laberinto*, pp.27-44.
- Teyssedre, B. *La estética de Hegel*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Todó, Lluís M. *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*. Montesinos, Barcelona, 1987 (Biblioteca de Divulgación Temática, 44).
- Valdés, Héctor. *Los Contemporáneos. Una antología general*. México: SEP/UNAM, 1982. 313 pp.
- Valéry, Paul. *La joven Parca. El cementerio marino*. Ed. bilingüe de Monique Allain-Castrillo y Renaud Richard, Madrid: Cátedra, 1990. 247 pp.
- . *Teoría poética y estética*. Tr. de Carmen Santos. Visor, Madrid, 1990.
- Valéry, Paul y Gustave Cohen. *El cementerio marino, Sobre El cementerio marino, Ensayo de explicación de El cementerio marino*. Madrid: Alianza Editorial, 1967. 153 pp.

Vieyra García, Jaime. "El concepto de imaginación en Gaston Bachelard".
En *Devenires*, año 1, núm. 1, enero 2000, pp.129-151, Morelia:
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Villaurrutia, Xavier. *Nostalgia de la muerte. Poemas y teatro*.
México: FCE, 1984. 195 pp.

Waldenfelds, Bernhard. *De Husserl a Derrida: introducción a la
fenomenología*. Barcelona: Paidós, 1997. 185 pp.

Warnock, Mary. *La imaginación*. México: FCE, 1981 363 pp.

Wittgenstein, Ludwig. *Comentarios sobre La rama dorada*. México:
UNAM, 1997. 41 pp.

—. *Conferencia sobre ética*. Barcelona: Paidós, 1990. 63 pp.

—. *Investigaciones filosóficas*, México-Barcelona: UNAM-Crítica,
1988. 547 pp.

—. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
223 pp.

Xirau, Ramón (sel.). *Poesía iberoamericana contemporánea*. México:
SEP-UNAM, 1982. 415 pp.

Zaid, Gabriel. *La poesía en la práctica*. México: SEP-FCE, 1985. 137
pp.

Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México: FCE, 1996, 123 pp.