

versión que despertó entre los mismos poetas que habían criticado al grupo español, la reticencia posterior de alguno de sus miembros, inspiradores o simpatizantes demuestran y, al tiempo, delimitan la presencia y el prestigio del francés.

Un mínimo enunciado de la poética de Valéry—predominio del trabajo de precisión lingüística y disciplina formal sobre la inspiración y el contenido; eliminación de lo oratorio, narrativo o sentimental; voluntad de construcción de un universo autónomo—da cuenta y razón del interés despertado en quienes aspiraban a parecidas metas y del alcance de su influencia: diversidad esencial de J. R. Jiménez, pese a la coincidencia en el control necesario de la inspiración; ecos de su dogmática primacía de la forma en Diego, Lorca y Salinas, quien coincide además con él en la preferencia, entre otros, por los temas de la conciencia del yo.

Pero en quien más importante y significativa es esta dialéctica de semejanzas y diversidades es en Guillén. No sólo cifran su deuda y originalidad, sino la de toda la poesía pura española.

A. Blanch admite «una estrecha dependencia de Guillén con relación a Valéry, sobre todo en aquella primera época del poeta castellano», como demuestra no sólo el testimonio del propio Guillén, sino la comunión en una «voluntad de estilo y rigor de forma» reflejada por la coincidencia en técnicas estilísticas: un mismo tratamiento de la sintaxis y de las unidades métricas (complejidad y simplificación, contrapunto entre progreso conceptual y desarrollo formal, empleo por Guillén de las variantes francesas de la décima y el romance); un gusto igual por la terminología abstracta y de las formas geométricas; pareja preferencia por ciertos temas (luz, aire, horizonte, mar, etc.); idéntica técnica en las transposiciones metafóricas (imágenes de conocimiento como método de conceptualización de lo sensible).

Sin embargo, recursos coincidentes construyen la expresión de dos visiones del mundo radicalmente opuestas: «nihilismo formalista en uno, realismo ontológico en el otro», la diferencia que media «entre la fe y el escepticismo frente a la vida».

La postura se hace extensiva al resto de los poetas «puros» españoles: «Aunque se dejaron tentar por el intelectualismo y el conceptismo preciosista, aunque pretendieron distanciarse de un público demasiado fácil, encerrándose en formas herméticas, no podían enfocar la poesía como una pura creación de la inteligencia.»

HISTORIA E INSINUACION

El comentario ha de iniciarse confesando la gran injusticia que comete tan escueto resumen de planteamiento y conclusiones, con una obra tan profusamente documentada.

El conjunto del libro aparece como un todo bien trabado, sólidamente apoyado en una extensa bibliografía informativa y crítica, y cuidadosamente razonado en el que, quizá por esas mismas virtudes, resaltan, quizá con mayor relieve del que objetivamente les corresponde, un par de puntos confusos que escapan a ese rigor.

El primero de ellos lo constituye la adscripción de la poesía pura española a la «línea Bremond».

Cuando leemos, en la introducción, que el autor se propone mostrar a lo largo del estudio esta identificación básica (*Vid. supra*) teme uno estar iniciando la lectura de uno de esos «libros de tesis» en el que una subrepticia deformación de los hechos o una hábil psicagogía conduce ineludiblemente al *quod erat demonstrandum*.

Cierto que entre mostrar y demostrar hay su distancia; pero cuando los datos históricos y los resultados de un análisis demuestran «A», la simple demostración de su opuesto «B» es empresa que exige muy sólidas argumentaciones. Y esto es lo que ni la historia ni la investigación objetiva ofrecen. Blanch, y esto es elogiabile, respeta la historia y no vicia más que en muy corta medida el rigor de su estudio. Si, pese a todo, quiere seguir manteniendo su convicción, los argumentos se han convertido ya en insinuación, en apreciación muy subjetiva: «creemos que se puede señalar una cierta afinidad...» (p. 237); «En cierto modo esta realidad misteriosa—la poesía pura de Bremond— parece coincidir con lo que J. R. Jiménez llamaba "el espíritu, la gracia inmanente de la poesía española" (...) una corriente de poesía íntima y pura (...) que continuaría en el siglo XX con J. R. Jiménez y alguno de los poetas del 27 (...). En el fondo, es una secreta corriente de romanticismo puro y espiritual que tiene mucho de "místico", según la acepción de Bremond» (p. 238); «todos los poetas de la literatura pura poseían (...) un cierto grado de romanticismo sincero» (p. 80); «¿no podemos hablar también de una especie de misticismo natural en aquellos poemas de Guillén...» (p. 239); «¿Acaso no podría considerarse toda la poesía de Salinas de los años veinte como una especie de mística al revés?» (p. 160). La cursiva es mía. Sorprende en el penúltimo ejemplo una terminología tan poco guilleniana como «poseer, identificarse, perderse» para definir su actitud.

Pese a que todos los pasajes que tratan la relación de la poética de Bremond con el grupo del 27 traslucen ese tono de hipótesis, tal

afinidad se da por probada incluso al advertir su insuficiencia: «aunque coincidía con la raíz, distaba mucho de explicar» (p. 242) y, desde luego, en el epílogo. (Cfr. p. 306).

Resulta curioso descubrir «técnicas» de atenuación semejantes en dos pasajes que comentan la adhesión expresa de Guillén a la poética de Valéry: «en esta opinión» —la de F. Vela que reprocha a Bremond el confundir la poesía con la mística— «abunda también en cierto modo J. Guillén...» (p. 200) y «J. Guillén parece más bien seguir la idea de P. Valéry» (p. 242) (3).

Hasta este punto, la postura de A. Blanch, pese a ser paradójica, no es *ipso facto* reprobable. Y uno se pregunta cómo conceptos tan dispares puedan ser compatibles y si, pese a su formulación como oposición excluyente (o Bremond o Valéry), no lo serán sólo en apariencia, resultado del enfrentamiento histórico en que surgieron.

Una observación de T. S. Eliot sobre la diferente calidad de las relaciones que se establecen entre poeta-poema y poema-lector (4), aplicada como distinción metodológica al caso, sugiere una explicación plausible: lo que Bremond propone, o, mejor dicho, lo que Blanch recibe de Bremond, no es más que una poética del lector; lo que Valéry expone es una poética de las relaciones poeta-poema.

Está muy justificado que A. Blanch, como lector, valore más entre las creaciones del grupo de poesía pura aquello que más se acerque a la «fuerza misteriosa». Por lo demás, para convencerse de que esto es así bastaría con espigar algunas frases aparentemente impersonales, síntomas de su animadversión a una poesía mental deshumanizada: «recuperarán el contacto imprescindible con la masa humana... lamentarán aquel paréntesis de fingida pureza» (p. 35, cfr. pp. 73, 75, 80, 116 y 307).

Lo que no se justifica, a mi modo de ver, es considerar el criterio de Bremond como un elemento caracterizador. Porque obliga a prescindir de uno de los rasgos característicos de la poética de la poesía pura: la desaparición del yo lírico; porque ninguno de los poetas del grupo lo adopta como poética, lo cual, sí no es concluyente, sí es de peso entre quienes «sienten la necesidad de meditar sobre su trabajo literario» (p. 118), y más, estando probada la filiación contraria; porque

(3) He aquí parte del texto de Guillén, recogido por F. Vela (*vid.* nota 1) y reproducido por Blanch (p. 201): «¡Qué lejos está todo ese misticismo (de Bremond), con su fantasma metafísico e inefable, (...) Bremond habla de la poesía en el poeta, de un estado poético, y esto es ya mala señal. No, no. No hay más poesía que la realizada en el poema (...) Poesía pura es matemáticas y es química —y nada más— en el buen sentido de esta expresión lanzada por Valéry...»

(4) *Apud* H. Friedrich: *Estructura de la lírica moderna*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 232.

su ambigüedad e imprecisión lo hacen metodológicamente inservible (5).

Pues bien, tanto su posición cardinal al comienzo y al final del libro, y su estricta contraposición con la postura de Valéry, como la amplitud de su criterio en la selección de los poetas representativos de la poesía pura, muestran que, para Blanch, el criterio de Bremond ha tenido ese carácter. Consecuencia de esto me parecen, por un lado, las páginas excesivamente teóricas consagradas a las tendencias dentro de la generación (pp. 155-177) en que se advierte la dispersión de la poesía pura en formulaciones cuyos hilos de unión son levísimos (Cfr. p. 158) y comunes a toda la poesía moderna; por otro, la extensión de la poética guilleniana (6) —el único que tiene una poética estricta de la poesía pura— al resto del grupo (7) y el simultáneo y obligado empeño por teñirla de un «sentimiento» que la haga compatible con Bremond. (Cfr. pp. 142-143.) (8).

Pero la referencia a estas páginas nos traslada al otro «punto oscuro».

LA SEDUCCION DE LAS GRADACIONES

Es justamente unas páginas antes donde se establece la nueva tipología de las imágenes poéticas. La misma insistencia del autor en identificar la imagen de conocimiento con un «modo de sentir» (9), nos pone en camino de apreciar lo innecesario de su reclasificación o, por mejor decir, lo inadecuado de su distribución.

En efecto, una simple lectura de la tipología de Blanch (Cfr. *supra*) descubre la falta de homogeneidad de los elementos distintivos. Mientras en Bousoño encontramos como base el carácter objetivo-inmediato,

(5) «El concepto de poesía pura si lo tomáramos con el Abate Bremond como mera emoción lírica, perdería su oportuna fuerza delimitadora (...) Así, por ejemplo, A. Monterde, en su libro *La poesía pura en la lírica española*, no diferencia entre poesía pura y lírica intimista», G. Siebenmann: *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Gredos, Madrid, 1973, páginas 240-241. A. Blanch (p. 237, núm. 60) admite seguir «en parte, las líneas directrices» de la obra de Monterde.

(6) Un riesgo en el que A. Blanch no carece de precedentes. Cfr. J. Cano Ballesta: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Gredos, Madrid, p. 55.

(7) Cfr. una razonada visión de la poesía pura *stricto sensu* en España en G. Siebenmann, *op. cit.*, pp. 241-265.

(8) *Vid. supra, infra*, núm. 9.

(9) Nos parece interesante a este respecto subrayar en la exposición del autor el desplazamiento del énfasis en los términos de la definición de la imagen de conocimiento: «es la emoción de un conocimiento (...) un conocimiento que es sensible e intelectual (...) sentir líricamente el mundo penetrándolo por un conocimiento mayor (...) es más una manera de sentir que una manera de pensar...», pp. 142-143.

objetivo-mediato y subjetivo respectivamente de la relación entre los dos términos de la imagen, aquí la homogeneidad es sólo aparente. La sugerente gradación de las denominaciones (razón, sentimiento, fantasía, conocimiento) no presta más que una unidad ficticia a la clasificación. Este gusto por las distribuciones graduales, basadas en un engañoso *climax* entre los nombres tiene otro ejemplo en la distinción inicial de las modalidades de poesía pura; a lo largo del libro no vuelve a mencionarse a la primera de ellas, que no es histórica y que reúne caracteres que son bienes mostrencos de más de un movimiento de poesía contemporánea. Sin embargo la serie «materiales del poema-acto del poetizar-inspiración poética» era atractiva.

Volviendo a las imágenes, los tres primeros tipos de la clasificación de A. Blanch recubren con distintos nombres la de Bousoño. Pero la imagen de conocimiento no se apoya en la forma de la relación que el poeta establece entre los términos, sino en la distinta procedencia de ellos: uno concreto, abstracto el otro.

Ahora bien, entre un término concreto y otro abstracto pueden establecerse relaciones objetivas, u objetivadas por la tradición (río-vida), objetivas-mediatas (rosa-universo, aceptemos que «universo» es un término abstracto) o subjetivas (la ceniza de la vergüenza, Saint John Perse), evitadas estas últimas por Guillén por la exigencia de precisión y claridad conceptual, por el rechazo de lo irracional.

La posibilidad de que imágenes de conocimiento constituyan una modalidad de imagen tradicional pone de paso en entredicho la presunción implícita (*Vid. supra* y pp. 141, 146 y 300) de que entre un término concreto y otro abstracto existe *per se* una gran distancia. El mejor ejemplo en contra es el citado en el texto. No sólo es prácticamente inmediata la captación de la relación objetiva «manantial-surgir de orígenes» sino que por su forma —metáfora predicativa— pertenece al tipo más simple (10).

Estas precisiones no invalidan, sin embargo, la oportunidad y el valor del resto de esas páginas, en especial de la distinción entre imágenes de sentimiento y de conocimiento sea cual fuere su clasificación tipológica. No sólo son, junto con las del capítulo siguiente, las páginas más sugestivas, sino las mejor escritas del libro.

(10) Cfr. sobre este punto H. Friedrich, *op. cit.*, pp. 270-271.

El trabajo más considerable resulta el menos brillante. Pero es la labor de investigación bibliográfica, de acopio de materiales, de consulta directa de las fuentes la que ofrece las contribuciones más decisivas: no sólo ese completísimo cuadro de la historia externa de los comienzos de una generación poética y de sus conexiones con la cultura francesa, no sólo los dos interesantes apéndices sobre la literatura francesa en la *Revista de Occidente* y las traducciones españolas de obras de Paul Valéry y una importante bibliografía temática; los datos aportados sobre la relación del poeta francés con Jorge Guillén y el análisis de sus afinidades formales establecen firmemente un punto hasta ahora controvertido. No menor importancia tiene el rigor documental en asuntos aparentemente banales, por ejemplo la relación de J. R. Jiménez con Valéry durante las visitas de éste a España, que permiten corregir esos pequeños errores que se transmiten de libro a libro, como ocurre en ese ejemplo concreto (11).

Un trabajo de este tipo produce una acumulación de material del que resulta difícil prescindir y que en ocasiones es difícil de seleccionar. Antonio Blanch ha dejado, sin duda, muchos datos de menor importancia, quizá alguno más interesante que el que ocupa su lugar, en su archivo. Por eso en las páginas del libro se encuentran aún algunos que estrictamente analizados resultan, en el contexto de su aparición, irrelevantes (12) y ocasionalmente se echan de menos otros en el espacio que les han robado detalles de los que se podría haber prescindido sin daño (13). Sin embargo, tanto esos como otros ejemplos de material «desplazado» (14), o de la aparente contradicción entre datos dados por válidos a los que luego se añaden nuevas precisiones (15), son pequeños fallos que se disculpan fácilmente si se piensa en la complejidad y tediosidad de tal tipo de labor.

(11) Tanto Cano Ballesta, *op. cit.*, p. 109, como G. Siebenmann, *op. cit.*, p. 245, cometen errores de cronología con el «episodio del ramo de rosas».

(12) Un ejemplo, quizá excesivamente puntilloso por mi parte: A propósito de la influencia francesa «después del armisticio de 1918», se sacan a colación testimonios de E. Pardo Bazán (p. 179) y J. Ramón Jiménez (p. 181) que son, respectivamente, de 1916 y 1913. Son datos que aquí tienen un interés muy relativo; aunque antes se hubiera producido una gran influencia francesa, eso no testimonia que se produjera después y si se produjo, no fue, ciertamente, por los dones proféticos de la Pardo Bazán.

(13) Los nombres de los traductores de una antología de poesía francesa, la de Fortún, parecen menos interesantes que el haber completado la lista de antologías que se confeccionaron. Cfr. p. 183.

(14) Aunque el espacio de las pp. 186-189 lo ocupa la información sobre viajes a España de escritores franceses, en la p. 192 se ofrece aún información adicional sobre el tema.

(15) El ejemplo más chocante en la lectura es la confusión que produce, quizá por no señalar bien lo incompleto de las primeras fuentes, la referencia a traducciones en página 182 y pp. 190-191.

La presentación es la usual en los libros de la colección; las *erratas* si no abundan, tampoco faltan (16). Dos *lapsus calami*: en página 53, al final del primer párrafo, se lee «Mediodía», donde debe decir «Litoral»; en página 202, la expresión «librarse de» está por «librarse a».—

ANGEL SIERRA DE COZAR (*Aguilar del Río, 9. MADRID-25*).

(16) Entre las más llamativas: p. 35, núm. 32, «Univ. of Pers., Leiden», en la ficha del libro de J. Lechner, por Universitaire Pers (=prensa, editora universitaria). El error se repite en p. 325 en la entrada correspondiente de la bibliografía; p. 81, n. 72, «V. Boldoni», por Bodini; p. 120, n. 8, «ziehn», por ziehen; p. 174, n. 58, «Razimo»; p. 218, n. 12, «Deshumanización del arte (1925), Oeuvres» (!); p. 261, n. 46, «tradujo al francés el libro de D'Ors, *Le Baroque*» (!).