

ANTONIO BLANCH: LA POESÍA PURA ESPAÑOLA, CONEXIONES CON LA CULTURA FRANCESA

«Un día tuve la desdicha de escribir en un prefacio las palabras "poesía pura", que han hecho fortuna. Es curioso ver cómo una expresión lanzada con bastante negligencia toma un sorprendente valor al correr de boca en boca... Lo que fue escrito como expresión convencional parece designar una realidad en sí, que unos y otros se empeñan en definir» (P. Valéry, *apud* F. Vela: «La poesía pura. Información sobre un debate literario» (1)).

La cita, aducida sin afán iconoclasta, no es sino un modo convencional, retórico, si se quiere, de empezar, y no debe ser tomada como profesión de escepticismo radical, pues, como el mismo F. Vela comentaba, «si P. Valéry abandona el lema, otros le han tomado y sienten con evidencia que la expresión alude, señala a una realidad», aunque sí como expresión de duda razonable, ante las dificultades de tal definición. Ejemplo de lo primero y prueba de lo segundo nos parece el libro de Antonio Blanch, objeto de este comentario (2).

Pese a la variedad temática del volumen y a sus divisiones claramente establecidas, el entramado perpetuo de sus presupuestos aconsejan elaborar primero un informe condensado y fiel—*quam maxime*—de su contenido y retomar, al final, alguno de los puntos más claramente discutibles, alguna de sus más firmes y valiosas aportaciones.

UNA INTRODUCCION PROGRAMATICA

El libro quiere ser una averiguación histórica y un estudio estilístico que fije temporalmente y defina estéticamente esa «súbita inspi-

(1) *Apud* F. Vela: «La poesía pura. Información de un debate literario». Este artículo, aparecido originalmente en *Revista de Occidente* 14 (1926), pp. 217 y ss., puede leerse también en el volumen misceláneo del autor, *El grano de pimienta*, Col. Austral, 984, Espasa-Calpe, Madrid, 1950, pp. 88-104.

(2) Antonio Blanch: *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa* Biblioteca Románica-Hispánica. Estudios y Ensayos, núm. 250, Gredos, Madrid, 1976, 354 pp.

ración de creación y composición pura, compartida simultáneamente por un grupo notable de poetas, durante un breve período, que bien puede denominarse movimiento, generación o constelación de la poesía pura española», y establezca sus correlaciones con el movimiento poético francés contemporáneo, en especial con Paul Valéry.

El concepto de poesía pura de que se parte es el gestado en la tradición poética francesa desde mediados del siglo XIX, que se define como la «producción de unas formas artísticas específicas, purificadas de toda adherencia no poética» por unos escritores autoconscientes de su quehacer, para los que «poesía pura es sinónimo de poesía esencial, autónoma y absoluta».

Dentro de esta actitud general esencialista se distinguen tres modalidades documentadas históricamente en la poesía francesa de 1900 a 1930: «la de la pureza expresiva, la de la pureza formal y la de la pureza creadora».

La primera de ellas pretende, sobre todo, la purificación de los materiales del poema: «buscan términos puros, precisos y exactos (...), sin otra intención subjetiva que la de crear belleza por mutuas relaciones que se establezcan entre esas formas tan puras»; P. Reverdy o Max Jacob podrían representarla. La segunda, cuyo corifeo es P. Valéry, insiste «ante todo en la pureza del acto mismo del poetizar. Dan mucha más importancia a la producción que al producto (...). 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 del poema». La tercera, cuyo ejemplo es Henri Bremond, «busca la pureza (...) en el instante mismo de la inspiración, que decidirá de la pureza de todo lo que de ahí se derive, según sea fiel o no a este primer momento (...). Todos los demás actos de la imaginación o de la inteligencia (...) ya no constituyen la esencia del poema».

«A lo largo de este estudio —concluye A. Blanch— hemos de mostrar cómo los que llamamos poetas españoles de la poesía pura se aproximan sobre todo a los de la tercera modalidad, aunque tienen en cuenta también a los de la primera y segunda.»

HISTORIA DE UN MOVIMIENTO

La primera parte del libro (pp. 14-116) estudia históricamente la poesía pura española: sus protagonistas, su evolución, sus relaciones con «la otra poesía».

Durante los años veinte surge un grupo de poetas a los que la

crítica conoce por varios nombres derivados de hechos externos: fechas de ediciones, régimen político, celebración de un centenario; el afán interior que los une, «un grandioso anhelo de pulcritud y perfección», se deja definir por dos palabras: poesía pura. Se adoptan, pues, como denominaciones de este grupo de poetas, la más extendida de las anteriores y la propia: «las de grupo (generación) de 1927 o de la poesía pura».

Sin embargo, ni todos los comúnmente incluidos en el grupo cultivan la poesía pura ni todos los que lo hacen serán objeto de la atención del autor, quien, prescindiendo, entre otros, y «por razones de espacio», «de la obra de juventud de M. Altolaguirre, V. Aleixandre, D. Alonso y E. Prados», se limita a los autores que le parecen más significativos: Guillén y García Lorca, y Salinas, Diego, Alberti y Cernuda, en agrupaciones que no son casuales.

No se desconoce la existencia de diferencias, tanto de grado como de duración, en la adhesión de cada uno de ellos, pero, al mismo tiempo que se subraya la posición magistral de Guillén y la corta fidelidad de Lorca y Alberti, se señala la solidaridad básica en «una misma vocación poética», cuyos rasgos más sobresalientes, esteticismo e intelectualismo, forman parte de un *Zeitgeist* nacido al amparo de un clima histórico de optimismo y prosperidad, orientado y alentado espiritual y materialmente desde y por los centros intelectuales (*Residencia de Estudiantes, Revista de Occidente*) y una crítica particularmente abierta y seria.

Entre 1922 y 1928, fechas señaladas por la aparición de obras que indican, por un lado, la conclusión de etapas anteriores (*Imagen*, de G. Diego) e iniciación de la nueva estética (*Segunda Antología...*, de J. R. Jiménez); por otro, su culminación (*Cántico*, de Guillén; *Primer Romancero gitano*, de Lorca; *Cal y canto*, de Alberti, y *Ambito*, de Aleixandre), el desarrollo del movimiento dibuja una curva en la que pueden distinguirse tres fases: ascenso (1922-1926), apogeo (1927) y rápida caída (1928-1930).

Síntoma del ascenso: el número de publicaciones periódicas propias o pro hijadas por la nueva estética crece, al tiempo que desaparecen las del creacionismo-ultraísmo.

En el cenit de la parábola brillan simbólicamente las celebraciones del tricentenario de Góngora—«sirvió para propagar las ideas de la nueva estética»—entre una pululación de actividades culturales, en especial de los miembros del grupo.

«Un profundo desajuste entre el mundo interior y el exterior hace tambalearse a los sistemas estéticos más absolutos.» El desarrollo

de los acontecimientos desde 1929 hace inviables las «actitudes optimistas o de evasión». Su incidencia en la poesía pura: descenso radical de las ediciones, desaparición de no menos de ocho revistas fieles a una tendencia que, en el campo estrictamente literario, se ha visto desafiada desde 1928 por las primeras obras surrealistas. Poco después, la antología de G. Diego (*Poesía española 1915-1931*) supone el balance de una generación ya disuelta. De la poesía pura sólo quedarán supervivencias aisladas.

A la definición del movimiento de poesía pura en el contexto literario de los años veinte contribuyen decisivamente sus relaciones con los poetas del 98, el posmodernismo y la vanguardia.

De los del 98 acabaron recibiendo, pese a ciertos rasgos coincidentes y precursores, una repulsa total: violenta e inmediata, por parte de Unamuno; vehemente, la de Machado, tras moderadas reconveniones iniciales, y la de Juan Ramón, despiadada y resentida después de un apoyo tutelar y amistoso en sus comienzos. Formalismo, deshumanización, frialdad, intelectualismo son sus reproches comunes.

La relación con el modernismo aparece determinada por su propia evolución hacia formas purificadas de excesos esteticistas e imaginativos; por la ejemplaridad de su ruptura con una tradición caducante; por su especificidad lírica orientada «no hacia el goce, sino más bien hacia el conocimiento».

Entre las vanguardias y el grupo de poesía pura los contactos se establecen bien a través de la obra de algunos autores (Moreno Villa fue el precursor más claro, y, «en un sentido bastante limitado», Gómez de la Serna, Valle-Inclán y R. Lasso de la Vega), bien por medio del espíritu colectivo del creacionismo y ultraísmo (de los que recibe el espíritu de libertad y audacia expresiva y el aliento de una búsqueda de la inmanencia poética semejante a la suya propia).

POETICA, METODO Y TENDENCIAS

El análisis de «algunas obras de poesía pura» permite al autor establecer como rasgos básicos de su poética la fe en «el valor absoluto de las palabras» y el papel esencial de la imagen poética.

Lo primero se refleja en un vocabulario despojado de términos tradicionalmente «poéticos», desvestido de sus ornamentos retóricos, buscando «pronunciar el nombre esencial de las cosas»; en una adje-

tivación no trivial, metafórica; en una sintaxis que oscila entre la simplificación y la complejidad orientada funcionalmente a que «el poema se imponga (...) como una realidad verbal autónoma, construida con puros recursos del lenguaje»; en una métrica que vuelve a las formas estróficas como expresión del «deseo de estilo y perfección».

La importancia y peculiaridad del uso del lenguaje trópico por los poetas de la poesía pura y la necesidad de definirlo con mayor precisión mueven al crítico a postular una reestructuración tipológica de la clasificación de las imágenes poéticas establecida por C. Bousoño.

Esta es su nueva ordenación, con las correspondencias de Bousoño:

- *Imagen de razón*: La razón predetermina la relación entre la imagen y el objeto que ella representa. Por ejemplo, la comparación y todas las demás imágenes de las artes poéticas clásicas. (Imagen tradicional, B.)
- *Imagen de sentimiento (o subjetiva)*: La relación entre la imagen y el objeto viene dada por la semejanza de la emoción que ambos términos provocan en el sujeto. Por ejemplo, el azul claro es la imagen de la pureza. (Imagen visionaria, B.)
- *Imagen de fantasía (o visión)*: La fantasía es la que crea la relación irracional entre la imagen y el objeto. Imágenes surrealistas, oníricas, etc. (Visión, B.)
- *Imagen de conocimiento*: La relación entre la imagen y el objeto viene dada por la semejanza de las intuiciones claras y totalizadoras de ese objeto y esa imagen. Por ejemplo, la relación «Universo-Rosa».

Si su «radical deseo de claridad y perfección» ha llevado a los poetas de la poesía pura a una casi sistemática exclusión de las formas propiamente simbólicas; si hacen un uso esporádico de las imágenes de fantasía y poco frecuente de las de sentimiento, las imágenes de conocimiento son, en cambio, «uno de sus procedimientos estilísticos más propios».

En unas páginas dedicadas al análisis de un ejemplo —la transposición metafórica «es un surgir de orígenes» que sigue a la descripción de un manantial escondido entre rocas en el poema de Guillén «Tiempo libre»— se busca el porqué de esta preferencia.

Las propiedades de la imagen de conocimiento son: «la gran distancia que existe entre los dos términos: una sensación muy concreta (...) y una idea universal y abstracta»; «la rapidez con que se aproximan»; la precisión con que ambos se presentan.

El efecto de esta atribución de una dimensión intelectual precisa a la contemplación no menos clara de un objeto concreto «es un conocimiento lírico que no procede por abstracción», sino que «es, más bien, una profundización de lo individual en busca de su propia plenitud».

En la poesía pura española, el creador, encuentra en este tipo de imagen la expresión más profunda de su objetivo poético: «Conocer mejor lo que está fuera de sí; (...) olvidar las resonancias interiores que el mundo provoca en él, para buscar el nombre propio de cada cosa. Se intenta recuperar así, en cierto modo, la función poética que, en los orígenes de la civilización, presidió la denominación de los seres (...). Y así la metáfora se purifica de todo valor convencional para convertirse en pura imagen verbal de un conocimiento individual preciso.»

Estos elementos lingüísticos, estas técnicas expresivas, no confluyen en un proceso de creación caótico e incontrolado. La intención obstinada de construcción formal es el rasgo básico de la metodología común a todo el grupo, y está en la base de «una tensión (...) entre dos errores extremos: formalismo y naturalismo», que dan nombre a las dos tendencias que distingue el autor en la poesía pura.

La tendencia formalista, en su expresión extrema, orienta el trabajo de creación a ser un reflejo de su propia actividad. «Poesía del acto de poetizar», oscila entre la autoconsciencia ensimismada de la vida interior—perceptible en J. Ramón y en Salinas—y la evasión antirrealista en la abstracción arbitraria (el Alberti de *Sobre los ángeles*) o en la alogicidad y gratuitidad de lo lúdico—detectable en Lorca, Diego y el Salinas de *Seguro azar*—. En ambos casos, la acendrada elaboración lingüística se tiñe de oscuridad; la tesonera persecución del absoluto formal, de nihilismo.

La tendencia realista —ejemplificada por la actitud objetiva de Guillén, a quien siguen «muy de cerca» J. J. Domenchina y el Cernuda de *Perfil del aire*—desplaza el centro de la poesía, tanto del propio yo del poeta como del acto de poetizar, y lo emplaza en la realidad buscando en la contemplación pura su conocimiento esencial.

PRESENCIA Y APORTACION FRANCESA: PAUL VALÉRY

Volvemos a la historia externa. En los tres capítulos finales (páginas 178-303) se investiga la presencia de las letras francesas en la vida literaria española a partir de 1918, su aportación a la poesía pura en España y, en especial, la influencia de Paul Valéry.

Traducciones, revistas, viajes personales de escritores franceses, pormenorizadamente analizados, aducen pruebas fehacientes de una presencia constante, fruto del prestigio de la vida intelectual francesa. Particularmente significativos son la pervivencia de los poetas simbolistas (homenaje de los poetas a Mallarmé en 1923), el eco del debate sobre la poesía pura (división de opiniones en torno a la posición defendida por Valéry, desdeñosa mención de las formulaciones de Bremond), y la penetración en España de Apollinaire y los demás «poetas cubistas». «Los poetas españoles del 27 estaban muy bien informados sobre las principales innovaciones francesas de orden estético.»

Pero este interés no se tradujo en dependencia. «No nos cabe la menor duda de que los poetas de la generación del 27 (...) se inspiraron en la obra ejemplar de los poetas franceses (...), pero estos influjos fueron menos eficaces que los recibidos de la propia tradición poética nacional.»

Tradición que no sólo les ofrece ejemplos de pureza poética en sus manifestaciones más alejadas (Romancero, Cancioneros, Gil Vicente, etc.), sino que, en sus representantes más inmediatos, sirve de elemento transmisor de las renovaciones estéticas e innovaciones formales: así, Mallarmé y J. R. Jiménez, Apollinaire y Huidobro representan, respectivamente, la fuente última del aliento y estímulo en el deseo de una poesía esencial y rigurosa y los modelos inmediatos de su expresión formal: calidad y autonomía de la palabra, conciencia lúcida de la forma, invención de un lenguaje figurado libre y audaz. Incluso para esa afinidad que el autor, «contra lo que han opinado bastantes críticos», advierte entre la poesía pura concebida por Bremond y la española, existe no sólo «una corriente de poesía íntima y pura», «una secreta corriente de romanticismo puro y espiritual que tiene mucho de "místico", según la acepción de Bremond» en la literatura española, sino que se sugiere un posible origen no francés en la lírica inglesa del XIX.

Los viajes de Valéry a España, sus amistades aquí, el interés por su obra reflejado en numerosas traducciones y comentarios, la animad-