



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES

**ANÁLISIS CONTRASTIVO ENTRE DIVERSAS NOCIONES DE *POESÍA*
PURA FRENTE A LA *POESÍA ÍNTEGRA* DE GILBERTO OWEN**

TESIS

que para obtener el grado de

Licenciado en Letras Latinoamericanas

PRESENTA

Luis Alberto Sánchez Lebrija

ASESOR DE TESIS

Dr. Francisco Javier Beltrán Cabrera

Toluca, México, mayo de 2018.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. SOBRE LA POESÍA PURA Y SUS SENTIDOS	13
1.1. Antecedentes teóricos de la poesía pura	15
1.2. Edgar Allan Poe: demonio químico de la lucidez	23
1.3. Baudelaire y compañía: herejes y apóstatas de una secta religiosa	28
2. EL GRUPO DE CONTEMPORÁNEOS Y LA POESÍA PURA	40
2.1. Versiones en circulación de la poesía pura en México	40
2.1.1. El misticismo del abate Bremond	42
2.1.2. Paul Valéry: fabricación poética	49
2.1.3. Ortega y Gasset: deshumanización del arte	53
2.1.4. Juan Ramón Jiménez: poesía pura, “ <i>ma non troppo</i> ”	58
2.2. Espejo de insularidades: recepción crítica y asimilación	63
3. GILBERTO OWEN: POESÍA PLENA	77
3.1. Ejemplo y sugestión: libertando a la poesía pura	81
3.1.1. Arbitrariedad y desinterés	99
3.2. <i>Sindbad el varado</i> : “Tu tronco de misterio”	106
CONCLUSIÓN	115
BIBLIOGRAFÍA	118

INTRODUCCIÓN

La literatura mexicana de los albores del siglo XX es una encrucijada aún abierta al análisis e interpretación. Reiteradas investigaciones coinciden en fijar la década de los 20 como un periodo en que convergen factores que permitieron dar inicio a la renovación cultural de México. El conocido programa cultural masivo promovido en el año de 1921 por el secretario de educación José Vasconcelos contemplaba la regeneración de México por medio de la cultura. Carlos Monsiváis señala que el espíritu de postguerra, en el contexto internacional, y las postrimerías de la Revolución, en el nacional, dieron como resultado la pérdida provisional de las fuentes de sustentación cultural. En términos generales, el programa vasconcelista respondió al interés por descubrir la esencia del país. Para consolidar un nacionalismo cultural era preciso localizar en qué consistía o en qué podía consistir el país, revelarlo por medio de la educación y pregonar épicamente los resultados de tal exploración.

Entre tanto, los diversos movimientos artísticos que incidieron en la formación de una literatura nacional coinciden con los ajetreos revolucionarios vividos por la sociedad mexicana de principios de siglo. Las propuestas estéticas de vanguardia, venidas del continente europeo, desplazaron las vigentes manifestaciones artísticas modernistas de gran parte del mundo de habla hispana. Los escritores mexicanos, sensibles a las agitaciones e innovaciones artísticas, no pudieron menos de hallar nuevos procedimientos estilísticos en el seno del maremágnum cultural que fue la vanguardia europea. Principalmente, los

jóvenes escritores mexicanos que integrarían el llamado “grupo sin grupo” de los Contemporáneos participaron vehementemente en las polémicas internacionales en torno a las nuevas perspectivas artísticas. Las discusiones relativas a la esencia o pureza de la poesía, propagadas por las doctrinas puristas europeas, no fueron la excepción.

Guillermo Sheridan indica que la idea del “rigor crítico” prevalece como la determinante y la característica tanto de este grupo como de sus miembros en lo particular.¹ Dicha particularidad hace de ellos «una generación precoz, ingeniosa y curiosa, desilusionada e intelectual, afanosa y escéptica, que pone en duda todos los valores cuando más está creyendo en ellos.»² Particularmente, Gilberto Owen se distingue por haber desarrollado una prematura noción acerca de la poesía. En un fragmento autobiográfico, Owen alude al pasaje bíblico de la lucha de Jacob contra el ángel; lucha que Alfonso Reyes calificó de crisis por la liberación artística.³ «Y mi juventud —señala Owen— era un Jacob demasiado vacilante, demasiado humanamente armada ante la seguridad de su razonamiento; no podría recordar las veces incontables que mi guerrero salió cojo de la lucha desigual.»⁴

A la luz de las intrincadas polémicas suscitadas por la conceptualización de la poesía “pura”, Gilberto Owen en respuesta concibió el término de poesía “plena” en el ensayo “Poesía—¿pura?—plena: ejemplo y sugestión” fechado en México el 22 de febrero de 1927. Anthony Stanton, quien se ha ocupado de la importancia que tuvo el tema de la poesía pura para el grupo de Contemporáneos, sugiere que la participación del “grupo sin

¹ Cfr. Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 13.

² Henrique González Casanova, “Reseña de la poesía mexicana del siglo XX”, *México en el arte*, 10-11, INBA, México, 1950, p. 19, *ap.* Guillermo Sheridan, *ibid.*, p. 15.

³ V. Alfonso Reyes, “Jacob o idea de la poesía”, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, t. XIV, pp. 100-103.

⁴ Gilberto Owen, “Encuentros con Jorge Cuesta”, *Obras*, Josefina Procopio (ed.), Fondo de Cultura Económica, México, 2ª. ed. aumentada, 1979, p. 244.

grupo” en la polémica no fue determinante en la construcción de los grandes poemas *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia y *Muerte sin fin* de José Gorostiza; antes bien, la influencia fue más teórica que práctica. Por otro lado, en el ensayo aludido, Gilberto Owen invita a sus coterráneos a aprovechar la larga tradición de la poesía pura, pese a sus fracasos. «¿Vamos a desdeñar por sus fracasos, tan dramáticos, esta larga tradición de poesía pura inalcanzable? Aprovechémosla, mejor, enseñanza valiosa, y después de tantos años de análisis ensayemos un poco la síntesis.»⁵ A partir de la opinión de Anthony Stanton, es de notar que, si bien para algunos integrantes del grupo de Contemporáneos la discusión en torno a la pureza de la poesía tuvo relevancia, mas no fue determinante para la construcción de sus poemas, para Gilberto Owen el asunto mereció un examen más detallado.

Subrepticamente, la crítica literaria que se ha ocupado de la obra de Gilberto Owen ha pasado por alto la importancia de la noción de poesía plena en que éste formuló programáticamente su quehacer poético. Si bien es posible aducir diversas objeciones a las conceptualizaciones que las doctrinas puristas elaboraron acerca de la esencia de la poesía (como, efectivamente, lo hicieron los integrantes del grupo de Contemporáneos), resultaría ingenuo extender dichas objeciones, relativas a la infertilidad y el mutismo a que conducían dichas doctrinas, a la muy particular visión de Gilberto Owen. Ya lo advertía Octavio Paz cuando señalaba que «las reservas que nos inspira el concepto de *poesía pura* se desmoronan ante su fecundidad en la práctica.»⁶ Por todo lo cual, esta investigación busca poner de relieve la peculiar dirección a que Gilberto Owen proyectó aquella tendencia hacia la poesía pura. En este tenor, sin el apoyo de una descripción puntual de los valores

⁵ Gilberto Owen, “Poesía —¿pura?—plena: ejemplo y sugestión”, *ibid.*, p. 227.

⁶ Octavio Paz, “Epílogo. Laurel y la poesía moderna”, *Laurel-Antología de la poesía moderna en lengua española*, Trillas, México, 2ª. ed., 1986, p. 491.

culturales y, principalmente, estilísticos que cristalizaron en la noción de poesía plena, se hace impensable una comprensión cabal de la obra de Gilberto Owen, entendida en su necesaria visión de conjunto.

Poesía plena constituye una locución hermética en torno a la cual convergen tanto consideraciones teóricas como prácticas; específicamente, más prácticas que teóricas. La poesía plena, por tanto, es el caldo de cultivo en que Gilberto Owen reposó prolongadamente su particular visión de la poesía. El *Perseo vencido*, por su parte, reúne las tensiones paradójales y contradictorias de dicha noción: ecos de una intensa lucha por alcanzar el equilibrio entre los elementos esenciales y formales de la creación poética.

En otras palabras, la presente investigación propone como hipótesis de trabajo que la gestación, y posterior maduración de la particular visión de Owen acerca de la poesía, derivó en la creación del *Perseo vencido*, en el cual se pueden apreciar los ecos de una pugna interna por sintetizar una poesía “íntegra”, resultante del equilibrio de sus elementos esenciales y formales.

En el marco de estas reflexiones, se pretenden reconocer las características de la poesía plena en aquellos poemas del *Perseo vencido* que aluden tanto a la esencia como a la naturaleza de la poesía. Para tal efecto, se hace indispensable situar el planteamiento oweniano sobre la poesía dentro del marco general de la poesía pura y su relación con el grupo de Contemporáneos.

De este modo, se ubicará la producción artística de Gilberto Owen dentro del panorama literario internacional y, específicamente, en torno a la diversidad de propuestas que de la poesía pura florecieron en las primeras décadas del siglo XX. A su vez, como resultado del análisis textual de los planteamientos publicados por las distintas doctrinas

puristas durante el primer decenio del siglo, se elaborará un modelo conceptual que provea un enfoque interpretativo coherente con la obra del poeta mexicano.

Mauricio Alberto González Rodríguez, en *Breve historia de la poesía pura: de Edgar Allan Poe a Jorge Guillén*⁷, considera la expresión bimembre de *poesía pura* como una locución hermética, utilizada como un recurso extremo de conceptualización relativo a la *esencia* de aquello que se rehúsa a ser definido. Alrededor de ella converge una multitud de consideraciones teóricas, «primero en torno a lo que es propiamente *poético*, y luego, alrededor de lo específicamente *puro* en su relación con aquello que hemos convenido *poético*.»⁸ En suma, “es un monstruo de dos cabezas”.

En principio, las reflexiones en torno a la pureza de la poesía están asociadas sobre todo a la sensibilidad imaginativa, el arte, la estética y lo verdaderamente bello, literario o poético. González Rodríguez advierte que, aunque el término debió de estar vinculado al nacimiento mismo de la literatura como categoría, sólo las reflexiones románticas del siglo XIX lograrán la especialización del término hacia su consideración moderna. «A la caja de Pandora que es la modernidad [...] se respondió, finalmente, con una nueva sensibilidad estética que se dio a llamar poesía pura, una de las expresiones con mayor vuelo en la literatura venidera.»⁹ No obstante el origen diverso en espíritu y geografía del concepto, en la construcción de dicha novedad estética destacan por su intensa participación Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry y el abate Henri Bremond, quien recopiló esta tradición y le dio un nuevo matiz en *La poesía pura*, conferencia pronunciada ante las cinco Academias del Instituto Francés, el 24 de octubre de 1925.

⁷ Mauricio Alberto González Rodríguez, *Breve historia de la poesía pura: de Edgar Allan Poe a Jorge Guillén*, Pontificia Universidad Javeriana/Facultad de Ciencias Sociales, Bogotá, 2011. Trabajo de grado presentado para optar por el título de Profesional en Estudios Literarios en la Pontificia Universidad Javeriana.

⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 11.

La preocupación por lo genuinamente poético y la discusión en torno a la pureza de la poesía asumió rumbos trascendentales a los que el abate Bremond vinculó la experiencia religiosa, más aún, mística. Este crítico, ensayista y religioso jesuita francés entendió que en la poesía de su época había una presencia misteriosa, inefable y unificante que da el carácter propiamente poético a las creaciones modernas.¹⁰ Al decir Jorge Guillén que la poesía pura es aquello que permanece en el poema después de eliminar todo aquello que no es poesía, nos conduce inevitablemente a la búsqueda de lo que no es poesía sin saber siquiera lo que sí es; es decir, propone una conceptualización negativa de la poesía pura. De manera análoga, el abate Bremond pretende desligar la poesía de todo asidero objetivo y llevarla al campo de lo estrictamente metafísico. En otras palabras, para Bremond poesía pura es aquello que permanece en el poema después de haber eliminado todo aquello que es impuro. Finalmente, el abate insiste de muchas maneras que en un poema existirán cosas puras e impuras, pero la poesía, si lo es, siempre será pura.

Impuro es [...] todo lo que, en un poema, ocupa o puede ocupar inmediatamente nuestras actividades de superficie: razón, imaginación, sensibilidad; todo eso que el poeta parece haber querido expresar y ha expresado; todo lo que según nosotros nos sugiere; todo lo que el análisis del gramático o del filósofo separa de ese poema, todo lo que una traducción conserva. Impuro es —harto evidente—, el tema o el sumario del poema; y también el sentido de cada frase, la sucesión lógica de las ideas, el avance del relato, el detalle de las descripciones, hasta llegar incluso a las emociones excitadas directamente [...] Impura, es una palabra, elocuencia —entendiendo por ella no sólo el arte de hablar para no decir nada, sino el arte de hablar para decir alguna cosa.¹¹

¹⁰Cfr. *ibid.*, p. 35.

¹¹ Henri Bremond *ap.* Mauricio Alberto González Rodríguez, *ibid.*, p. 36.

Ahora bien, parte de las apreciaciones del abate Bremond proceden de los términos propuestos por Paul Valéry. Este último, según opina Anthony Stanton, fue más atractivo para el grupo de Contemporáneos, especialmente para Jorge Cuesta.¹² Siguiendo a Valéry, la poesía es, ante todo, un artificio con pretensión musical, pues busca la construcción de un mundo en sí y para sí, un lenguaje de signos liberado de la “tiranía” del sentido. «La poesía en Valéry resulta pura en un doble sentido: es pura en tanto gobernada por la impersonalidad, y es pura, también, cuando se libera del sentido prosaico al que la llevan las palabras y se deja llevar exclusivamente por la sonoridad y la no representación.»¹³ En este tenor, la pureza de la poesía produce una tensión entre el anhelo de lograrla y la certidumbre de nunca poder alcanzarla, pues, indudablemente, la poesía no es tan libre en sus recursos como la música.

Lo único que puede hacer, y a muy duras penas, es ordenar a su arbitrio las palabras, las formas, los objetos de la prosa. Si lo consiguiera, se trataría de Poesía pura. Una denominación que ha sido muy criticada. Quienes me la han reprochado han olvidado que yo había escrito que la poesía pura no es más que un límite situado en el infinito, un ideal de la potencia de la belleza del lenguaje.¹⁴

Sin perder de vista la importancia de la discusión, Anthony Stanton aclara que, si bien hubo filiaciones y distancias entre los integrantes del “grupo sin grupo” hacia algunos de estos conceptos, cada autor optó por una particular visión de la poesía, desatendiendo los conceptos sobre la poesía pura. Aunque la participación en la polémica refleja el entusiasmo y la intención de los Contemporáneos por entablar un diálogo directo entre las

¹² Cfr. Francisco Javier Beltrán Cabrera, Cynthia Araceli Ramírez Peñaloza, “La poesía pura y la vida (ejercicio oweniano de poesía pura)”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid/ Facultad de Ciencias de la Información, núm. 47, año XV, Madrid, marzo-junio 2011, en línea, «<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/poepura.html>», consultado en junio de 2016.

¹³ Mauricio Alberto González Rodríguez, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴ Paul Valéry *ap.* Mauricio Alberto González Rodríguez, *ibid.*, p. 47.

letras mexicanas y la literatura occidental, sus producciones literarias se pronunciaron en otra dirección.

Especialmente, Gilberto Owen observa que el concepto de poesía pura, fundada en Boston por un químico, “demonio de la lucidez” (alusión a Edgar Allan Poe), reúne las aspiraciones de una “secta religiosa” que «sólo ha contado entre sus adeptos a herejes y apóstatas.»¹⁵ En efecto, frente a dicha aspiración, el poeta rosarino prefiere asociar ese ideal inalcanzable al de una poesía íntegra, «resultante del equilibrio de sus elementos esenciales y formales»;¹⁶ equilibrio que sólo puede conseguir un despierto criticismo. En suma, Owen se decanta por una poesía que es producto no sólo de la imaginación e inspiración.

La fórmula estética de esta poesía se integraría por dos cualidades básicas, a saber, la arbitrariedad y el desinterés, además, «su formalidad expresiva —elaboración en metáforas de un sistema de mundo— 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.»¹⁷ Resumidas las cualidades básicas de la poesía plena en la fórmula química del agua, H²O, Gilberto Owen señala que la creación, imperativo del artista, es una compleja suerte de alquimia creadora de “filtros mágicos”. La arbitrariedad o principio bajo el cual funciona la retórica no es la poesía, pero sí su técnica, «su materia expresiva, aquello que salvó siempre del estado místico de mutismo a todos los puristas.»¹⁸ Como el hablante en “Día veinticuatro, Y tu retórica” que alude al misterio de lo esencialmente poético, el artista emplea la inteligencia como medio para perfeccionar el

¹⁵ Gilberto Owen, *op. cit.*, p. 227.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Gilberto Owen, *ibid.*, p. 228.

oficio y su utilería, sin por ello beber de la fuente de agua clara: «nuca tuve mucho que decir de mí mismo / y que de tu milagro sólo supe la piel.»¹⁹

Mucho se ha dicho sobre la transmutación mítica del material biográfico en la poesía de Gilberto Owen. Él mismo afirma que «de vida nos conformamos con aquellos datos suyos que puedan reducirse a valores estéticos.»²⁰ Teniendo en cuenta las cualidades básicas de la poesía plena, se completa el compuesto alquímico formado por dos moléculas de inteligencia y una parte, presente e invisible, del fluido, “la parte de Dios”: equilibrio de las fuerzas esenciales y formales, es decir, el contenido y el continente; mejor aún, «el agua clara, decimos nosotros, y el vaso de cristal, del más transparente y sonoro cristal, pero tampoco vacío.»²¹

Se ha sugerido que la noción de poesía pura no puede ser tomada como una categoría cerrada y definitiva. Consecuentemente, la poesía plena de Gilberto Owen debe ser entendida en el marco de dichas reflexiones en torno a la esencia y pureza de la poesía. En el primer capítulo de la presente investigación se pretenden diagnosticar los diversos momentos, autores u obras que contribuyeron a enriquecer la polémica en las décadas inaugurales del siglo XX. Para tal efecto, se llevará a cabo un análisis de las diversas posturas en torno a la poesía pura. Especialmente, el abate Henri Bremond y Paul Valéry, a la vez que hicieron de la discusión un debate público, condensan en sus escritos algunos antecedentes. El análisis textual estará orientado desde una perspectiva diacrónica, si bien el propósito nuclear no sea una suma o descripción histórica de acontecimientos sin vinculación con la poesía.

¹⁹ Gilberto Owen, *Perseo vencido Poemas*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2004, facsimilar tomado de *Perseo vencido Poemas*, Instituto de Periodismo (Facultad de Letras) de la Universidad Nacional de San Marcos, Lima/Perú, 1948, p. 24.

²⁰ Gilberto Owen, *Obras, op. cit.*, p. 228.

²¹ *Idem.*

El segundo capítulo estará dedicado enteramente a la recepción que de la poesía pura hicieron los integrantes del grupo de Contemporáneos. La disputa que generaron Bremond y Valéry en territorio ultramarino se enriqueció del rigor crítico que se atribuye a dicho grupo de jóvenes escritores mexicanos. Sin embargo, la investigación efectuada por Anthony Stanton revela ecos de por lo menos cinco versiones de la poesía pura, patentes en las reflexiones que al respecto publicaron los Contemporáneos. Como se verá, estos poetas mexicanos no se limitaron a emular a los poetas e intelectuales franceses. Antes bien, al asimilar la sustancia de la discusión percibieron sus insuficiencias y contradicciones, sin por ello dejar de aprovechar las posibilidades creativas que de las teorías puristas entresacaron.

En el tercer capítulo se ofrecerá una revisión comparatística de las diversas nociones de poesía pura frente a la poesía plena de Gilberto Owen, tomando como punto de referencia el ensayo “Poesía —¿pura?—plena: ejemplo y sugestión”. A la luz de la comparación, se elaborará una lectura crítica de las características y los elementos compositivos de la poesía plena. Finalmente, se propondrá una interpretación de algunos poemas del *Perseo vencido* en que se aprecien tales características de la poesía. Mediante la aplicación práctica y el análisis lírico formal, se pretende confirmar la validez e importancia de la noción de poesía plena en la obra de Gilberto Owen. Dicha perspectiva de aproximación procurará un soporte interpretativo con base en un componente de la obra del poeta rosarino que promueve un estrecho diálogo entre la literatura mexicana y la literatura universal.

1. SOBRE LA POESÍA PURA Y SUS SENTIDOS

En el siglo XX el concepto de poesía pura se emplea para designar una teoría poética que se funda en Mallarmé y en los simbolistas franceses. Para descubrir el significado de este concepto debemos tomar en cuenta el valor que Mallarmé da a las palabras “puro” y “pureza”. «Cuando Mallarmé llama pura a una cosa, se refiere a su esencialidad, a su estar libre de enojosas promiscuidades.»²² Más allá y después de Mallarmé, este concepto sigue siendo válido para toda la lírica moderna que no tiene por objeto sentimientos y contenidos de este mundo de la realidad objetiva, sino que pretende ser un “juego del lenguaje” y de la “fantasía”.

El acceso a la lírica europea de este tipo no es cosa fácil, en cuanto ésta se expresa por medio de enigmas y misterios. Es harto evidente que el poema moderno se refiere a realidades —ya de las cosas, ya del hombre— no de manera descriptiva, es decir, con el calor de una visión o de una sensación familiar, sino que las transpone al mundo de lo insólito, deformándolas y convirtiéndolas en algo extraño a nosotros. La familiaridad comunicativa de un sistema de mundo conocido, propia del lenguaje prosaico, es lo que el poema contemporáneo trata de evitar. «La realidad se halla arrancada del orden espacial, temporal, material y espiritual y dejada al margen de las distinciones, indispensables para

²² Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna: De Baudelaire hasta nuestros días*, Seix Barral/Biblioteca Breve, Barcelona, 1959, p. 213.

una orientación normal del mundo, entre bello y feo, próximo y lejano, luz y sombra, dolor y goce, cielo y tierra.»²³

En este sentido, el poema aspira a ser una realidad que se baste a sí misma. Los significados irradian en diversas direcciones y las estructuras enhebran tejidos de tensiones de fuerzas absolutas. El poema concebido de esta manera actúa, no por comprensión, sino por “sugestión”, sobre capas prerracionales, pero que ponen también en vibración las más secretas regiones de lo conceptual. Ante todo, la explicación de la lírica moderna se enfrenta al problema de buscar categorías con las cuales se pueda describir. Así mismo, «no se puede soslayar el hecho, y toda la crítica lo corrobora, de que las que se imponen sobre todo son categorías negativas.»²⁴

Para la crítica clásica, el empleo de cualidades, exigencias y valoraciones está delimitado por contrarios que suscitan la condenación: el fragmentarismo, la oscuridad, la mera acumulación de imágenes, el abocetamiento ingenioso, los sueños inestables, el tejido desigual..., todas las cuales se oponen a los valores formales encumbrados tales como el lenguaje conciso, seguro y concreto, en el que cada palabra está acertadamente elegida sin acepciones accesorias.²⁵ Sin embargo, «la poesía moderna, lo mismo que el arte moderno, no pueden defenderse ni atacarse “a priori”. Como fenómeno constante de la actualidad tienen derecho a ser apreciados por el “conocimiento”.»²⁶

Dámaso Alonso declara que de momento no hay más remedio que definir el arte en términos negativos, haciendo hincapié en que la definición positiva tiene sólo un valor

²³ *Ibid.*, p. 16.

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁵ Cfr. *ibid.*, p. 22 y ss.

²⁶ *Ibid.*, p. 19.

vagamente aproximativo y no da en lo cierto, porque omite las “disonancias” objetivas y léxicas que, como veremos, están presentes tanto en Baudelaire como en Rimbaud.

1.1. Antecedentes teóricos de la poesía pura.

Se ha indicado que el concepto de poesía pura, y específicamente la lírica posterior, se debe entender en vinculación con el deslinde de la realidad objetiva y la fuerza de la fantasía. El antecedente de dichas implicaciones teóricas obliga a remontarse a la segunda mitad del siglo XVIII, si bien, el fenómeno de las doctrinas puristas se ubica propiamente a finales del siglo XIX. De González Rodríguez sabemos que el origen del término “poesía pura” debió estar vinculado al nacimiento de la literatura como categoría. « Siguiendo a Raymond Williams, el siglo XVIII significó la distinción entre la noción clásica de *poesía* —como composición imaginativa— y *litteratur* —entendida en un principio como condición para la lectura—, un nuevo concepto extraído de la gramática y la retórica.»²⁷ Posteriormente, las reflexiones románticas dirigirán la especialización del término hacia su consideración moderna.

Paralelamente, Hugo Friedrich ubica los antecedentes teóricos en las personalidades de Rousseau y Diderot, en tanto que, a partir de ellos, se inician en la literatura europea unos fenómenos que pueden interpretarse como antecedentes de la lírica posterior.

Rousseau no nos interesa aquí precisamente como autor de teorías acerca de la sociedad y del Estado ni como ebrio de Naturaleza y entusiasta de la virtud. O tal vez ello sólo nos interesaría porque su obra aparece dominada por una insolenta tensión entre dos polos opuestos: la agudeza intelectual, y la excitación afectiva, la aptitud para pensar según un proceso lógico y gradual y la sumisión a las utopías del

²⁷ Mauricio Alberto González Rodríguez, *op. cit.*, p. 10.

sentimiento: en una palabra, por un caso especialmente típico de *disonancia* moderna.²⁸

Para Hugo Friedrich, Rousseau encarna la primera forma radical de ruptura con la tradición desde su visión de la vida a partir del puro yo. El yo absoluto, que en Rousseau posee todo el patetismo de la grandeza incomprensible, supone un desgajamiento con respecto a la sociedad. Dicho desgajamiento es evidente que coincidió con una experiencia de la época que rebasaba el orden de lo personal. En el sufrimiento del yo incomprensible de Rousseau se percibe la convicción de que el refugio en la intimidad se convierte en un orgullo personal; la proscripción se anuncia como una reivindicación de superioridad. Dicho de otro modo, «lo que importaba era ver en la propia anormalidad la garantía de una vocación propia, estar tan convencido de lo imposible de una reconciliación entre el yo y el mundo que en tal convicción se pudiera fundar la siguiente máxima: es preferible ser odiado a querer ser normal.»²⁹

Desde la experiencia de la intimidad que sólo se ocupa de sí misma, Rousseau logra expresar una especie de certidumbre prerracional de la existencia en la que, partiendo del tiempo mecánico, penetra en el tiempo interior, el cual deja de distinguir entre pasado y presente, desorientación y acierto, fantasía y realidad. «El tiempo mecánico, el reloj, será considerado como el símbolo más odioso de la civilización técnica (así lo vemos por ejemplo en Baudelaire y en otros poetas más tardíos, como A. Machado), mientras que el tiempo interior constituirá el refugio de una lírica que huye de la congoja de la realidad.»³⁰

De tal manera, en la intensidad lírica con que Rousseau se entrega al tiempo interior se vislumbra el estado de ánimo moderno para el que todos los lugares se han hecho

²⁸ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 27.

²⁹ *Ibid.*, p. 28.

³⁰ *Ibid.*, p. 29.

inhabitables y en el que un espíritu tal puede crearse en la poesía su única morada y su único centro de trabajo. A la supresión de la diferencia entre fantasía y realidad se añade el concepto de “fantasía creadora”, que partiendo de la disposición del sujeto, es capaz de crear lo no existente y aun de situarlo por encima de lo existente. «La fantasía se ha convertido en absoluta. Y así la volveremos a encontrar en el siglo XIX, exasperada hasta erigirse en dictadora y definitivamente liberada de los matices sentimentales que tuviera en Rousseau.»³¹

Por otro lado, a la fantasía creadora le confiere Diderot una situación independiente y le permite medirse únicamente consigo misma. La propuesta de definición del genio que expone dialécticamente en el *Neveu de Rameau* lo conduce a la tesis de que la coincidencia frecuente de inmoralidad y genialidad, de inadaptabilidad social y grandeza espiritual, es un hecho quizá inexplicable, pero suficientemente demostrado por la experiencia. Las potencias de la sensibilidad, el conocimiento y la voluntad —estéticas, intelectuales y éticas—, que desde la Antigüedad eran consideradas como pertenecientes a un mismo orden, se invierten para asignar una situación independiente al genio artístico, para el cual los valores criteriológicos de la verdad y la bondad dejan de ser compatibles. El genio, dice Diderot, «tiene derecho a la brutalidad e incluso al extravío; [...] el genio construye edificios a los que la razón no alcanzaría jamás; sus creaciones son combinaciones libres, que él ama como si fueran poemas; sus posibilidades van mucho más allá que el mero producir o descubrir, y por lo mismo “para el genio, los términos de verdad o mentira han dejado de tener valor preciso”»³² La fuerza motriz del genio, por tanto, es la fantasía

³¹ *Ibid.*, p. 30.

³² *Ibid.*, p. 31.

creadora, cuya calidad sólo se mide según una dinámica pura ya no supeditada al contenido, que ha dejado tras sí las diferencias entre bien y mal, verdad y mentira.³³

En las ideas acerca de la poesía y de las artes plásticas de Diderot es palpable una relación que él mismo llama “magia rítmica”, en tanto que el acento es para el verso lo mismo que el color es para el cuadro. Dicha magia rítmica produce sobre el ojo, el oído y la fantasía una impresión más profunda que la de la exactitud objetiva. «Porque —dice— la “precisión perjudica”. Y de ahí la exclamación: “Poetas, sed oscuros”»: con ello se quiere decir que la poesía debe tomar por asunto objetos nocturnos, lejanos, que causen pavor y creen la impresión de misterio.»³⁴ Lo esencial es ante todo la poesía en sí, y no ya la expresión de los objetos. Se anuncia con ello una decidida superioridad de la magia del lenguaje sobre el contenido del mismo. «En el mundo de la Ilustración entonces ya en su ocaso, Diderot descubre la poesía como misterio, como “tejido jeroglífico”, como “habla emblemática” a base de fuerzas sonoras que impresionan más profundamente que las ideas.»³⁵

Con el propósito de describir la poesía de su tiempo, la promoción de autores del romanticismo alemán, francés e inglés de mediados y fines del siglo XIX incorporan las nuevas consideraciones de las funciones de la fantasía creadora y de la poesía según Rousseau y Diderot. A partir de entonces, hablamos de una iniciativa de diferenciación entre las letras en general y lo verdaderamente bello, literario o poético; «fueron ellos, los románticos, los primeros en hablar de poesía pura. [...] La fuerza de rechazo hacia el

³³ Cfr. *ibid.*, pp. 31-32.

³⁴ *Ibid.*, p. 33.

³⁵ *Idem.*

racionalismo y valoración de la sensibilidad estética será absorbida y reelaborada a lo largo y ancho del XIX, no sólo en Alemania.»³⁶

Desde el romanticismo la poesía se presenta como el lenguaje de un sufrimiento que gira sobre sí mismo, que no anhela curarse, sino que únicamente aspira a la palabra matizada. La lírica propiamente dicha es considerada a partir de entonces como única poesía verdaderamente tal. La lírica «pasó a ser la manifestación más pura y elevada de la poesía y, por su parte, se situó en oposición con el resto de la literatura, conquistando una libertad ilimitada que le permitía decir cuanto le dictara la más soberana fantasía, la introspección ampliada hasta el inconsciente y el juego con una trascendencia sin objeto.»³⁷ Con el romanticismo la especialización de los términos es ostensible y, en este sentido, según Novalis, pertenece a la esencia misma de la lírica la indeterminación y la distancia infinita que la separa del resto de la literatura.

En Novalis aparece nuevamente el deslinde de la realidad, el aislamiento de los hombres poéticos, la fuerza de la fantasía y la comparación de la poesía con la magia (procedente de tradiciones más antiguas, pero relacionada de un modo moderno con la “construcción” y el “álgebra”). Novalis se complace en emplear estos términos para distinguir el aspecto intelectual de esta poesía. En él, «la magia poética es rigurosa, es una “unión de la fantasía y del vigor mental”, un “operar” profundamente diferente en sus aspectos del simple goce, que a partir de ahora deja de ser el acompañante de la poesía.»³⁸

Con la poesía ocurre lo mismo que con las fórmulas matemáticas, “forman un mundo aparte, juegan sólo consigo mismas”. Por lo tanto, su lenguaje es un lenguaje autónomo sin finalidad comunicativa. El acento se encuentra en las relaciones anímicas,

³⁶ Mauricio Alberto González Rodríguez, *op. cit.*, p. 11.

³⁷ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 22.

³⁸ *Ibid.*, pp. 35-36.

musicales, las secuencias de acentuación y de tensión, ya emancipadas del significado de las palabras. La magia del lenguaje divide el mundo en fragmentos en aras del hechizo, puesto que “toda palabra es un conjuro”, es un modo de provocar y subyugar las cosas que nombra. La oscuridad y la incoherencia se convierten en premisas de la sugestión lírica.

La poesía moderna produce una general “enajenación” para conducir a una “patria más alta”. Su “operación” lo mismo que la del “analista en el campo de la matemática”, consiste en deducir de lo conocido lo desconocido. En cuanto al tema, la poesía sigue el azar; en cuanto al método, las abstracciones del álgebra, que están en relación con las “abstracciones de la leyenda”, o sea con su libertad respecto al mundo cotidiano, abrumado por el peso de una “claridad excesiva”.³⁹

En el mundo hispánico es posible hallar expresiones del mismo cariz, si bien con cierto rezago y con una visión un tanto elemental, en la persona de Gustavo Adolfo Bécquer. La disonancia típicamente moderna entre la conmoción sentimental y el principio de orden de la razón que domina el caos primero y lo transforma en obra poética, que hemos señalado previamente al hablar de Rousseau, Bécquer la describe en un pasaje de *Cartas desde mi celda* como uno de esos instantes rapidísimos en que la sensación fecunda la inteligencia y “allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir algún día evocados por la memoria”.⁴⁰ A pesar de que “la embriaguez del corazón” aún se muestra incontenible en la poesía del bardo sevillano, sus descripciones de la fantasía y de la memoria indican ya una actitud moderna de vigilancia, de contención, que habla a las claras de la superación de la actitud romántica, con lo cual se enfatiza el origen diverso y heterogéneo en geografía y espíritu de las contribuciones a la concepción de la esencialidad poética.

³⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁰ Cfr. Gustavo Adolfo Bécquer, “Introducción”, *Rimas*, José Pedro Díaz (ed.), Espasa-Calpe/Clásicos Castellanos, España, 1963, p. LXXIX y ss.

De modo que el romanticismo, en tanto que moda literaria fue perdiendo su influencia a medida que transcurría el siglo XIX, sin embargo, perduró como destino espiritual de generaciones posteriores. Lo que en él había de desmesura, de afectación, de ampulosidad, de sentimentalismo deleznable y de trivialidad, desaparecía. Legó, en cambio, sus medios de representación a aquel estado de conciencia que desde la segunda mitad del siglo iba transformándose y alejándose cada vez más de lo romántico.

Interioridad neutral en lugar de sentimentalismo mundo fragmentario en lugar de mundo unitario, fusión de lo heterogéneo, caos, fascinación por medio de la oscuridad y de la magia del lenguaje, pero también un operar frío análogo al regulado por la matemática, que convierte lo cotidiano en extraño: ésta es exactamente la estructura dentro de la que se colocarán la teoría poética de Baudelaire, la lírica de Rimbaud, de Mallarmé y de los poetas actuales.⁴¹

También a partir de las expresiones de congoja románticas se promueve la inversión de las categorías y valoraciones clásicas de nobleza, ancladas a la idea del sabio o creyente, el caballero, el cortesano, el hombre culto perteneciente a la “élite” social, en quien la alegría era el supremo valor e indicador de que había alcanzado la perfección espiritual. «El dolor, en cambio, a menos que fuera transitorio, era considerado como un valor negativo y, por los teólogos, como pecado. [...] La alegría y la serenidad desaparecieron de la literatura y en su lugar aparecieron la melancolía y el dolor cósmico.»⁴² *Mutatis mutandis*, el espíritu de negación hizo del dolor y de la angustia atributos de la nobleza del alma. El romántico Chateaubriand, por ejemplo, describe la melancolía sin objeto y erige “la ciencia del dolor y de la angustia” en meta de todas las artes y entiende que el desgarramiento del alma es una

⁴¹ Hugo Friedrich, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁴² *Ibid.*, p. 37.

bendición del cristianismo.⁴³ Se pone de moda declarar que uno pertenece a una época cultural tardía y decadente, cuyas resonancias, al igual que dicho estado de ánimo, encuentran continuación en Baudelaire.

En el entendido de que la descripción diacrónica de una poética es esencialmente un ejercicio pedagógico, la claridad de cómo se entendió el ejercicio creativo en épocas o grupos determinados se ha de buscar en la descripción de categorías que organicen y permitan poner en diálogo los múltiples sentidos que pudo tener una creación artística. Así pues, sin dar por sentada la cabal descripción del periodo romántico, la noción de estructura hace innecesario el examen de la totalidad del material histórico —labor inabarcable—, en especial si este material sólo aporta variantes de la estructura básica. Visiblemente los antecedentes teóricos del concepto de la poesía pura abarcarían un volumen completo debido a la oscuridad de sus caracteres que se ocultan bajo las más variables máscaras. De artículos alemanes, franceses, españoles e ingleses, rápidamente Hugo Friedrich apunta las fórmulas y signos negativos bajo los cuales se habrá de distinguir la coacción ejercida por la estructura sobre la poesía y el arte modernos a partir de la segunda mitad del siglo XIX, insistiendo en que fueron empleados no peyorativamente, sino descriptivamente: congojas, desorientaciones, predominio de lo excepcional y de lo absurdo, oscuridad, fantasía desenfrenada, tenebroso afán, disgregación en los más antagónicos elementos, ansia de aniquilación, disolución de lo corriente, sacrificio del orden, incoherencia, fragmentarismo, reversibilidad, estilo en series, poesía despoetizada, relámpagos destructores, imágenes cortantes, choque brutal, etc.⁴⁴ De manera que la poesía moderna se puede describir mucho mejor con base en atributos negativos que positivos.

⁴³ Cfr. *ibid.*, pp. 39-40.

⁴⁴ Cfr. *ibid.*, p. 24 y ss.

1.2. Edgar Allan Poe: demonio químico de la lucidez.

La lírica moderna se enriqueció con las ideas del romanticismo norteamericano, principalmente protagonizado por Edgar Allan Poe. La quintaesencia de la teoría poética de éste circula en torno a la preponderancia de lo artístico (es decir, lo artificial) sobre lo simplemente natural. En el conocido *Método de composición*, Poe habló del parentesco de la misión poética con la rigurosa lógica de un problema matemático. El papel que asigna a los factores intelectuales y volitivos dentro del acto poético allana el terreno a la necesidad creciente y específicamente moderna de intelectualizar la poesía. Lo mismo que en Novalis, se inserta en estas reflexiones el concepto de la matemática. Para Edgar Allan Poe el poema es «un ente cerrado en sí mismo, que no comunica ni verdad ni “embriaguez del corazón”, no comunica nada, sino que simplemente es “*the poem per se*”. En estas ideas de Poe se basa la moderna teoría que se desarrollará en torno al concepto de “*poésie pure*”.»⁴⁵

Siguiendo la teoría de las funciones del espíritu, Poe señala que entre el intelecto puro y el sentido moral —el primero, relativo a la Verdad, el segundo, al Deber— se ubica el “gusto”, el cual se relaciona directamente con lo Bello y, por tanto, debe gobernar la experiencia poética. «Hugo Friedrich vincula además esta diferenciación de las potencias del alma respecto a la sensibilidad clásica con los trabajos que Diderot desarrolló en su definición del genio... Poe conserva esta estructura y en ella se desenvuelve.»⁴⁶ El poeta bostoniano emprende la definición del gusto como criterio eficaz de valoración e intenta una teorización alrededor de lo Bello y su impacto en la sensibilidad. Ante todo, establece

⁴⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁶ Mauricio Alberto González Rodríguez, *op. cit.*, p. 13.

las nuevas relaciones que la poesía debe asumir en el amplio margen literario, en tanto que el principio de autonomía artística se opone por definición a la Verdad y al Deber.

Contrario a la opinión tradicional, Edgar Allan Poe quiere ver en el concepto de lo Bello no una cualidad, sino una impresión. «El placer que es a un mismo tiempo el más intenso, el más elevado y el más puro, no se encuentra, según creo, sino en la contemplación de lo Bello.»⁴⁷ El objeto Verdad, o satisfacción del intelecto, y el objeto Pasión, o excitación del corazón, son mucho más fáciles de obtener por medio de la prosa; «la Verdad, reclama precisión, y la Pasión familiaridad, absolutamente contrarias a la Belleza, que no es otra cosa [...] que la excitación o la deliciosa elevación del alma.»⁴⁸ Dado que lo Bello es el único dominio legítimo de la poesía, el poema merece su nombre sólo en cuanto procura una excitación intensa; una elevación del alma, al decir de Poe. «El valor del poema está en proporción a esta excitación elevadora. Pero todas las excitaciones son, por una necesidad física, transitorias.»⁴⁹

La poética de Poe se elabora necesariamente en relación con el tiempo. El señalado parentesco de la poesía con el cálculo indica que la extensión de un poema debe encontrarse en relación matemática con el mérito de la composición, es decir, con la elevación o excitación que produce. En este sentido, el poeta parece apuntar hacia un sentimiento poético que se alcanza en la contemplación de la belleza, pero que después de la excitación se agota prontamente. Es una sensibilidad instantánea que, oponiéndose a la pretensión clásica de Unidad, descompone la realidad en pequeñas porciones con sentido

⁴⁷ Edgar Allan Poe, “Método de composición”, *Ensayos* (trad. Margarita Costa), Claridad, Buenos Aires, 2006, p. 206.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Edgar Allan Poe, “El principio poético”, *ibid.*, p. 223.

total.⁵⁰ «Lo que llamamos un poema largo no es, en realidad, sino una sucesión de poemas cortos, esto es, de efectos poéticos breves.»⁵¹ En suma, el problema de la extensión de la obra poética, ceñida a un tiempo de lectura no mayor a una sola sesión, está estrechamente vinculado con la intensidad de breves efectos poéticos pues, aclara Poe, «después de un lapso de media hora a lo sumo, decae —desfallece—, le sigue una reacción negativa y entonces el poema, de hecho, deja de serlo.»⁵² Independientemente de los valores objetivos que aduce Edgar Allan Poe, tales consideraciones relativas a la duración de la obra artística implican que los criterios de valoración estética deben enfocarse en la impresión o el efecto que concita dicha obra más que en el tiempo que llevó producir el efecto o en la cantidad de “esfuerzo sostenido” necesario para provocar esa impresión.⁵³

Ciertamente, la diferencia radical entre los modos verdadero y poético de fijar las ideas, la necesidad de concebir el poema que es un poema y nada más (ese poema escrito sólo por el poema mismo), y el esfuerzo matemático del poeta para lograr la contemplación de lo Bello (a través de fugaces instantes de deliciosa elevación del alma) son ideas que a la postre nutrieron las teorías poéticas del periodo finisecular en que Baudelaire y compañía enarbolaron el estandarte de la lírica moderna. Sin embargo, la aportación más radical del poeta bostoniano, en relación con las teorías poéticas del círculo purista, descansa en lo que él llama la “absoluta esencialidad” de la poesía.

El principio poético y Método de composición, sendos ensayos que gozan de gran difusión, reúnen la síntesis del pensamiento de Edgar Allan Poe, sin embargo, en otros poco conocidos, se puede hallar el desarrollo exhaustivo de su pensamiento; tal es el caso de *El*

⁵⁰ Cfr. Mauricio Alberto González Rodríguez, *op. cit.*, p. 15.

⁵¹ Edgar Allan Poe, “Método de composición”, *op. cit.*, p. 205.

⁵² Edgar Allan Poe, “El principio poético”, *ibid.*, p. 223.

⁵³ Cfr. *ibid.*, p. 224.

fundamento racional del verso. En él, Poe se lamenta por la inexactitud con que la crítica tradicional ha abordado el tema de la versificación, dando lugar a la confusión, el error y la mistificación.

«La palabra “verso” es usada aquí, no en su sentido estricto o primitivo, sino como el término más conveniente para expresar en general y sin pedantería todo lo implicado en la consideración del ritmo, la rima, el metro y la versificación.»⁵⁴ En principio, lo que se pregunta Poe es cómo han podido surgir tantos malentendidos siendo que, si el tema de la versificación fuera tan difícil, “o si residiera en la nebulosa región de la metafísica”, dice, «tendríamos menos razones para asombrarnos ante todas esas contradicciones y perplejidades.»⁵⁵ Así pues, Edgar Allan Poe, llevado del afán de sistematizar un tema que considera extremadamente fácil, lo incluye dentro de los límites que pertenecen a la matemática.

La necesidad de claridad rigurosa de estos conceptos (ritmo, rima, metro y versificación) da como resultado una exhaustiva revisión y organización de la tradición y de múltiples términos devenidos en confusión. Poe emprende, pues, una sistematización histórica del verso en lengua inglesa, haciendo énfasis en la justificación de la naturaleza técnica de la creación poética.

Los conceptos señalados por el bostoniano no dejan de ser generales, sin embargo, constituyen la base para el desarrollo posterior del concepto que venimos trabajando; la pureza poética, planteada en términos de Poe, es una búsqueda formal de belleza asociada a procedimientos con un alto valor técnico-matemático. Quizá el énfasis haya que ponerlo, más que en los procedimientos, en la misma intención de

⁵⁴ Edgar Allan Poe, “El fundamento racional del verso”, *ibid.*, p. 245.

⁵⁵ *Idem.*

“búsqueda”, en la pretensión de encontrar aquello que está velado, allí encontramos un primer sentido de lo que llamamos poesía pura.⁵⁶

Como pocos, Edgar Allan Poe detalla los componentes que reclama necesarios constitutivos de la absoluta esencialidad de la poesía. Atento como el que más, también advierte que la justificación técnica de la composición puede desarrollarse en distintos modos —en la pintura, la escultura, la arquitectura, la danza y muy especialmente en la música—. En este sentido, el sentimiento poético, de manera general, no sólo se ocupa de su manifestación en palabras. Por lo mismo, fiel a su teoría del efecto poético, Poe señala con certeza que la música es de una importancia tan grande para la poesía, que no puede ser sensatamente rechazada, pues es un auxiliar vitalmente importante. «Es en la música, tal vez, donde el alma está más cerca de alcanzar el gran fin cuando está inspirada por el sentimiento poético: la creación de la belleza sobrenatural.» Más aún, «no cabe duda — añade Poe— que en la unión de la poesía con la música en su sentido popular, encontraremos el terreno más amplio para el desarrollo poético.»⁵⁷

Finalmente, en este contexto, la poesía es definida como *Creación Rítmica de Belleza*, donde la musicalidad y la impresión elevadora del alma están vinculadas a procedimientos con alto valor técnico-matemático. La pureza o absoluta esencialidad de la poesía, engendradora de breves y armónicos efectos poéticos, está dada por la delimitación del ejercicio poético a una facultad estrictamente gustativa que lleva a la contemplación de un ideal de belleza que es, a su vez, creación de una belleza sobrenatural.

⁵⁶ Mauricio Alberto González Rodríguez, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁷ Edgar Allan Poe, “El principio poético”, *op. cit.*, p. 229. La alusión a lo popular como nacimiento y posibilidad más amplia de desarrollo poético, trascendiendo la frontera formal del verso, otorga a la posteridad una fuente inagotable de inspiración; especialmente en la vertiente de habla hispana. Piénsese en el *Romancero gitano* de Federico García Lorca.

1.3. Baudelaire y compañía: herejes y apóstatas de una secta religiosa.

De la lírica norteamericana a la creciente lírica moderna francesa, Baudelaire captó las innovaciones que en el plano del proceso poético aventuró Edgar Allan Poe. Las conclusiones que el segundo entresacó de la observación de la propia poesía devinieron en la inversión del orden de los actos poéticos, según venían aceptándose por estéticas anteriores. «Lo que parece ser el resultado, es decir, la “forma”, es el origen del poema; lo que parece ser el origen, en el “contenido”, es el resultado.»⁵⁸ Baudelaire tradujo los ensayos *Método de composición* y *El principio poético*; el primero completo, y el segundo sólo fragmentariamente. De este hecho Hugo Friedrich opina que Baudelaire se identificó explícitamente con las teorías expuestas por Poe y, por lo tanto, pueden considerarse como las suyas propias. La teoría poética del bostoniano a tal grado influyó en Baudelaire que éste cumple con el precepto de no entregarse a la “embriaguez del corazón”. En él, «el acto que conduce a la poesía pura se llama trabajo, construcción de una arquitectura según un plan previo, operación con los impulsos del lenguaje.»⁵⁹

En efecto, es posible constatar que esta poesía fue concebida arquitectónicamente, es decir, para Baudelaire queda perfectamente demostrado que las leyes métricas no son simples tiranías inventadas arbitrariamente, sino “reglas elegidas por el propio organismo espiritual”. Por otro lado, jamás han impedido que la originalidad se manifestara. «En cambio lo contrario es mucho más exacto, o sea, que ha contribuido siempre a que madurase la originalidad.»⁶⁰ Con ello se confirma una antigua conciencia romántica de la forma. En estas ideas se basa la práctica de los poetas modernos en que las convenciones de

⁵⁸ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 74.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 53-54.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 57.

la rima, del número de sílabas de los versos y de la construcción de las estrofas son consideradas instrumentos que actúan sobre el lenguaje estimulando reacciones a las que el mero esbozo del contenido del poema jamás habría llegado.

Igualmente, Baudelaire asigna un papel preponderante a los factores intelectuales y volitivos dentro del acto poético e inserta en estas reflexiones el concepto de la matemática. El acierto exacto del estilo se compara con los “milagros de la matemática” y la metáfora adquiere un valor de “exactitud matemática”. La teoría poética de Baudelaire desarrolla puntos y programas que, si bien en su propia lírica no se realizan o sólo llegan a formas incipientes, preparan la poesía hermética que poco después habrá de comenzar; especialmente en lo que se refiere a los dos conceptos de magia del lenguaje y de fantasía. Expresiones de un pensamiento que pertenece al mundo de representaciones de la magia y de la mística secundaria (ocultismo) serán cada vez más concurridas entre los adeptos a las doctrinas puristas, referidas incluso a las artes plásticas. En este contexto aparece otra palabra clave: “sugestión”. El lector se enfrenta a una poesía que ha dejado de tener en cuenta la inteligibilidad normal. En esta poesía la palabra como sonoridad y sugestión es algo aparte de la palabra al servicio de un sentido lógico. La diferencia radical entre los modos verdadero y poético de fijar las ideas, que en Edgar Allan Poe está dada por la teoría de las funciones del espíritu, en Baudelaire desencadena las fuerzas alógicas de la palabra. Se trata de una potencia que guía las expresiones y, gracias a series sonoras insólitas, ejerce un encanto inusitado.

Desde Novalis hasta Poe y Baudelaire, había ido madurando el procedimiento de hacer surgir un texto lírico no sólo partiendo de temas y motivos, sino también, o

quizás exclusivamente, por medio de combinaciones de las sonoridades del lenguaje y de las oscilantes asociaciones de ideas sugeridas por las palabras.⁶¹

Esta lírica cada vez más abstracta destruye el valor real de los contenidos hasta la incomprendibilidad a favor del puro dinamismo. Friedrich insinúa, empero, una paradoja de esta lírica que consiste en que precisamente aquella misma poesía que se lanza a la irrealidad, frente a un mundo desentrañado y tecnificado por la ciencia, exige para crear lo irreal la misma exactitud y la misma inteligencia que ha convertido la realidad en algo trivial y sin horizontes.⁶² Así, desde el punto de vista artístico, la interpretación del mundo es considerada como un empequeñecimiento, como una pérdida del misterio, y por lo tanto debe compensarse con el máximo despliegue del poder de la fantasía y de la magia sugestiva del lenguaje.

La modernidad de Baudelaire consiste en situar la descomposición al principio del acto poético; descomponer y escindir la realidad en partes equivale a deformarla. Para Baudelaire, la fantasía, lo mismo que el sueño, constituye la máxima facultad de creación. Es, por así decirlo, “la reina de las facultades humanas”. «“La fantasía descompone toda la creación; y con los materiales recogidos y dispuestos según leyes cuyo origen sólo puede encontrarse en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo.”»⁶³ La fantasía es entendida, pues, como un poder de generación, no de percepción, que en ningún caso actúa ciega y arbitrariamente, sino de manera exacta y según un programa. Pero en cualquier caso que se presente, lo que la distingue es siempre la creación de contenidos irreales.

Entre los nombres que Baudelaire da a esta facultad de transformar, de “desrealizar” la realidad, hay dos que se repiten con gran insistencia: sueño (“*rêve*”) y fantasía

⁶¹ *Ibid.*, p. 141.

⁶² Cfr. *ibid.*, p. 84.

⁶³ Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1954, p. 773, *ap.* Hugo Friedrich, *ibid.*, p. 82.

(“*fantaisie*”). Con más decisión que Rousseau y Diderot, Baudelaire los eleva al rango de superior facultad de creación. Y decimos facultad de “creación” y no “creadora” para subrayar mejor la idea de las fuerzas intelectuales y volitivas que se hallan implícitas en sus conceptos de sueño y fantasía y que encuentran asimismo expresión en el hecho de que —en la misma esfera— se hable de matemáticas y de abstracción.⁶⁴

Se ha indicado que la quintaesencia de la teoría poética de Edgar Allan Poe circula en torno a la preponderancia de lo artificial sobre lo simplemente natural. Siguiendo de cerca los pasos de éste, a los ojos de Baudelaire, lo “inorgánico” logra su suprema importancia cuando es material de esfuerzo artístico. La estatua es para él más preciosa que el cuerpo viviente, el decorado escénico que representa el bosque, más que el bosque natural. En el *Método de composición* Edgar Allan Poe equipara los “laboriosos e indecisos embriones del pensamiento” con la mirada detrás de la escena: los rodajes y las cadenas, las maquinarias para los cambios de decorado, las escalas y los escotillones, las plumas de gallo, el carmín, los lunares postizos y todo el afeite que constituye el “lastre” y la “naturaleza” del *histrión literario*. Atinadamente, Hugo Friedrich señala que «semejante equiparación de lo artificial con lo inorgánico, este modo tan categórico de excluir la poesía de lo real, sólo tiene precedente, a lo sumo, en una literatura con la que la poesía moderna tiene por lo demás secretos vínculos, es decir, la literatura barroca española.»⁶⁵ A partir de este señalamiento se comprende, bien mirado, la fuerza de penetración de las teorías puristas en la literatura de habla hispana.

El propio Baudelaire revela el vínculo secreto de que habla Friedrich al retomar el concepto del arabesco, de líneas libres de todo sentido. Este concepto se enlaza en sus

⁶⁴ Hugo Friedrich, *op. cit.*, pp. 78-79.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 81.

reflexiones con la concepción de “frase poética”. Según escribe Baudelaire, la frase poética es una pura sucesión de sonidos y movimientos, capaz de formar una línea horizontal, ascendente o descendente, «una espiral, un zigzag de ángulos superpuestos. Y precisamente por ello, la poesía se aproxima a la música y a la matemática.»⁶⁶

Ostensiblemente los caracteres estéticos de Baudelaire no se separan mucho de lo que ya había enunciado Allan Poe, sin embargo, con cada nueva interpretación, fueron ganando en profundidad y especialización conceptual. El sentir del corazón fue remplazado por la facultad intelectual ligada en su totalidad a la fantasía, máxima facultad creadora. La vida del poeta, de suyo empírica, se disocia de la obra y le confiere independencia en un proceso de despersonalización que, a su vez, construye una persona poética totalmente nueva e imaginada. «Desde allí, surge la necesidad de una conciencia formal hiperbólica que, atenta a los detalles más mínimos, construye con rigor arquitectónico la obra poética; los recursos para lograrla también son emulados: musicalidad respaldada en un cálculo matemático de metros e imaginación liberada.»⁶⁷

Al tiempo que Baudelaire se identificaba con la teoría poética expuesta por Edgar Allan Poe, la realización de las ideas teóricas de Baudelaire se encuentran en la poesía de Rimbaud, si bien, las tensiones, insólitas, pero ordenadas y rigurosamente formales de *Fleurs du Mal* se convierten en absolutas disonancias en las *Iluminations* (1872-1873) y en la *Saison en enfer* (1873). Breve, pero turbulenta, la obra poética de Rimbaud presenta un sinfín de interrupciones temáticas y las más de las veces aparecen confusamente entremezcladas. En palabras de Hugo Friedrich, ya no consiste en tramas cuyo desarrollo pueda seguirse, sino en fragmentos, líneas truncadas, imágenes de agudo sentido, pero

⁶⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁷ Mauricio Alberto González Rodríguez, *op. cit.*, p. 25.

irreales; «pero todo ello de tal manera, que, en aquella unidad, vibra el caos, sin el cual no hubiera llegado a tener existencia lingüística en la unidad de una musicalidad superior a los sentidos, que recorre todas las armonías y todas las disonancias.»⁶⁸

En 1871, Rimbaud escribió dos cartas en que esbozó el programa de la poesía futura. A dichas cartas es costumbre designarlas como “Cartas del Vidente”, puesto que, como se sigue del título, giran en torno al concepto del vidente (*voyant*). En ellas se confirma que también para Rimbaud la poesía moderna debe ir acompañada de la reflexión acerca del arte poético. La equiparación del poeta con el vidente tiene su origen entre los griegos, el platonismo renacentista la volvió a desenterrar y, a través de Montaigne llegó hasta Rimbaud, en quien se sumaron reminiscencias de Víctor Hugo.⁶⁹ En estos términos, resulta interesante que para Rimbaud la finalidad de escribir poesía es “llegar a lo desconocido”, o dicho de otro modo “ver lo invisible, oír lo inaudible”. Ni que decir tiene que estas ideas, lejos de ser novedosas, proceden de Baudelaire y, lo mismo que para él, son palabras claves de la trascendencia vacua. Por otro lado, lo “desconocido” es en Rimbaud un polo de tensión sin contenido. «La mirada poética penetra en el misterio del vacío a través de una realidad conscientemente hecha pedazos.»⁷⁰

Si bien el lenguaje que emplea Rimbaud en las “Cartas del Vidente” procede de Baudelaire, la originalidad de su poesía estriba en el abandono del yo de la experiencia. Cabe preguntar, por tanto, ¿cuál es el sujeto de esa mirada que se lanza fuera de la realidad hacia lo “desconocido”?

El sujeto que actúa no es el yo empírico, sino que hay otras fuerzas que actúan en su lugar, fuerzas subterráneas, de carácter “prepersonal”, pero capaces de imponerse

⁶⁸ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 89.

⁶⁹ Cfr. *ibid.*, p. 92 y ss.

⁷⁰ *Idem.*

violentamente. Sólo ellas son el órgano adecuado para mirar lo “desconocido”. En dicho abandono del sujeto de la experiencia, Hugo Friedrich quiere ver el esquema místico, donde el “yo” poético es abandonado porque la inspiración divina lo subyuga. Sin embargo, en el caso de Rimbaud, aclara, la dominación viene desde abajo. Esto es, el yo se hunde, es desarmado por las capas profundas colectivas (“*l’âme universelle*”).

Estamos en el umbral donde la poesía moderna empieza a dejarse sugerir por el caos del subconsciente, nuevas experiencias que el gastado material del mundo ya no pueden darle. Se comprende que los suprarrealistas del siglo XX reivindicquen a Rimbaud como uno de sus ascendientes.⁷¹

En otro pasaje análogo, Rimbaud afirma “Quiero llegar a ser poeta y *trabajo* para serlo”, de donde se deduce que el abandono del yo por sí mismo debe lograrse mediante un acto operativo, dirigido por la voluntad y la inteligencia. Por tanto, el escribir poemas se asocia a la premisa de que la voluntad destruya el componente anímico, ya que semejante destrucción hace posible el ciego precipitarse a la profundidad prepersonal y a la trascendencia vacua en lo “desconocido”. La realización de tales procedimientos consiste «“en descomponer lenta, infinita y concienzudamente todos los sentidos”. Más aún: “Se trata de crearse un alma contrahecha, como un hombre que se plantase verrugas en la cara y las cuidase para que crecieran”.»⁷² Todo proceder directamente a favor del afeamiento, mutilación o destrucción activo del alma pone en marcha el impulso poético y, como resultado de dicho procedimiento, el poeta se convierte en “el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito: el sabio máximo”. De manera que la anormalidad, lejos de ser un destino que se acepta, equivale a un aislamiento por cuestión de principio.

⁷¹ *Ibid.*, p. 93.

⁷² *Ibid.*, pp. 93-94.

La poesía nacida de semejante operación se llama “lenguaje nuevo”, “lenguaje universal”, para el que da lo mismo tener o no tener forma. En un tejido de “extrañeza, arbitrariedad, asco y embeleso”. Todas las categorías se hallan a un mismo nivel, lo mismo la belleza que la fealdad. La demostración de su valor consiste en la excitación y en la “música”.⁷³

Insistentemente se equipara la absoluta esencialidad de la poesía en la musicalidad. Rimbaud, en su poesía, habla constantemente de ella. La llama “la música desconocida”, “canto claro de la nueva desgracia”, “la música más intensa” en la que ha quedado aniquilado todo “el sufrimiento meramente armonioso”. Todo lo cual —y muy a pesar de la actitud violenta y de deliberada ruptura de la tradición, característica de Rimbaud— coincide con lo que se ha analizado bajo la designación de poesía pura. En suma, para Rimbaud,

El poeta llega a lo desconocido, e incluso en el caso de que, ofuscado, no acierte a comprender sus propias visiones, por lo menos las habrá contemplado. Aunque él sucumba en su gigantesco salto a través de lo inaudito e innominable, otros horribles *trabajadores* vendrán y empezarán a partir de los horizontes donde él haya desfallecido.⁷⁴

Como contrapunto a la turbulenta intensidad de Rimbaud, en Mallarmé la poesía guiada por el intelecto más que por el sentimiento o la inspiración alcanza un nivel de abstracción tal que el perfeccionamiento que él aporta consiste en otorgarle un fundamento ontológico. En la poesía de Mallarmé observamos ausencia de una lírica de sentimiento e inspiración; imaginación guiada por el intelecto; destrucción de la realidad y del orden lógico y afectivo normal; manejo de las fuerzas impulsivas del lenguaje; sustitución de la inteligibilidad por

⁷³ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁴ Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1946, *ap.* Hugo Friedrich, *ibid.*, p. 95.

la sugestión; equiparación de la poesía con la crítica poética en la que predominan, por lo demás, las categorías negativas.⁷⁵ Mallarmé exalta la unidad entre lo artístico y la reflexión respecto de lo artístico a través de una filosofía que se ocupa del ser absoluto y de su relación con el lenguaje. De los ensayos recopilados bajo el título de *Divagations*, y en algunas cartas, la teoría poética de Mallarmé tiende, como haciendo eco de Baudelaire y el ideal de trascendencia vacío, el ser absoluto equiparado a la nada. De los ensayos principalmente se entresaca la justificación ontológica de la oscuridad en la poesía y su alejamiento respecto de una inteligibilidad limitada, sin que por ello en su poesía se perciba una dirección ascendente del mundo empírico a lo ontológicamente universal, sino todo lo contrario. «Precisamente porque Mallarmé procede no por medio de conceptos, sino infundiendo profundamente el ser absoluto, la nada, en los objetos más ordinarios, éstos pasan a ser como enigmas ante nuestros ojos, logrando así la misteriosidad esencial en las cosas cotidianas.»⁷⁶

El hecho de que a la muerte de Baudelaire, Mallarmé recibiera como legado el trabajo de traducción de Edgar Allan Poe, explica la búsqueda tan extrema de una poesía absoluta, poesía en sí y para sí; realización, si se quiere, de las propuestas de Poe y homenaje a la vida y obra del maestro. La poesía de Mallarmé, por tanto, constituye un proceso no en las cosas, sino en el lenguaje, y se desarrolla en un especial estrato del tiempo que, a su vez, aleja también los objetos. Las exigencias relativas al tiempo y la duración en Edgar Allan Poe penetran, por así decirlo, en la dimensión misma del poema; derivando en un alejamiento de lo objetivamente presente en el poema, que está constituido

⁷⁵ V. Hugo Friedrich, *op. cit.*, pp. 147-148.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 150.

por imprecisiones o identidades irreales, para ser arrastrado finalmente por la destrucción y relegado a la ausencia y al silencio.⁷⁷

Las cosas concretas han sido aniquiladas; las determinantes de tiempo que parecían inherentes a ellas cobran independencia. En una armonía irreal con la ausencia, con la nada, las notas temporales, ahora absolutas, constituyen la esencia de lo tardío y de lo pretérito —una esencia que a su vez sólo puede hacerse independiente a condición de hallarse en un espacio carente de objetos.⁷⁸

El hecho de que las múltiples posibilidades significativas de las palabras se den cita en el poema no consiste en las relaciones gramaticales. La virtualidad de las palabras llevada hasta el extremo convierte la infinita potencialidad del lenguaje en el auténtico contenido de su lenguaje poético. Con ello, se logra una misteriosidad que no sólo emancipa de la opresión de la realidad, sino que hace posible que la trascendencia vacua se manifieste incluso en el lenguaje por medio de un total extrañamiento de lo familiar. Mallarmé nos habla

por medio de palabras y por consiguiente con restos de representación, pero lo hace de tal modo que las transforma en signos que expresan la esencia de lo negativo. En la palabra que expresa lo objetivamente ausente está a la vez presente la negación, pero en forma incompleta, porque esta palabra no alcanza [...] la absoluta “palabrización” de la nada, del puro ideal. [...] Es decir, aquello que fracasa ante la aspiración ontológica, triunfa como poema.⁷⁹

Mallarmé califica de nefasto subjetivismo todo rastro de inspiración en el poema. En su lugar, considera la creación poética desde una perspectiva altamente especializada. El poeta, en su “laboratorio” de la “geometría de las frases”, es equiparado con un técnico de la intelectualidad y de la magia del lenguaje. «Su canto es el fruto de una fría maestría que

⁷⁷ Cfr. *ibid.*, p. 154.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 155.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 167.

trabaja obedeciendo a condiciones que, por lo mismo que son difíciles e impopulares, se llaman “enigmas”.»⁸⁰ La creación poética equivale a crear la palabra para un objeto inexistente. Escribir poesía representa renovar radicalmente el primitivo acto creador del lenguaje, de modo que en el poema esté presente lo nunca dicho, es decir, Mallarmé se mueve en los límites de la proximidad del silencio. «El poema ideal sería el “poema callado, en blanco”. En estas frases se vislumbra [...] un pensamiento místico según el cual la experiencia de lo sublime se traduce en la insuficiencia del lenguaje.»⁸¹

Más radicalmente que Baudelaire, el lenguaje de Mallarmé no supone comunidad con aquél al cual se comunica. El aislamiento de Mallarmé es absoluto y consciente, mientras que su lenguaje es sólo manifestación de sí mismo, y su obra es llevada hasta un punto en que se destruye a sí y anuncia el final de toda poesía. «Lo curioso —apuntala Friedrich— es que este proceso se repite varias veces en la poesía del siglo XX, lo cual hace suponer que responde a una profunda tendencia de la modernidad.»⁸²

Sumatoriamente, la abundante reflexión sobre la creación artística de esta última promoción de poetas, desde Baudelaire a Mallarmé, se puede decir que establecieron las bases de buena parte de la creación poética del siglo XX. A causa de su oscuridad se les han atribuido secretos vínculos con la poesía barroca española y, a menudo, con el más hermético de los poetas europeos antiguos. A este respecto Friedrich observa que Luis de Góngora, «como Mallarmé, elimina la realidad y su expresión lingüística normal, sustituyéndolas por un mundo muy remoto de representaciones creadas y por un estilizado tejido de abarrocadas líneas de expresión que el lector alcanza difícilmente a

⁸⁰ *Ibid.*, p. 179.

⁸¹ *Ibid.*, p. 185.

⁸² *Ibid.*, p. 186.

abarcar.»⁸³ A partir de esta comparación, se ilustra por un lado el afán de esta promoción por exaltar el mundo de la fantasía sobre el mundo de la realidad y, por el otro, la importancia cardinal que sus aportaciones transmitieron a la labor poética contemporánea. Al destacar la mencionada deshumanización de la obra, en opinión de Friedrich, se destruye —y se separa de las dos relaciones humanas— el triángulo autor, obra, lector. De este modo, «el texto, despersonalizado, en cuanto nos separamos de él como autor, no reclama la aproximación de ningún lector. Ello ocurre de tal manera que la obra se halla sola: creada y existente.»⁸⁴ Así pues, bien mirado, de las reflexiones en torno a la creación artística de la promoción de poetas franceses caracterizados bajo la denominación de “*poésie pure*”, a la moderna crítica y teoría literaria, sólo hay un paso.⁸⁵

⁸³ *Ibid.*, p. 186.

⁸⁴ Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, París, 1951, p. 372, *ap.* Hugo Friedrich, *ibid.*, p. 187.

⁸⁵ Se advierte el antecedente simbolista en la génesis de la teoría del formalismo ruso. [N. del A.]

2. EL GRUPO DE CONTEMPORÁNEOS Y LA POESÍA PURA

La poesía pura, como otros movimientos de poesía moderna, se caracteriza por reducir lo más posible el hecho de la creación artística a una cuestión de método. Se trata de un método constructivo o arquitectónico, donde el poeta se propone desconfiar de los estados de inspiración tumultuosos y debe, más bien, someterse a “fuerzas” ciegas para convertirlas en formas claras de la conciencia. Según Ortega y Gasset, el artista puro se aleja de la realidad, incluso de su propia realidad interior, para contemplar mejor; es decir, realiza una total conversión de lo subjetivo en objetivo.⁸⁶ La soledad resultante de dicho alejamiento de la realidad recuerda a la noche de los místicos «si bien es verdad que en estos la noche de los sentidos y de la razón está siempre iluminada por una presencia misteriosa reconocida por su fe y por su amor. En cambio, ninguna fe trascendente parece iluminar la noche del poeta.»⁸⁷

2.1. Versiones en circulación de la poesía pura en México.

Ya se ha mencionado que los poetas pertenecientes a la tradición purista, por lo general, tenían el afán de hacer de la poesía un mundo aparte y que, por lo mismo, poesía pura es sinónimo de poesía esencial, autónoma y absoluta. Su trabajo, por otro lado, estaba

⁸⁶ Cfr. Antonio Blanch, *La poesía pura española: conexiones con la cultura francesa*, Gredos/Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1976, p. 158.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 159.

orientado a la producción de formas artísticas específicas, es decir, purificadas de toda adherencia no poética. En este apartado se profundizará en los críticos que protagonizaron el debate sobre dicho aspecto reflexivo y obstinado de lo esencialmente poético, a saber, el abate Henri Bremond y el poeta francés Paul Valéry. En contraste, como veremos, mientras Paul Valéry tiende hacia una poesía inmaterial, abstracta, el abate Bremond adopta una posición algo mística. En efecto, había sido Valéry, con ideas expresadas en 1920, quien suscitara por reacción las ideas de Bremond sobre la poesía pura. La ocasión de este debate, como punto de partida, fue el discurso pronunciado por el abate ante las cinco Academias francesas el 24 de octubre de 1925, sobre el tema general de *La poésie pure*.⁸⁸

Hasta ahora se ha hecho hincapié en el aspecto constructivo o de fabricación de la poesía pura, entendido como purificaciones sucesivas de los materiales líricos empleados. Sin embargo, Antonio Blanch señala que si los cronistas y críticos de la controversia hubieran sabido interpretar la posición de Bremond, en seguida habrían reparado en que, en el fondo, esa poesía pura no era tan distinta de la poesía íntima y esencial que Bécquer había propuesto años atrás en sus *Cartas a una mujer*, y que, además, Juan Ramón Jiménez estaba haciendo desde 1916.⁸⁹ Si el objeto de la presente investigación no da pauta para una mención pormenorizada de la repercusión innegable de la tradición purista en la literatura española, desde Juan Ramón Jiménez hasta la incipiente “Generación del 27”, basta con aducir que, en opinión de Antonio Blanch, en el momento del debate, se habló en España de *poesía pura* según la acepción de Paul Valéry. «Sin embargo —añade—, pensamos que la poesía pura española se encontraba, de hecho, más cerca de las ideas de Bremond que de

⁸⁸ Cfr. *ibid.*, p. 198.

⁸⁹ Cfr. *ibid.*, p. 203.

las de Valéry, contra lo que han opinado bastantes críticos de la generación del 27.»⁹⁰ Por la misma razón no podemos desestimar las tesis de Bremond, en tanto que figura en la literatura de los poetas de Contemporáneos.

En relación con el carácter ambiguo y elástico del concepto de poesía pura, Anthony Stanton señala que al menos cinco versiones, por lo demás múltiples, circulaban dentro del grupo de poetas de la promoción de Contemporáneos. La polémica suscitada por Bremond y Valéry, como era de esperarse, no tardó en llegar a España, donde, desde 1916, Juan Ramón Jiménez había practicado una depuración esencialista de su poesía. Las versiones difundidas por ciertos grupos de vanguardia, y la acepción del concepto acuñada por el filósofo español Ortega y Gasset, completan el espectro de aquel fenómeno que gozó de indudables resonancias en el ámbito literario mexicano.

2.1.1. El misticismo del abate Bremond.

Distinguimos, inicialmente, dos concepciones bastante distintas de poesía pura en circulación entre los críticos franceses. La defendida por Henri Bremond insistía sobre todo en la pureza de la inspiración. La representada por Paul Valéry ponía el acento en la pureza de fabricación del poema. En el caso de la primera se trataba, ante todo, de una inspiración esencialmente poética y, por consiguiente, de una poesía que no es más que poesía, esto es, una poesía pura no en el sentido químico de agua pura, sino más bien en el sentido biológico o etnológico de *pura sangre*; pureza de origen más que pureza de fabricación. «Esta poesía pura auténtica supone en el poeta una especie de sensibilidad mística (no

⁹⁰ *Ibid.*, p. 237.

precisamente religiosa) muy íntima y delicada, pero también cósmica y universal.»⁹¹ A su vez, Antonio Blanch recuerda que en su famoso discurso ante las Academias, Henri Bremond citó con frecuencia a Shelley, Wordsworth, Keats, Matthew Arnold y las teorías de Bradley y Middleton Murry. La influencia de estos autores anglosajones, de una naturaleza más sutil y menos formal, acaso más mística y depurada, es apreciable en palabras del propio Bremond en *Plegaria y poesía*:

En su *Defensa de la poesía*, Shelley se muestra únicamente en figura de filósofo. De la misma manera Wordsworth, Keats, Poe, Baudelaire cuando estudian la esencia de la poesía: problema exclusivamente racional, como la discusión de cualquier otra esencia. [...] Ni Shelley ni Poe nos hubieran encontrado pavoroso, y tanto menos cuanto nos limitábamos a desarrollar sus propias ideas. Por alto que los coloquemos, los poetas nos pertenecen. Si la poesía es una realidad, una de las fuerzas de la naturaleza, no podría sustraerse a un examen crítico de la razón.⁹²

En figura de filósofo e insistiendo a cada línea que no se propone enemistar con la razón, Bremond adopta la postura de quien, para rendir un homenaje sincero, se opone a la razón al aplicar rigurosamente sus propios métodos. «No disimulamos —afirma— quizá que tenemos el firme propósito, y muy razonado, de poner en duda su monopolio, pero ella misma y sólo a ella invitamos a este examen, a esta comprobación de fronteras.»⁹³ De modo que a partir del análisis paciente de las obras poéticas se dispone a revelar el gran misterio.

En sus propios términos, Bremond afirma que una filosofía puramente racional no mística de la poesía es un accidente en la historia universal de la estética, que está en contradicción si no siempre con la enseñanza teórica, al menos sí con la experiencia de los

⁹¹ *Ibid.*, p. 238.

⁹² Henri Bremond, *Plegaria y poesía* (trad. Elsa Tabernig), Editorial Nova, Buenos Aires, 1947, p. 83.

⁹³ *Ibid.*, p. 82.

poetas de todos los tiempos. Ve en la poesía una actividad especial, no enemiga, pero distinta de las actividades propiamente racionales, es decir que, según se ha convenido, la poesía es una actividad propia de un conocimiento completamente particular y su objeto inmediato no es el del conocimiento racional, cuyo mecanismo, por lo demás misterioso, no obedece a las reglas del *Arte de pensar*.⁹⁴ A quienes reprochan al conocimiento poético no fundarse precisamente sobre la razón, lejos de explicar por la “sola razón” los prestigios de la poesía, Bremond objeta que «la poesía, considerada psicológicamente, no expresa ideas, no propone puntos de vista racionales sobre la vida [puesto que] ella es sugestión y creación.»⁹⁵

El abate Bremond se esmera en separar la experiencia poética de las actividades propiamente intelectuales que la acompañan, que se injertan en cierta medida sobre ella y que, más conocidas, llamativas y comunicables, amenazan con velarla a los ojos de muchos. En sus palabras, sabemos más lo que no es que lo que es. Una vez demostrado que la experiencia poética, lejos de lo que comúnmente se piensa, no es un mito, se justifica frente a “los últimos devotos del racionalismo” cuando afirma que la experiencia poética es una experiencia de orden místico o, para hablar más exactamente, análoga a las experiencias místicas. Para tal efecto, apela al prestigio de autoridad en la persona del teólogo Léonce de Grandmaison:

Doce años antes, el R. P. Grandmaison colocaba la experiencia poética entre “esos estados naturales, profanos, en los que se puede descifrar las grandes líneas y reconocer la imagen y ya el esbozo de los estados místicos”. El que se expresaba así era un teólogo; podemos estar seguros que había maduramente escogido y escrupulosamente pesado todos sus términos.⁹⁶

⁹⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 86.

Bajo esta perspectiva y por la índole psicológica de la experiencia propia del poeta, Bremond pretende esclarecer la experiencia poética a partir de la experiencia mística, es decir, «no es la experiencia de Shelley que me ayuda a conocer mejor la experiencia de San Juan de la Cruz, sino, a la inversa, ésta me torna un poco menos oscuro el misterio de aquélla.»⁹⁷ Por otro lado, es preciso saber que, a diferencia de los poetas, los místicos sólo se resignan a su “temible privilegio después de una resistencia heroica”; privilegio resultante de la angustia del buen trabajador que lucha en medio de la noche contra el ángel todavía invisible. A este respecto, Bremond presenta esquemáticamente tres facultades distinguibles de la “misteriosa” experiencia poética: «ante todo, una fecundidad oscura y dolorosa del espíritu o del corazón, intentos tumultuosos, agitados, inútiles, de invención o de decisión; en seguida la luz, la *inspiración*; finalmente, una fecundidad jubilosa del espíritu o una decisión alegre del corazón.»⁹⁸ La primera y la última de estas tres fases nos son harto conocidas, «no hay en ellas más que un ejercicio más o menos intenso de nuestras facultades ordinarias —inteligencia, imaginación, sensibilidad, voluntad. [...] Pero la luz, la inspiración, ¿a qué ciencia corresponde? ¿Qué medios poseemos para definirla, qué doctrinas nos la han explicado?»⁹⁹

La *inspiración* de que habla Bremond no conduce a nuestra voluntad hacia la acción, sino que la apacigua y la simplifica, “meciéndola en una quietud deliciosa”. Es el producto de una “energía de reposo” que, desde lo más profundo de nuestro ser, hace emerger la fuente primitiva de todos nuestros actos. «Pero ninguna reflexión podría alcanzar esta fuente —que los místicos denominan el centro del alma— más luminosa que

⁹⁷ *Ibid.*, p. 88.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 103. El subrayado es nuestro. [N. del A.]

⁹⁹ *Idem.*

las luces de nuestro espíritu, más libre y más ardiente que las decisiones de nuestra voluntad superficial.»¹⁰⁰ A su vez, la inspiración parece transformar igualmente los objetos que nos rodean. Nuestros sentidos —poco activos durante la experiencia— perciben exactamente las mismas imágenes; no cambian los contornos ni los colores. Sin embargo, un no sé qué de sólido, de macizo, se desliza bajo estas imágenes. Lo real, invisible, pero sólido, nos invade, nos “recoge” y nos encanta. En definitiva tenemos la impresión muy viva de que esta experiencia no depende de ningún modo de nuestra habilidad.

Unánimemente se considera a la inspiración como una visita, y a menudo se menciona inclusive el nombre del visitante. Misterio, misterio, la inspiración que acabamos de ver tan activa es también y parece serlo aún más “pasiva”. Si quisiéramos evitar la terminología de los místicos, por fuerza tendríamos que recurrir aquí otra vez a ella. Lo que constituye lo esencial de los estados místicos superiores, dice un hombre de ciencia, es la experiencia de “una intervención extraña, excitadora de los actos vitales”.¹⁰¹

Concluye Bremond que las experiencias poética y mística pertenecen, por su contenido psicológico, al mismo orden de conocimiento (conocimiento real, no inmediatamente conceptual) y, por otra parte, la experiencia mística es el grado más alto, sobrenatural. «La experiencia poética no es, pues, necesariamente del todo profana, del todo natural, pero para que se la considere así basta que ella pueda serlo y de hecho lo sea muy a menudo.»¹⁰² Acaso la diferencia ostensible entre un estado y otro radica en la necesidad de comunicar la experiencia, mediante la *transmutación mágica* de las palabras por la cual algo de dichas experiencias se transmite:

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 104.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp. 105-106.

¹⁰² *Ibid.*, p. 183, n. 1.

la experiencia poética es un esbozo natural y profano de la actividad mística: profano y natural, ciertamente, acabamos de repetirlo, pero que es además esbozo confuso, torpe, lleno de lagunas o de blancos, tanto que el poeta no sería finalmente más que un místico evanescente o un místico fracasado.¹⁰³

El poeta en cuanto poeta no puede dejar de hablar. Cuanto más se realiza la idea del poeta en sí, más se aleja de la idea del místico en sí. El místico, cuanto más lo es, menos experimenta la necesidad de comunicarse. En cuanto se apropia del tesoro de una intervención absolutamente gratuita y libre de Dios, el poeta no tiene por único objeto, como el místico, apropiarse el don divino, sino hallar las fórmulas mágicas por las que la corriente poética pueda transmitirse hasta el alma del lector. La experiencia poética no consiente la unión amorosa que sucede a toda experiencia mística y, finalmente, sin tomar a lo trágico la experiencia poética, Bremond advierte la paradoja que caracteriza las experiencias poéticas:

la paradoja de una fuerza que empuja hacia la vida sublime a aquel de quien se apodera, y que, al mismo tiempo, lo distrae a pesar suyo de estas ambiciones magníficas, lo desvía, agotándose ella misma sobre cosas igualmente mezquinas como *“una elección feliz de palabras armoniosas”*.¹⁰⁴

Bien se deja ver que, sin desestimar las experiencias poéticas, Bremond propone una jerarquía en que el místico se ubica en el grado más alto, supremo desenvolvimiento, por el carácter sobrenatural que todos los creyentes “deben reconocerle y que asegura su trascendencia”. En contraste, la gloria del poeta consiste en explotar y transmitir, por efecto de la magia verbal, apenas un esbozo de la experiencia mística. En este sentido, Bremond concluye que «el poeta puro no existirá jamás; la experiencia poética pura es un mito. Un

¹⁰³ *Ibid.*, p. 184.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 188. El subrayado es nuestro. [N. del A.]

gran poeta puede ser también un hombre piadoso, hasta un contemplativo auténtico.»¹⁰⁵ Sin embargo, el cuidado de encontrar las palabras perjudica a menudo al movimiento del corazón, que siempre pierde por eso algo. «Aunque no se perdiera otra cosa que amar menos, y con mas distracción y más peligro, es una gran pérdida si se sabe cuál es el valor del amor y de la plegaria.»¹⁰⁶

En suma, por la vía del análisis rigurosamente reflexivo de las obras poéticas, enmarcadas dentro de los amplios límites del misticismo, Bremond concluye con la misma advertencia que Blanch convenientemente señala de toda pesquisa artística demasiado racionalista o que se deja arrastrar por la ilusión de una total purificación: el nihilismo. «En el arte, como en cualquier actividad humana, la “forma pura” no es posible, y cuanto más quiere el poeta acercarse a esa pureza extrema más vacía la obra de su contenido y más solo se encuentra con sus palabras ante la nada»;¹⁰⁷ ideal vacuo en Baudelaire, misterio de las sombras en Mallarmé, nihilismo epistemológico en Valéry. «Al llevar la doctrina purista a sus últimas consecuencias, los poetas de la inteligencia descubrieron las secuelas del nihilismo metafísico: el silencio, la esterilidad, la nada.»¹⁰⁸ No es que esta sensación de nihilismo les resultara poco atractiva, sino que el poeta, por el mismo hecho de poetizar, en el fondo, inventa formas que no son más que bellas afirmaciones de la nada. En otros, ninguna conquista formal, por más pura que sea, puede tener sentido si no va acompañada de una búsqueda de la verdad. A todo lo cual hay que añadir todavía las ideas e influjo de Paul Valéry.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 192.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 194.

¹⁰⁷ Antonio Blanch, *op. cit.*, pp. 165-166.

¹⁰⁸ Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México/Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 1994, pp. 41-42.

2.1.2. Paul Valéry: fabricación poética.

Según una de las ideas que Valéry expresó con más frecuencia, escribir poesía significa penetrar en aquellos estratos primigenios del lenguaje donde en algún tiempo nacieron las fórmulas mágicas. La experiencia poética equivale a ensayar combinaciones entre zonas de significado cambiante y de distintos efectos sonoros hasta llegar a aquella única combinación que posee la imprescindibilidad de una fórmula matemática. El poema, por tanto, no debe tener un “significado real”, o sea ninguno que por sí solo lo agote. «Lo que importa no son las soluciones, sino que el acto espiritual se convierta en canto, en el que armonicen inteligencia y sensibilidad, claridad y misterio.»¹⁰⁹ Ante todo, Valéry pensaba que un poema debe estar siempre haciéndose, al modo de las variaciones musicales sobre un mismo tema. Se trata de hacer algo de la nada, teniendo como condición “la idea más poética de todas”, la idea de la composición.

Paul Valéry, fidelísimo en esto a Edgar Allan Poe, escribe una serie de notas tituladas *A propósito de El cementerio marino*, del mismo modo que el bostoniano escribiera *Método de composición*, para explicitar el proceso que siguiera en la composición de su obra cúlspide. Valéry considera que las críticas a ciertas actitudes sistemáticas suyas de haber dado al mismo poema varios textos, y aún contradictorios, es un reproche poco inteligente, a todo lo cual él reconoce que «estaría tentado [...] a comprometer a los poetas a producir (como lo hacen los músicos) una diversidad de variantes o de soluciones del mismo tema.»¹¹⁰ Parece, pues, encontrar lo esencial de la

¹⁰⁹ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 286.

¹¹⁰ Paul Valéry, “El cementerio marino” (trad. Alfonso Gutiérrez Hermosillo), “A propósito de El cementerio marino” (trad. Miguel Rodríguez Puga), *Material de lectura*, UNAM/Dirección de Difusión Cultural Departamento de Humanidades, México, s. f., pp. 12-13.

poesía en una disciplina de las formas, sin conceder demasiada importancia al contenido. Del mismo modo, la inspiración tiene un papel muy limitado, sino es que nulo, frente a la gran importancia que concede al *métier* o trabajo poético de precisión lingüística y de disciplina formal. Procura 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 el entusiasmo o la fantasía y, en consecuencia, da mucha más importancia a la producción que al producto.

Poesía pura es para él toda actividad espiritual cuya única finalidad sea someterse a una forma verbal. Esta forma así purificada será el contenido más preciso del poema. Se trata, pues, de una invitación muy clara a la depuración consiente y a la transformación del trabajo poético en una ciencia. «Una especie de ciencia pura, pues la perfección de la forma es “aquella exactitud absoluta que la haga desaparecer dejando existir sólo el contenido”.»¹¹¹ Considera que el poeta, movido por ese deseo de exactitud, realiza su trabajo más como un medio de contemplar su propia actividad que como un medio de contemplar el mundo. Antonio Blanch enfatiza que el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales, cuando una relativa prosperidad permitía a los escritores largas horas de ocio, otro aspecto de la señalada actitud formalista de la poesía pura es el de la arbitrariedad, o mejor dicho, el azar, puesto que, como la literatura ha dejado de ser un medio para convertirse en un fin, es natural que intente desligarse de las leyes de la razón.¹¹² Esta cualidad en que se alude a la práctica sistemática y consciente de juegos del lenguaje también es, precisamente, un rasgo que debemos subrayar al considerar el influjo

¹¹¹ Antonio Blanch, *op. cit.*, p. 49.

¹¹² Cfr. *ibid.*, p. 161.

de las doctrinas puristas en la obra de los poetas de Contemporáneos, especialmente esbozada en las nociones de poesía plena de Gilberto Owen.

[Además] junto al grupo de la poesía pura, otros escritores se ejercitaban en esos juegos poéticos, a veces de manera más *arbitraria*, más agresiva o más chocante, como puede verse en los últimos coletazos del Futurismo y primeros intentos de Dadá y del Surrealismo.¹¹³

Tanto el juego de palabras como el lugar que ocupan las palabras en la frase es esencial, ya que las palabras clave y los silencios (o blancos, en algunos casos) son lo que constituye ese ritmo nuevo dentro de una nueva sintaxis. El ritmo del poeta ya no se relaciona con la medida del verso, que se quiebra y cambia a menudo. Por medio del juego de palabras, elipsis y metáforas de conocimiento, se pretende transformar una lengua analítica, como el de la literatura corriente, en un lenguaje muy sintético y condensado. La acumulación de conceptos y el trabajo de creación demasiado riguroso y condensado conquistan una resistencia que dificulta la comprensión inmediata en la mayoría de los textos adscritos a la corriente de poesía pura. Con todo, el poeta debe someterse a una disciplina más: la purificación de sus emociones. Prioritariamente, el poeta debe reprimir toda efusión y depurar la emoción artística, separándola de los intereses concretos y de las pasiones más o menos egocéntricas, hasta convertirla en una emoción objetivizada. Se podría objetar que esta práctica de purificación de las emociones es más adecuada a los propósitos de la ciencia que a los de la literatura. A esta posible objeción, Antonio Blanch aclara que por ser auténticos poetas, «no suprimen la emoción profunda —no pueden hacerlo— y creen con gran convicción que el sujeto-poeta tiene mucha importancia. Sin embargo, no quieren

¹¹³ *Ibid.*, p. 163.

seguir cultivando la originalidad de las sensaciones, ni el gusto por el matiz extremado o exótico.»¹¹⁴

La teoría poética de Valéry considera al lenguaje como una combinación de funciones heteróclitas, coordinadas en reflejos adquiridos mediante el sudor que consiste en tanteos innumerables; lenguaje compuesto de elementos motores, auditivos, visuales, mnemónicos, formando grupos más o menos estables. Sus condiciones de producción, de emisión, así como los efectos de su recepción son sensiblemente diferentes según las personas. El lenguaje y sus diferentes variables (pronunciación, tono, ritmo, elección de palabras, reacciones psíquicas excitadas, etc.) son un instrumento práctico en que las virtudes estéticas del mismo se ven constantemente descuidadas y convertidas en imperceptibles. ¿Con esto Valéry pretende afirmar que el lenguaje en sí mismo posee valores estéticos virtuales irrealizados a fuerza de costumbre? La poesía, por su parte, que es el arte del lenguaje, se ve obligada a luchar contra la práctica y la aceleración “moderna” de la práctica. «El poeta se ve obligado a crear, en cada creación, *el universo de la poesía* —es decir: el estado psíquico y afectivo en el que el lenguaje puede cumplir el papel muy diferente que el de significar lo que es o fue o va a ser—.»¹¹⁵ La significación no es para el poeta el elemento esencial y único del lenguaje; no es más que uno de los constituyentes. La operación del poeta se ejerce por medio del valor complejo de las palabras, como el algebra operando sobre números complejos, afirma Valéry. Las deliberaciones, las ideas previas, los tanteos se sitúan en la fase que denomina “articulada”, de manera que las nociones de “comienzo” y “fin”, ajenas a la producción espontánea, intervienen igualmente sólo en el momento en que la creación poética adquiere los caracteres de una *fabricación*.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 173.

¹¹⁵ Paul Valéry, *Teoría poética y estética* (trad. Carmen Santos), Visor/La balsa de Medusa, Madrid, 1990, p. 206.

2.1.3. Ortega y Gasset: deshumanización del arte.

Partiendo de una noción estrictamente sociológica, Ortega y Gasset enfoca el problema de la esencia poética aludiendo a una supuesta impopularidad del *arte nuevo*.¹¹⁶ Desde el punto de vista social, distingue en todas las épocas históricas dos tipos de arte: el de las minorías, impopular y aristocrático; y el de las mayorías, popular y de masas. Sin embargo, advierte que los efectos sociales del arte son cosa tan extrínseca y tan remota de la esencia estética que, por esta vía, no se puede penetrar en la intimidad de los estilos. En primer término, señala que un estilo innovador tarda algún tiempo en conquistar la popularidad, esto es, no es popular, pero tampoco impopular. En el caso particular del arte nuevo, éste produce en el público automáticamente un curioso efecto sociológico. En contraste con el romanticismo, que ha sido por excelencia un arte popular, «el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre: Es impopular por esencia: más aún: es antipopular.»¹¹⁷

Por lo pronto, apunta Ortega y Gasset que el problema es rigurosamente estético y, sin embargo, encontró el camino más corto hasta él a partir de un fenómeno sociológico. ¿De dónde procede, pues, la impopularidad del arte nuevo? Todo arte joven es impopular en virtud de un destino esencial. El romanticismo conquistó muy pronto al pueblo, para el cual el viejo arte clásico no había sido nunca cosa entrañable. El enemigo contra el que el romanticismo tuvo que pelear fue una minoría selecta que se había quedado anquilosada en las formas arcaicas del “antiguo régimen” poético.¹¹⁸ Antagónicamente, la impopularidad del arte nuevo es de muy distinta fisonomía. Para el filósofo español, el arte engendra un

¹¹⁶ La música nueva, la nueva pintura, *la nueva poesía*, el nuevo teatro, es decir, el arte producido por los artistas jóvenes en el momento en que escribe Ortega y Gasset, alrededor de 1925, fecha de publicación de *La deshumanización del arte*. [N. del A.]

¹¹⁷ José Ortega y Gasset, “La deshumanización del arte”, *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid, 6ª. ed., 1966, t. III, p. 354.

¹¹⁸ Cfr. *Idem*.

poder social que crea dos grupos incompatibles, que separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres. «Lo divide en dos porciones, una, mínima, formada por un reducido número de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil.»¹¹⁹ Sin embargo, en el caso del arte nuevo la disyunción se produce en un plano más profundo que aquel en que se mueven las variedades del gusto individual. Así, desde el punto de vista sociológico, al igual que otras manifestaciones artísticas, lo característico del arte nuevo estriba en la separación diferenciadora de dos clases de hombres. Mientras que en otras propuestas artísticas la disyunción se produce por una afinidad de gusto o de casta a que se pertenece, el arte nuevo divide al público entre los que lo entienden y los que no lo entienden. «No se trata de que a la mayoría del público *no le guste* la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría, la masa, *no la entiende.*»¹²⁰

La irritación que despierta en la masa el arte nuevo sugiere para Ortega que el arte nuevo fundamentalmente está dirigido a una minoría especialmente dotada. Considera que cuando una obra de arte desagrada, pero se ha comprendido, el espectador se siente superior a ella y no hay lugar a la irritación. En cambio, cuando el disgusto que la obra causa nace porque no se la ha comprendido queda el hombre como humillado, con una “oscura conciencia de su inferioridad” que necesita compensar mediante la afirmación de sí mismo frente a la obra. «Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros pero

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 355.

que evidentemente son distintos.»¹²¹ No se trata, entiéndase, de una condición misteriosa, casi mística, como en el caso del abate Bremond.

De la sociología a lo rigurosamente estético, como razona Ortega y Gasset, dicha distinción entre los hombres que entienden el arte nuevo y los que no, se afina en lo que la generalidad entiende por goce estético, aquello que acontece en el ánimo del público cuando una obra de arte le *gusta*. Así, cuando un hombre ha conseguido interesarse por los destinos humanos que le son propuestos en un drama, es decir que conmueven su corazón, toma parte en ellos como si fuesen casos reales de la vida. «Esto quiere decir que para la mayoría de la gente el goce estético no es una cualidad espiritual diversa en esencia de la habitualmente adoptada en el resto de su vida.»¹²² Esta clase de público, enfocado en figuras y pasiones humanas, llamará arte al conjunto de medios por los cuales le es proporcionado ese contacto con cosas humanas interesantes. Tolerará las “formas propiamente artísticas”, las irrealidades y la fantasía en la medida en que no intercepten su percepción de las formas y peripecias humanas. Tan pronto como los elementos “puramente estéticos” dominan, esta clase de público quedará despistado y no sabrá qué hacer delante del escenario, del libro o del cuadro, puesto que «no conoce otra actitud ante los objetos [artísticos] que la práctica, la que nos lleva a apasionarnos y a intervenir sentimentalmente en ellos. Una obra que no lo invite a esta intervención lo deja sin papel.»¹²³

Cualquiera que sea la actitud que se adopte frente a la obra de arte, Ortega y Gasset asevera que alegrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez la obra de arte nos refiere o presenta, es cosa muy diferente del verdadero goce estético. Es más, esa ocupación

¹²¹ *Ibid.*, p. 356.

¹²² *Ibid.*, p. 357.

¹²³ *Idem.*

con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta función estética. Se trata, sin duda, de una cuestión de óptica y para ver un objeto tenemos que acomodar de alguna manera nuestro aparato ocular. El filósofo español diagnostica que la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al “vidrio y transparencia” que es la obra de arte. En consecuencia, la generalidad del público obnubila la naturaleza esencial del objeto artístico y, en su lugar, va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra de arte está aludida. «Pero es el caso que el objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real.»¹²⁴

A partir del diagnóstico de la actitud mayoritaria del público frente a la obra artística y la interpretación vaga del verdadero goce estético, Ortega y Gasset refiere que en el arte nuevo predomina una tendencia a la *purificación* del arte, con lo cual, indirectamente, alude a las doctrinas puristas que en poesía venimos analizando. En su opinión, esta tendencia conducirá a la eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que predominaron en la producción romántica y naturalista. En este proceso se llegará a un punto en el que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Como resultado de tal operación, «tendremos —dice— un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres.»¹²⁵ Bajo esta perspectiva, suscribe Ortega y Gasset que la citada impopularidad del arte nuevo no debe ser tomada con la obstinación y reclusión propia de formas ya arcaicas, exhaustas y periclitadas, pues «en

¹²⁴ *Ibid.*, p. 358.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 359.

arte, como en moral, no depende el deber de nuestro arbitrio; hay que aceptar el imperativo de trabajo que la época nos impone.»¹²⁶

En efecto, como se ha venido desglosando, en el desarrollo de la lírica moderna se impuso la creciente tendencia a la sobre-estilización en que el placer estético emana del triunfo del artista sobre lo demasiado humano, implicado en la obra. El tipo de arte del que habla Ortega y Gasset es considerado “inhumano” en virtud de toda operación consistente en deformar la realidad activamente. «Estilizar implica *deshumanización*. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar.»¹²⁷ El placer estético tiende a ser un placer inteligente, no mecánico, y habrá de poseer un carácter perspicaz y motivado. No se trata, de este modo, de decir o pintar una cosa que carezca por completo de sentido, que sea ininteligible o nula. Enfilear palabras sin nexos o pintar rayas al azar es cosa fácil, apuntala Ortega. «Pero lograr construir algo que no sea copia de lo “natural”, y que, sin embargo, posea alguna sustantividad, implica el don más sublime.»¹²⁸ Finalmente, este arte deshumanizado por fuerza obliga a tratar con objetos con los que no cabría tratar humanamente. Se trata de un arte que exige otras formas de trato por completo distinto y «hemos de crear e inventar actos inéditos que sean adecuados a aquellas figuras insólitas.»¹²⁹ Si al anular el melodrama demasiado humano, la obra de arte pierde en público, para regocijo del artista, ésta asiste a una suerte de metamorfosis de los objetos y de la sensibilidad artística.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 360.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 368.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 366.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 365.

2.1.4. Juan Ramón Jiménez: poesía pura, “ma non troppo”.

Fernando Vela, secretario de la *Revista de Occidente*, en una reseña de 1926 hace eco de la polémica francesa sobre la poesía pura, rechazando la versión de Bremond. Sin embargo, Anthony Stanton recuerda que en el mundo hispánico la noción de pureza no era ninguna novedad por esas fechas. Como ya se ha indicado, a partir de 1916, en su llamada segunda época, Juan Ramón Jiménez había practicado, en libros como *Eternidades* y *Piedra y cielo*, una depuración esencialista de su poesía, en un intento de equilibrar emoción, sensación e intelecto. La llamada “poesía desnuda” de Jiménez se manifiesta en poemas breves que parecen ser el resultado de un despojamiento expresivo en todos los niveles: léxico, sintáctico, métrico, estrófico, temático y simbólico.¹³⁰ «Se trata de una concepción y una práctica que Octavio Paz ha definido certeramente como impresionismo poético, con todos los riesgos que esta estética implica.»¹³¹ En suma, indica Stanton, es una especie de “misticismo estético” en el cual la palabra transparente aparece como la revelación de la esencia de las cosas.

Ahora bien, conociendo la tesis de Bremond no queda muy claro por qué la poesía de Jiménez se califica de misticismo estético. Citadas por Stanton, las expresiones y palabras en que las metas del poeta español se manifiestan no ofrecen suficiente apoyo para esta valoración: “sencillez sintética”, “concentración”, “exactitud”, “precisión”, “perfección”, “lo espontáneo sometido a lo consciente”. A primera vista estas expresiones parecen apuntar más hacia la dirección de la teoría poética de Valéry, pero los datos cronológicos rechazan contundentemente esta apreciación. Si se quiere ver en Juan Ramón

¹³⁰ Cfr. Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *op. cit.*, p. 30.

¹³¹ *Idem.*

Jiménez a un precursor de la doctrina purista, basta recordar el origen diverso y heterogéneo en geografía y espíritu del concepto. Por tanto, en apoyo a la valoración de Stanton, el señalado misticismo en la obra de Jiménez se entiende mejor a la luz de la convicción de purificación verbal que desemboca en la desesperada imposibilidad de expresar lo inefable. La soledad total, la angustia y la sed de absoluto (ideas bastante análogas a las de los verdaderos poetas místicos) explican por qué Juan Ramón Jiménez dijera en muchas ocasiones que «la poesía más pura era “fatalmente mística”, incluso cuando no era necesariamente religiosa.»¹³²

Una de las corrientes de poesía pura de finales del siglo XIX pretende trasladar al lector al reino de lo inefable por el camino del alejamiento de la realidad y por la fuerza misteriosa de un ritmo interior casi inasequible. Ésta será también la concepción que el abate Bremond tendrá de la poesía pura, y será asimismo el secreto de J. R. Jiménez, nuestro Narciso y poeta místico profano.¹³³

Se observa una concepción personalísima de Juan Ramón que oscila entre las ideas de Bremond y Valéry. Del mismo modo que el poeta francés describe la purificación de las emociones, en un intento por depurar la emoción artística, separándola, como se esbozó, de los intereses concretos y de las pasiones más o menos egocéntricas, el poeta español en sus propios términos había definido la poesía como “el instinto cultivado”: un amor disciplinado y depurado por las exigencias particulares de la estética. La afinidad de raza y de lengua entre España y Francia explica suficientemente tanto la existencia del continuo intercambio e influencia como la estimación del propio Juan Ramón Jiménez, en el campo de la poesía, hacia el prestigio literario de Francia. En sus propias palabras, «la lírica

¹³² Antonio Blanch, *op. cit.*, p. 160.

¹³³ *Idem.*

francesa moderna es una de las mejores y ejerce necesariamente su influjo en todos los poetas de hoy.»¹³⁴

El énfasis que la teoría poética de Valéry pone en la elaboración o pureza de fabricación, sus variaciones sobre un mismo tema, a la manera de las interpretaciones en música, se asemeja a la corrección y reelaboración de muchos de los poemas de Juan Ramón, para quien las sucesivas ediciones de una obra no eran más que “materiales poéticos” para su “Obra” definitiva. Antonio Blanch indica que, al igual que Mallarmé, también Jiménez parecía vivir en una continua preocupación de elegir, sometido a una disciplina de pureza bastante estricta, dedicado a su obra con ahínco hasta su propio sacrificio.¹³⁵

Mi mejor obra es mi constante arrepentimiento de mi Obra...

Cultivemos ante todo la voluntad de rechazar.

Ningún día sin romper un papel.

Mi vida interior, la belleza eterna, mi Obra, etc.¹³⁶

Así mismo, Blanch registra que posiblemente fuera Jiménez el primero en emplear en España el verso libre en función de una arquitectura de conjunto. Las múltiples relaciones de cada elemento con la estructura total, en lugar del ritmo dado por la medida que se quiebra y cambia a menudo, hace pensar de manera retrospectiva en la concepción arquitectónica de la poesía de Baudelaire. En términos de génesis, J. R. Jiménez explica sin pretenderlo estas coincidencias partiendo de la hipótesis de que tanto el simbolismo francés como la poesía pura española contemporánea tuvieron una fuente en común: los místicos españoles y los poetas árabes de Andalucía.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 181.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 219.

¹³⁶ Juan Ramón Jiménez, *Cuadernos de J. R. Jiménez*, Madrid, 1960, pp. 207-210, *ap.* Antonio Blanch, *op. cit.*, p. 219.

Lo que hay de místico en los simbolistas procede de nuestros místicos y de la poesía arábigo-andaluza. En el simbolismo, los místicos españoles influyeron tanto como Poe y tanto como Wagner y la música wagneriana. La poesía de San Juan circulaba por Francia, en la traducción del monje de Solesmes, en manuscritos, incluso desde antes de que hubiera impresa edición española.¹³⁷

Aunque para Antonio Blanch esta hipótesis de Jiménez es muy discutible, se advierte en ella una intención de aproximación y convergencia entre la poesía pura francesa y la española que él practicaba. Cierta afán de perfeccionamiento se plantea en la famosa carta-prólogo a la *Segunda Antología Poética*, donde la comparación más sobresaliente manifiesta la tendencia a la sobre-estilización y especialización de la poesía moderna, equivalente, por lo demás a todos sus antecedentes teóricos. «Es corriente creer que el arte no debe ser perfecto. Se exige perfección a un matemático, a un fisiólogo, a un científico en general. A un poeta, no sólo no se le suele exigir, sino que más bien se le echa en cara que la tenga. [...] Pero *el arte es ciencia también.*»¹³⁸

Cabe destacar que Juan Ramón Jiménez no siempre fue afín al ideal de depuración poética como lo expresa en una carta citada por Guillermo de Torre en la que escribe que «el purismo era la gran tontería de toda la poesía francesa.»¹³⁹ Antonio Blanch indica que, llevado por su antipatía personal hacia algunos poetas de la Generación del 27, Juan Ramón niega que el movimiento de la poesía pura haya aportado nada nuevo a la poesía española e incluso habla de decadencia.¹⁴⁰ Si es cierto que Juan Ramón aboga por una poesía mucho más consciente y desnuda, también es cierto que el ideal de perfección y depuración

¹³⁷ R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, 1958, p. 50, *ap.* Antonio Blanch, *op. cit.*, p. 239.

¹³⁸ Juan Ramón Jiménez, “Carta prólogo” [1919], *Segunda Antología*, Madrid, 1922, *ap.* Antonio Blanch, *op. cit.*, p. 276.

¹³⁹ Juan Ramón Jiménez, Carta citada por G. de Torre, *Las metamorfosis de Proteo*, Buenos Aires, 1956, p. 90, *ap.* Antonio Blanch, *op. cit.*, p. 202.

¹⁴⁰ Cfr. Antonio Blanch, *op. cit.*, p. 19.

significan para el poeta español más bien plenitud. Para alcanzar esta plenitud es necesario someterse a una disciplina muy exigente de “sencillez” y “espontaneidad”.

¿Qué es entonces sencillez y qué espontaneidad? Sencillez entiendo que es lo conseguido con los menos elementos; espontaneidad, lo creado “sin esfuerzo”. Pero es que lo bello conseguido con los menos elementos sólo puede ser fruto de plenitud, y lo espontáneo de un espíritu cultivado no puede ser más que lo perfecto.¹⁴¹

Al hacer coincidir espontaneidad y perfección, Juan Ramón quiere ver el trabajo poético como una especie de ciencia pura en que la perfección de la forma sea una exactitud absoluta que la haga desaparecer dejando existir sólo el contenido, esto es, que la forma “sea” ella misma el contenido. Disciplinar, depurar y cultivar la sensibilidad indica, en última instancia, una operación de perfeccionamiento que se manifiesta de manera espontánea y sin “esfuerzo”.

Coincidentemente, Juan Ramón cultiva y promueve el tema mallarmeano del desnudo esencial de la palabra anti-retórica; sin embargo, se oponía a la pesada filosofía de Valéry, en el sentido de que lastra de impureza la poesía. Para Juan Ramón, Valéry «ha buscado siempre la poesía pura, mágica, inefable y no la ha encontrado nunca; la ha cargado siempre de arena discursiva.»¹⁴² Quiere decir esto que si, por un lado, aceptaba que la poesía puede ser metafísica, por el otro, se oponía tajantemente a todo lo que en ella fuera discurso y razonamiento. La plenitud, espontaneidad y sencillez que exige Juan Ramón Jiménez de la poesía moderna, menosprecia la frigidez de la poesía sin alma de Valéry.

¹⁴¹ Juan Ramón Jiménez, “Carta prólogo” [1919], *op. cit.*, Madrid, 1922, p. 6, *ap.* Antonio Blanch, *ibid.*, p. 49.

¹⁴² Antonio Blanch, *op. cit.*, p. 273.

2.2. Espejo de insularidades: recepción crítica y asimilación.

En su momento, Octavio Paz, Guillermo Sheridan, Anthony Stanton, Alberto Monterde, Antonio Blanch —entre otros— se ocuparon de la importancia de la poesía pura entre los escritores de habla hispana y sus conexiones con la cultura francesa. En un ensayo escrito como epílogo para la segunda edición de *Laurel*, famosa antología de la poesía moderna en lengua española, el propio Octavio Paz ofreció una visión histórico-crítica del fenómeno al interior de la promoción de escritores mexicanos de la generación de Contemporáneos; en *Los Contemporáneos ayer*, Guillermo Sheridan se ocupó de la presencia del estilo de Juan Ramón Jiménez en los primeros libros de cada poeta de la misma promoción; Antonio Blanch, de cuyas opiniones nos hemos servido ampliamente, investigó la naturaleza de la poesía pura escrita en España, especialmente en la obra de la Generación del 27; Alberto Monterde, en *La poesía pura en la lírica española* —primer libro aproximativo publicado en México hacia 1953—, ilustró los peligros que entraña el estudio de la poesía pura; y Anthony Stanton lamentó la falta de un estudio de las resonancias mexicanas de “aquel fenómeno inasible” de las doctrinas puristas. A este último, de cuyas opiniones nos hemos servido también, debemos el conocimiento de las cinco versiones de poesía pura en circulación al interior del ámbito literario mexicano.

En “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”, Stanton expone cómo en diferentes medidas y en distintos poetas varias de las múltiples versiones de poesía pura se encuentran en las obras de los Contemporáneos. «En los años veinte, cuando casi todos los Contemporáneos publican sus primeros libros, *coexisten estas distintas versiones de pureza poética*, junto con otras corrientes poéticas como la neogongorista y la

neopopular.»¹⁴³ Enfatiza, además, un claro desplazamiento cronológico en el primer lustro de los años veinte del polo de Juan Ramón Jiménez hacia el creciente predominio de la versión más intelectual de Valéry, en el segundo. Cabe señalar que si en su análisis textual indica la coexistencia de elementos cubistas y neopopulares en las obras de Villaurrutia y Gorostiza respectivamente, la exigua atención que dedica a Gilberto Owen impulsó el interés de la presente investigación. Por otro lado, esta sección, dedicada a la recepción y asimilación crítica de las aportaciones de las poéticas puristas por parte de la generación de poetas de Contemporáneos, en adelante no pretende más que ser una reflexión comentada a la investigación de Stanton, para quien a pesar «de su proclamada incompatibilidad con la historia, esta tendencia pertenece a la historia literaria de los siglos XIX y XX a tal punto que ésta se vuelve incomprensible sin tomar en cuenta las múltiples contribuciones de la estética purista.»¹⁴⁴ Dígase lo mismo de la literaria mexicana de principios del siglo XX en que los poetas de Contemporáneos, desde su peculiar inclinación crítica y cosmopolita, vinculan la propia tradición literaria mexicana a las experiencias europeas.

Las sucesivas críticas recíprocas que practicaron los poetas de Contemporáneos en reseñas y revistas constituyen la principal fuente de información en la investigación de Anthony Stanton. Aunque él mismo estima necesaria una evaluación completa, e intrínseca, de las aportaciones de la poética purista en el caso mexicano, no desestima tampoco la fertilidad de dicha tendencia en el caso hispanoamericano. «En Hispanoamérica, a pesar de la fertilidad de la tendencia en países como Cuba, Colombia y México, no contamos con un estudio trasnacional ni con uno nacional en el caso mexicano.»¹⁴⁵ Concretamente, entendemos por intrínseca una valoración de las implicaciones prácticas de dicha tendencia.

¹⁴³ Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 28.

Si para el caso mexicano una evaluación de semejantes proporciones entraña numerosas dificultades, tales como el conocimiento preciso de la poesía gestada en virtud de las tendencias puristas en cada miembro del grupo de Contemporáneos, un estudio transnacional se antoja azas excesivo para los fines de esta sección. Por la misma razón sospechamos que Stanton remita exclusivamente a las reseñas críticas, a sabiendas de que la obra poética propiamente dicha constituya un conjunto más nutrido de información.

Creemos justificada la incursión de los Contemporáneos en el debate en torno a la poesía pura en función del estado de abandono en que “dejaron a los jóvenes los padres ausentes”. So pretexto de la publicación del octavo libro de poemas de Torres Bodet, *Biombo* (1925), José Gorostiza publicó una reseña crítica en que comienza por lamentar el “abandono” de Alfonso Reyes y Henríquez Ureña. «Sin ellos —expresa—, la generación reciente no arranca del tronco originario. Ramaje aéreo, insostenible paradoja de equilibrio.»¹⁴⁶ En su lugar, los jóvenes poetas de Contemporáneos se arraigan a diversas tendencias de vanguardia tales como las comentadas versiones de poesía pura o, particularmente en *Biombo* de Torres Bodet, el cultivo del haikú como signo de «cierta conformidad moderna con el arte chino de otro tiempo.»¹⁴⁷ La indiscutible actualidad de los Contemporáneos se pone de manifiesto al contrastar la cronología de sus intervenciones críticas con las publicaciones de los comentarios a que hacen referencia. Recordemos que *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset se publicó hacia 1925, al tiempo en que Torres Bodet publica *Biombo*. Stanton recuerda su “injustamente olvidado” libro de 1928, *Contemporáneos: notas de crítica*, en el que tan sólo tres años después Torres Bodet asume una posición contraria a la del filósofo español en torno a la producción artística moderna.

¹⁴⁶ José Gorostiza, “*Biombo*, de Jaimes Torres Bodet”, *Prosa*, Miguel Capistrán (ed.), Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969, p. 116, *ap.* Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *ibid.*, p. 34.

¹⁴⁷ José Gorostiza, *ibid.*, p. 117, *ap.* Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *idem*.

También podemos pretender a un arte clásico sin que por ello sea necesario acudir a mayor deshumanización, único medio que se nos propone de alcanzar mayor inteligencia... no hay arte sin materia humana que estilizar. Alcanzar la pureza clásica por ausencia de humanidad es proclamar la conveniencia de luchar con fantasmas.¹⁴⁸

A los ojos de Torres Bodet, *La deshumanización del arte* es un libro europeo, escrito para europeos, y —desde una postura americanista y vasconcelista, indica Stanton— lo considera un peligro para los jóvenes de América «que no se atreven aún a soñar un arte propio, libre de herencias sentimentales y de esclavitudes biológicas.»¹⁴⁹ En este sentido, Torres Bodet entiende la deshumanización del arte como una acusación de “agotamiento” y “decadencia”.¹⁵⁰ La lectura que efectúa del diagnóstico de Ortega y Gasset, entendido por aquél como acusación, equipara el arte puro con el arte clásico. Recordemos que para Ortega y Gasset el arte nuevo es considerado “inhumano” en virtud del placer estético que emana del triunfo del artista sobre lo demasiado humano. Los resortes del arte deshumanizado no son los genéricamente humanos, sin que por ello la realidad humana no esté implicada en la obra. Mas la tendencia moderna de la purificación poética progresivamente, piensa Ortega y Gasset, sí conducirá a la eliminación de los elementos humanos a tal punto que sean tan escasos que casi no se perciban. Aunque su reacción nos parece exagerada, bien se ve que la aspiración de pureza clásica de Torres Bodet no sólo se dirige en otro sentido, sino que evidencia una distancia crítica considerable respecto del diagnóstico de Ortega y Gasset.

¹⁴⁸ Jaime Torres Bodet, *Contemporáneos: notas de crítica*, UNAM/Universidad de Colima, México, 1928, p. 88, *ap.* Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *ibid.*, p. 32.

¹⁴⁹ Jaime Torres Bodet, *ibid.*, p. 87, *ap.* Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *idem*.

¹⁵⁰ Cfr. Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *ibid.*, p. 32 y ss.

Sobre la reseña que José Gorostiza dedica a *Biombo*, Anthony Stanton resalta la estrategia de refinación metafórica que funciona como alejamiento de la transcripción directa de la realidad. «Apoyándose en una cita de Ortega (“la poesía es el álgebra superior de las metáforas”), el reseñista señala el predominio de la imagen sorprendente y saluda el cultivo del haikú.»¹⁵¹ «Tenemos pues, a principios de 1926, a un Gorostiza que defiende el arte de la evasión»¹⁵² y, «Gorostiza acierta al caracterizar un rasgo que resulta definidor del carácter y de la poesía de Torres Bodet: “No abre, sino por excepción, las puertas de su intimidad.»¹⁵³ De modo que, contradictoriamente, si Torres Bodet rechaza el diagnóstico del filósofo español, José Gorostiza celebra el arte de la evasión y reducción sentimental que percibe en el poeta mexicano reseñado.

Igualmente en torno a *Biombo*, Gilberto Owen complementa la reseña de José Gorostiza, confirmando la coexistencia de distintas versiones de poesía pura que tanto pondera Stanton y que nos revela un diálogo secreto común. Owen considera cumplido el deber fundamental de ordenar en obra intelectual las emociones, «invocando así al nuevo clasicismo de Gide y Valéry en torno a la necesidad de someter lo emotivo a las formas estrictas del intelecto.»¹⁵⁴ Nuevamente se encarece la reducción sentimental que supone un trabajo laborioso anterior que no es visible en el resultado. Owen aplaude a su vez la apariencia de sencillez diciendo que Torres Bodet presenta el “fruto ya desnudo”, “el grano ya limpio de toda paja retórica o dialéctica”, con lo cual establece una evidente comparación con el Juan Ramón Jiménez de *Eternidades*, quien presenta su ideal poético como «una “reina fastuosa” que se va desvistiendo para revelar la “poesía desnuda” a la

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 35.

que aspira el poeta.»¹⁵⁵ Así, mientras Torres Bodet y José Gorostiza se sirven del diagnóstico de Ortega y Gasset, la nómina de Gilberto Owen evoca a Juan Ramón Jiménez, André Gide y Paul Valéry. En cuanto a si cabe en la poesía moderna la tendencia a la deshumanización, Gilberto Owen responde afirmativamente, aunque advierte en ella —acudiendo a Carlos Pellicer y Salvador Novo para ejemplificarla— una peligrosa sucesión de imágenes ya a punto de perder todo nexo sentimental o ideológico:

Hemos dicho... “moderna sensibilidad”, y aquí vamos a alargar el adjetivo para hacerlo cubrir toda la poesía de Torres Bodet; no nos estorba, para ello, el confesar la falta de deshumanización *que la enriquece*, y que Ortega y Gasset —quien, por lo demás, niega la poesía actual— querría exigir al artista moderno. ¿Cabe en poesía la deshumanización? Ejemplos afirmativos, aquí, Pellicer y Novo; pero en Pellicer asistimos sólo a una peligrosa sucesión de imágenes, cinematográficas casi, ya a punto de perder todo nexo sentimental o ideológico, y en Novo, gran poeta sin corazón, a un juego de representaciones y asociaciones meramente mentales, situadas con genialidad arbitraria en un ambiente frío; conceptos inanimados —o animados por artificio mecánico— y sin el más pequeño puente al mundo, quemadas ya las naves a la vida.¹⁵⁶

Los poetas modernos de “nuestro gusto”, continua Owen, serán aquellos en quienes haya “ponderación” y “equilibrio” entre los dos elementos en que puede desintegrarse “el agua clara y corriente” del poema. Rechaza, con esto, la preferencia en Pellicer y Novo; se inclina mejor por Villaurrutia, Gorostiza y Torres Bodet. De este último acentúa el gozo de sentirse dueño de su obra pues mejor que nadie ha sabido cumplir y gozar la grandeza y la servidumbre de la poesía, pero escribiendo con sangre unas palabras escritas con luz y que “reflejan cosas de hombres en lo que más tienen de cosas de ángeles”.¹⁵⁷ De nuevo

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ Gilberto Owen, “*Biombo*, poemas de Jaime Torres Bodet”, *op. cit.*, p. 217.

¹⁵⁷ Cfr. *idem.*

observamos la confluencia aparentemente contradictoria entre las nociones de Valéry y Ortega y Gasset, en torno al placer estético que emana del triunfo del artista sobre la obra, y un componente —¿acaso de Juan Ramón o de Henri Bremond?— que intenta rehuir la mecanización al amparo de las “naves de la vida”.

En el capítulo siguiente profundizaremos sobre la particular concepción de pureza poética de Gilberto Owen. Por el momento, apuntamos en la dirección que él mismo nos indica en un ensayo donde reconoce la procedencia, por amistad y coincidencia anímica, de sus posteriores lecturas europeas. En “Encuentros con Jorge Cuesta” dice de éste:

Me arrancó a estocadas de lógica poética de la raíz juanramoniana de que mi adolescencia no se avergonzaba, y acosándome en un rincón con Gide y Valéry — que a su vez fueron sus dos influencias mayores— me obligó a reconocer que lo mexicano de la poesía española escrita en México está precisamente en su desarraigo de lo mexicano, en su universalidad.¹⁵⁸

Con ocasión de las publicaciones de *Biombo* de Torres Bodet, *Canciones para cantar en las barcas* (1925) de José Gorostiza y *Reflejos* (1926) de Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta reseñó a los colegas superponiendo a sus obras toda una filiación con la poesía pura. «En varios ensayos... Cuesta se dedicaría a construir toda una teoría cultural alrededor de los conceptos de desarraigo, preciosismo y clasicismo: una teoría antirromántica y antinacionalista.»¹⁵⁹ La impresión virginal de frescura o naturalidad espontánea, de procedencia juanramoniana, que distingue en Gorostiza, es fruto de un largo proceso de “destilado”, proceso de reflexión y filtración artificial que se oculta en el resultado.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Gilberto Owen, “Encuentros con Jorge Cuesta”, *ibid.*, p. 245.

¹⁵⁹ Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *op. cit.*, p. 38

¹⁶⁰ Cfr. *ibid.*, p. 33.

«Nunca hemos tenido en México más desinteresada poesía, ni más pura.»¹⁶¹ Con estas palabras agasaja el primer libro de José Gorostiza y hasta le anticipa los símbolos centrales del poema *Muerte sin fin*. «Se desnuda al aire, pero su carne, transparente, apenas logra recortarse de la diafanidad del fondo; así como una agua pura en un vaso delgado, la figura dibuja su límite, fino como una hebra de gusano seda, pero visible y resistente.»¹⁶²

Del mismo Cuesta, Anthony Stanton comenta el estado de abandono que caracterizaría a su generación, una reseña en que acusa la “facilidad” del autor de *Biombo*, otra más en que destaca las cualidades plásticas y visuales en *Reflejos* de Villaurrutia y un poema que compuso por las mismas fechas en que Owen publicara su reseña dedicada a Torres Bodet. «Se trata de un “Retrato de Gilberto Owen” que, según nos informa el propio Owen en un texto de 1944, debía ir al frente del libro *Desvelo* que nunca se publicó.»¹⁶³ En lo que se puede entender como un juego de reflejos, Stanton destaca la poética antirromántica que Cuesta pone en boca de Owen, donde la noción sentimental del “paisaje como estado de alma” es remplazada por una noción intelectual que recuerda «tanto la descomposición analítica como la objetivación formal-geométrica de Valéry.»¹⁶⁴

La mencionada ley de Owen, guardada en tal estado de secreto que nadie la menciona con su nombre, es la que exige ordenar la emoción, reprimirla hasta tal grado en que parezca haber sido suprimida, «simular que no existe, disimular su presencia inevitable, para que el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática.»¹⁶⁵ Así entre Owen y Cuesta se instaura un diálogo secreto; un intercambio de

¹⁶¹ Jorge Cuesta, “*Canciones para cantar en las barcas* de José Gorostiza”, *Poemas y ensayos*, Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider (ed.), UNAM, México, 1964, p. 16, *ap.* Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *ibid.*, p. 33.

¹⁶² Jorge Cuesta, *ibid.*, p. 15, *ap.* Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *ibid.*, p. 34, n. 25.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶⁵ Gilberto Owen, “Encuentros con Jorge Cuesta”, *op. cit.*, p. 243.

sombras y reflejos que hace las veces de un juego en que se exige la reducción sentimental y la descomposición formal. Situada al principio del acto poético, la descomposición, en nombre de la creación, se sirve de la fantasía que, como en el caso de Baudelaire, equivale a la reina de todas las facultades humanas. Así, la fantasía descompone toda la creación según unas leyes cuyo origen sólo puede encontrarse en lo más profundo del alma. Fantasía es un poder de generación que, en ningún caso actúa ciega y arbitrariamente, sino de manera exacta y según un programa definido. Por lo mismo, no es ciego ni arbitrario el diálogo secreto que entablan Cuesta y Owen. En él se sirven de la fantasía creadora para, de manera conjunta, diseñar un programa cuyas leyes y origen se encuentra en lo profundo de sus afinidades anímicas. La ley de Owen es, por tanto, más estrictamente, la ley de Cuesta; un preciso sistema de coordenadas que señalan el curso a seguir de un autor a otro.

Entonces descubrió la Ley de Owen
—como guarda secreto el estudio
ninguno la menciona con su nombre—

“Cuando el aire es homogéneo y casi rígido
y las cosas que envuelve no están entremezcladas,
el paisaje no es un estado de alma
sino un sistema de coordenadas.”

En este complejo sistema de coordenadas, las intersecciones no describen necesariamente una trayectoria lineal, en el sentido de que no se puede seguir en una secuencia perfecta y claramente ordenada. Los propios Contemporáneos se describen como un conjunto de insularidades, emparentados por un lado por sus afinidades e inquietudes, aislados en sus respectivas islas sentimentales por el otro. Considerado el más austero conocedor entre los de su generación de la ley Owen-Cuesta-Valéry, Xavier Villaurrutia, en su primer libro

poético *Reflejos*, emprende un juego no de la inspiración sino de la inteligencia. A pesar del deseo de Cuesta de negar cualquier tipo de influencia vanguardista en los escritores mexicanos, Anthony Stanton afirma la presencia de Tablada y del haikú no sólo en el caso de Villaurrutia sino en otros miembros del grupo.¹⁶⁶

En *Reflejos* se destacan las cualidades plásticas y visuales de una poesía hecha de contrarios en tensión, así como la tendencia a reducir el poema a la imagen. En las versiones de purificación poética difundidas por el cubismo de Reverdy, Jacob y Cocteau, el creacionismo de Huidobro y el ultraísmo español, entre otras cosas, se postula la reducción del poema a su núcleo de la imagen que sintetiza lo sensible y lo intelectual. Las reseñas que Owen y Cuesta dedican a *Reflejos* coinciden al aprobar la técnica cubista de fragmentar, multiplicar perspectivas e inmovilizar las sensaciones de lo real en naturalezas muertas.¹⁶⁷ El propio Villaurrutia exige la severidad de la reflexión y la lógica poética sobre el “instinto vago y difuso” de los poetas del abandono. Con motivo de la publicación de *Canciones para cantar en las barcas*, Villaurrutia elogia el carácter breve, ceñido y cuidado del libro. Anthony Stanton cree que Villaurrutia se identifica tanto con el libro de Gorostiza, que termina por elaborar un modelo de su propia poesía: «en vez de espontaneidad, sus poesías acusan pureza y perfección»;¹⁶⁸ y «este poeta, hasta cuando sueña, está completamente despierto.»¹⁶⁹ Con suficiente acierto, Stanton le concede a Villaurrutia el empleo de los símbolos del vaso de cristal y el agua clara y cristalina, que más tarde emplearían Gorostiza, Cuesta y hasta el propio Owen.

¹⁶⁶ Cfr. Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *op. cit.*, p. 37 y ss.

¹⁶⁷ Cfr. *idem*.

¹⁶⁸ Xavier Villaurrutia, “Seis personajes”, *Obras*, Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider (ed.), Fondo de Cultura Económica, México, 2ª. ed., 1966, p. 681, *ap.* Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *ibid.*, p. 33.

¹⁶⁹ Xavier Villaurrutia, *ibid.*, p. 682, *ap.* Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *op. cit.*, p. 33.

Mejor que la aparente pureza del agua del manantial que se entrega a todas las manos, su hilo de agua —en *Canciones para cantar en las barcas*— pasa, directamente, del filtro a la armoniosa geometría del vaso. Y en cuántas ocasiones la transparente solidez del cristal llega a confundirse con el contenido.¹⁷⁰

Punto por punto se van entretejiendo los hilos de una teoría poética que acaparó el interés de los escritores mexicanos hasta que, pasado el prestigio inicial entre creadores y críticos en la década de los veinte, cayó prácticamente en un descrédito total, como resultado de sus insuficiencias y contradicciones. «Las definiciones de la poesía pura son tautologías que caen en un círculo vicioso: para eliminar lo impuro hay que saber primero en qué consiste la pureza, pero se dice que lo puro es lo que queda después de haber eliminado lo impuro.»¹⁷¹ Así, en 1937 José Gorostiza publica un balance de los resultados de las interpretaciones que se hicieron de la tendencia purista al interior del grupo de los Contemporáneos. “La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*” responde a las declaraciones sobre la supuesta crisis en la literatura de vanguardia mexicana. Alejado de su primera preferencia por la poesía de la “fuga de la realidad” que deduce del dictamen de Ortega y Gasset en torno a la deshumanización del arte, Gorostiza se hace eco de la presencia de emociones humanas y dramatismo vital en la obra de Torres Bodet. Para el comentarista, en *Cripta* el trabajo de composición no se trata de poesía pura «sino de poesía fundada en las raíces mismas del sentimiento o “contaminada” de una sencilla humanidad.»¹⁷² En este sentido, Gorostiza se sirve de la enunciación oweniana en que se busca igual ponderación y equilibrio entre los elementos en que se puede descomponer el poema.

¹⁷⁰ Xavier Villaurrutia, *ibid.*, p. 681, *ap.* Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *op. cit.*, pp. 33-34.

¹⁷¹ Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *op. cit.*, p. 43.

¹⁷² José Gorostiza, “La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*”, *op. cit.*, p. 178, *ap.* Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *ibid.*, p. 39.

Gorostiza no aboga por una poesía de efusión sentimental sino por un equilibrio que no destierre lo dramático y lo vital. El reseñista observa en *Cripta* una rehabilitación de la facultad poética de la memoria, que funciona como filtro emotivo y que permite reconstruir un amor perdido desde una distancia no sólo temporal sino anímica. Así, Gorostiza habla de “un drama inmóvil que el poeta contempla desde su inmovilidad”.¹⁷³

Enunciada de esta manera por Anthony Stanton la subsecuente postura de José Gorostiza, la rehabilitación de la memoria como filtro emotivo recuerda la posibilidad becqueriana de hallar un equilibrio entre la conmoción sentimental y el principio de ordenación de la razón que domina aquel caos primero y lo transforma en obra poética: «instantes rapidísimos en que la sensación fecunda la inteligencia, y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir algún día evocados por la memoria.»¹⁷⁴ Además de la ponderación del equilibrio y la restitución de la memoria, Gorostiza reclama en los poetas de su promoción un exceso de criticismo, una ausencia de drama y un pudor excesivo que constriñe. «Con gran lucidez —comenta Stanton— Gorostiza analiza la forma en que la doctrina purista de Valéry, si bien empieza por ser un acicate positivo que permite la eliminación de lo inesencial, pronto se convierte en un obstáculo insuperable.»¹⁷⁵

Para explicar la contradicción que supone el abandono paulatino de los escritores mexicanos de las doctrinas puristas —por lo demás perfectamente comprensible—, Anthony Stanton asegura que, por un lado, es natural que un grupo de escritores escépticos que sentía la inmensa atracción de la inteligencia poética se haya identificado con un espíritu como Valéry. Sin embargo, con excepción de Cuesta y Gorostiza, en quienes la

¹⁷³ Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷⁴ Gustavo Adolfo Bécquer, *op. cit.*, p. LXXXI.

¹⁷⁵ Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *op. cit.*, p. 41.

asimilación de las ideas y las prácticas de Valéry se dieron a un tiempo, la influencia del escritor francés entre los miembros del grupo de Contemporáneos fue más teórica que práctica.¹⁷⁶ Ciertamente es de la sencillez sintética o impresionismo poético del polo de Juan Ramón Jiménez, los poetas de Contemporáneos se ubicaron al interior de la polémica, cediendo cada vez más al influjo de la severidad de la reflexión y de la lógica, como queda demostrado por Anthony Stanton en “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”. También es cierto que, sin olvidar las dificultades que entraña el ideal de perfeccionamiento poético, los poetas de la inteligencia descubrieron las secuelas de una especie de nihilismo intelectual. «Incapaces de ampliar sus universos poéticos o explorar otras vetas con la misma intensidad, enmudecieron.»¹⁷⁷

Llevada al extremo, el único tema de la poesía pura es inevitablemente la poesía misma y el acto de poetizar. Perfectamente conscientes de la estrechez asfixiante provocada por esta excesiva limitación del ámbito de la poesía, «Gorostiza entra en un silencio poético casi total después de *Muerte sin fin*; Villaurrutia no produce poesía de la misma intensidad después de *Nostalgia de la muerte*; Cuesta enloquece y se suicida en circunstancias trágicas.»¹⁷⁸ Entre tanto, Anthony Stanton invita a no desestimar la importancia de la doctrina de poesía pura en el ámbito mexicano, puesto que tuvo un resultado nada deleznable: facilitó y aceleró la definición personal de cada poeta de Contemporáneos.¹⁷⁹ A largo plazo, sí considera la teoría poética purista estrecha y estéril. Mas, a pesar de que las especulaciones de Valéry representaban un límite insuperable, «deberíamos medir el valor

¹⁷⁶ Cfr. *idem*.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷⁸ *Idem*.

¹⁷⁹ Cfr. *idem*.

de estas teorías no en términos de su escasa consistencia lógica o su endeble coherencia intelectual, sino por las obras concretas que alentaron.»¹⁸⁰

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 43.

3. GILBERTO OWEN: POESÍA PLENA

Considerado por Roberto Bolaño como el mejor escritor del grupo de Contemporáneos, Gilberto Owen plantea una serie de dificultades para el lector, en la medida en que su escritura “densa”, “cifrada”, “juguetona” y de “sintaxis intrincada” se cierra sobre sí misma.¹⁸¹ Se ha dicho que Gilberto Owen posee un espíritu lúdico, enigmático y contradictorio, sin embargo, de todos los poetas mexicanos de su generación, es probablemente el menos conocido. Tomás Segovia ha indicado que la obra de Gilberto Owen remite, por lo menos, a tres niveles de significación. De manera general, se perciben sentimientos y situaciones expresados directamente en los poemas; episodios de una vida convertidos en “hagiografía”, organizados alrededor de algunos lugares, instantes y nombres sacralizados; y, finalmente, leyendas o tradiciones literarias que refuerzan y diversifican la simultaneidad de significaciones.¹⁸² Para Guillermo Sheridan, el lector de Owen tiene la impresión de hallarse ante enigmas latentes de revelación y, por lo mismo, son comprensibles las razones que han llevado a varios lectores a asumir el papel de agentes policíacos.¹⁸³ La transmutación biográfica en poesía viva radicaliza la escritura e impone un código secreto donde autor, obra y lector instauran la búsqueda de una identidad evasiva. «Entre los lectores aficionados a Owen, la tarea de “romper” el código y rendir el

¹⁸¹ Cfr. *ibid.*, p. 34.

¹⁸² Cfr. Tomás Segovia, *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, Fondo de Cultura Económica/DIFOCUR, México, 2001, p. 24.

¹⁸³ Cfr. Guillermo Sheridan, *Tres ensayos sobre Gilberto Owen*, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2008, p. 21.

mensaje secreto que seguramente se oculta tras el acertijo [...] es un pasatiempo maniático.»¹⁸⁴

La poesía de Gilberto Owen ha gozado de cierto prestigio en los últimos años; primero, gracias a los esfuerzos de numerosos investigadores que se han dado a la tarea de revelar algunos de sus misterios y, segundo, desde la publicación de la novela *Los ingrátidos* (2011) de Valeria Luiselli, donde la escritora mexicana rinde un cumplido homenaje al desconocido poeta rosarino. Los investigadores han aportado valiosísimas novedades tales como el hallazgo de la desconocida acta de nacimiento del poeta, a partir de la cual sabemos de manera incuestionable que «Owen no nació un 4 de febrero de 1905, como [él] lo aseguraba, sino a las dos de la mañana del viernes 13 de mayo de 1904. Ese parto nocturno, escribiría Owen, lo inscribió en la tribu de quienes nacen en “incompleto nacimiento”, pues no son propiamente dados a luz.»¹⁸⁵ En un pasaje atribuible casi al terreno de la fábula, Vicente Quirarte enfatiza el carácter hiperbólico, soñador y visionario de la imaginación infantil de Gilberto Owen, quien predijera un terremoto ocurrido en 1913. «Algún médico lugareño sugirió hacerle exámenes médicos a Gilberto, ese niño de inteligencia precoz que predecía los terremotos.»¹⁸⁶

Si objetivamente pretendiéramos aislar la vida y la obra de Gilberto Owen, los recientes testimonios aportados por la investigación carecerían de importancia. Sin embargo, el afán de transformar lo vivido en una mitología personal invita ineludiblemente a reproducir el enigma de la vida que es a un tiempo el misterio de la poesía. «En él no importa tanto lo vivido como la manera en que transforma lo vivido. Escribe Inés

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸⁶ Vicente Quirarte, *Invitación a Gilberto Owen*, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial/UNAM, México, 2007, p. 30.

Arredondo: “El hacer mitología no entra solamente en la obra sino en la vida de Gilberto Owen. Vivía mitologizando, mitologizándose”.¹⁸⁷ Particularmente, la poesía de Gilberto Owen no se puede dissociar de la experiencia íntima del vivir: su poesía, henchida de misterio, inspira aire vital. Respiración u oxigenación de la escritura sintetizada en la fórmula química del agua H₂O: «la neuma poesía, en realidad, no viene a ser sino una novela de misterio en la cual se nos dan todos los datos, pero se nos deja a cada cual encontrar la propia solución.»¹⁸⁸ Aún quedan muchos misterios por resolver, si se considera que Gilberto Owen fabuló y mitificó en poesía el curso de sus viajes por América Latina y que de su biografía escamoteó (o mejor dicho, consagró) nombres, lugares y acontecimientos.

Se sabe que el despierto criticismo y la pasión intelectual caracterizan al grupo de Contemporáneos. Además, entre ellos se fomentaron una infinita curiosidad viajera, una dura rebeldía al lugar común y una voluntad constante de pureza artística.¹⁸⁹ Por otro lado, no deja de sorprender que el poeta más joven de la generación, en calidad de escritor de la embajada mexicana, emprendiera más viajes por el territorio americano que el resto de sus compañeros, situación por la cual gran parte de su producción no ha sido agrupada en una sola edición. Tomás Segovia afirma que nadie ignora que el rescate de la obra completa de Gilberto Owen es de lo más difícil. «Todo “se confabula” [...] para escamoteárnoslo, empezando por el nivel de los hechos concretos. Nuevas tentativas de aclarar algunos puntos de su vida parecen haber tropezado casi siempre con una obstinada muralla.»¹⁹⁰ De su estancia en la ciudad de Toluca se han esclarecido unos cuantos hechos y de sus

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹⁸⁸ Gilberto Owen, Carta a Rafael Heliodoro Valle, *Obras, op. cit.*, p. 288.

¹⁸⁹ Cfr. Gilberto Owen, “Nota Autobiográfica”, *ibid.*, p. 198.

¹⁹⁰ Tomás Segovia, *op. cit.*, p. 38.

andanzas sudamericanas hubo que esperar hasta el año 2009 en que apareció un volumen de prosas recuperadas de *El tiempo de Bogotá*.¹⁹¹ De modo que, al engrosar el corpus oweniano, la crítica e investigación especializadas han ofrecido una imagen totalmente novedosa de Gilberto Owen. En el marco de dichas investigaciones, se hace cada vez más ineludible, no sólo el rescate continuo —incesante por lo demás, como señala Tomás Segovia—¹⁹² de la obra de Gilberto Owen, sino también redescubrir el enigmático papel que tuvo y tiene al interior de la literatura hispanoamericana.

La presente investigación se hace eco de la invitación al rescate de la obra y la vida poética de Gilberto Owen que tan encarecidamente hace Tomás Segovia: rescate del sentido de una obra que se propone siempre como una tarea nunca terminada de sacar a la luz.¹⁹³ Rescate, además, de la coagulación de su significación y rescate, si no de las vetas biográficas que se asoman en la obra, de los mapas y diagramas en que el poeta entreteje el problema de la creación poética. «Tal vez sería sugerente estudiar —piensa Segovia— cómo un poeta puede llegar a descubrir su tono, incluso una temática tan precisa como la de Owen, a partir de juegos aparentemente gratuitos con la superficie del lenguaje.»¹⁹⁴

Si la crítica especializada se ha ocupado tenazmente en esclarecer aspectos de la biografía de Gilberto Owen —implicados en la obra, como queda demostrado—, con la

¹⁹¹ V. Celene García Ávila y Antonio Cajero (eds.), *Gilberto Owen en El tiempo de Bogotá, prosas recuperadas (1933-1935)*, Universidad Autónoma del Estado de México/Miguel Ángel Porrúa, México, 2009.

¹⁹² «*Toda obra poética debe ser incesantemente rescatada*: rescatada de la insignificancia que tiende a vaciarla u opacarla, rescatada de la coagulación de su significación que tiende a agotarla e inmovilizarla —rescatada incluso de anteriores rescates y aun de ella misma, pues el propio cuerpo del poema se presenta como una superficie que a la vez delata y recubre el llamado con que nos desafía a descifrarlo—. Si la obra no es un simple objeto es porque se presenta como ese cuerpo entreabierto que deja entrever una aventura espiritual, y esa aventura es la nuestra. La obra así no está nunca dada, sino en todo caso ofrecida y más exactamente propuesta.» Tomás Segovia, *op. cit.*, p. 41. El subrayado es nuestro. [N. del A.]

¹⁹³ Cfr. *ibid.*, pp. 40 y ss.

¹⁹⁴ *Idem.*

misma persistencia, el investigador literario no puede menos que penetrar en el enigma que suponen la composición.

3.1. Ejemplo y sugestión: libertando a la poesía pura.

En la presente investigación compartimos la opinión de Guillermo Sheridan respecto a la actitud detectivesca que impone de por sí la lectura de Gilberto Owen, razón por la cual se han seguido punto por punto las tentativas esencialistas de la doctrina purista, situada en la base de la estructura de la lírica moderna, desde Edgar Allan Poe hasta Paul Valéry. Como parte de un programa poético en que se traza toda la genealogía de la poesía pura, en el año de 1927 Gilberto Owen publica “Poesía —¿pura?— plena: ejemplo y sugestión”. Empleando su inconfundible estilo irónico, plagado de enigmas verbales y juegos de palabras que incitan ora a la indagación, ora a la adivinación, la historia de la “secta religiosa de la poesía pura” se llena de significación. Hemos indicado que, bajo un esquema paródico, Gilberto Owen despliega un programa poético cuya configuración presupone un código cifrado.

Anticipadamente, rendir el mensaje secreto que se oculta tras el acertijo, encriptado en “Poesía —¿pura?— plena: ejemplo y sugestión”, revela que Gilberto Owen sostiene una distancia crítica frente a las antípodas de la frivolidad intelectual de la poesía pura y la fascinación sentimental de la embriaguez del corazón romántica. Pero, ¿cuál es el programa poético que Owen contrapone a los promotores y epígonos europeos de la poesía pura y en qué se distingue del resto de la generación de poetas de Contemporáneos? Al responder a estos cuestionamientos, creemos seguir con toda fidelidad la sugerencia de estudiar cómo un poeta puede llegar a descubrir un tono y una temática tan precisa como la de Gilberto

Owen.¹⁹⁵ La hipótesis que hemos venido sosteniendo indica que la experiencia previa de la poesía pura preparó en gran medida la creación del *Perseo vencido*. En otras palabras, la reflexión acerca de los elementos esenciales de la poesía, heredada de las doctrinas puristas europeas, consolidó la noción de poesía plena en que Owen formuló programáticamente su quehacer poético. En este sentido, el *Perseo vencido* representa la culminación de una lucha incesante para alcanzar el equilibrio entre los elementos esenciales y formales de la creación poética.

Enfáticamente, Gilberto Owen no se limitó a emular a los poetas e intelectuales franceses, antes bien, la sutil ambigüedad interrogativa ostensible en el título del ensayo manifiesta la asimilación del *quid* de la poesía pura. ¿Pura o plena?, se pregunta inicialmente Owen. En seguida, el vocablo *sugestión* traslada el sentido de la discusión hacia el problema de las categorías con las cuales se solía explicar el fenómeno de la poesía. Desde Edgar Allan Poe se cuestionan las pretensiones de “comprensión” del contenido del poema dada la diferencia radical entre los modos verdadero y poético de fijar las ideas. Hemos indicado que la crítica clásica imponía, sobre todo, cualidades positivas, entre las cuales se exigía la claridad en la expresión.

El análisis de la estructura de la lírica moderna efectuado por Hugo Friedrich revela que en esta poesía la palabra como sonoridad y sugestión es algo aparte de la palabra al servicio de un sentido claro, comprensible y lógico. En otras palabras, en la estructura básica de la lírica moderna se percibe la fascinación por medio de la oscuridad y de la magia del lenguaje. Como vimos, la palabra poética como sugestión indica una potencia que guía las expresiones y que, gracias a series sonoras insólitas, ejerce un encanto inusitado. En el manejo de las fuerzas impulsivas del lenguaje practicado por Mallermé se

¹⁹⁵ V. *supra*, n. 192.

efectúa la sustitución de la inteligibilidad por la sugestión. Infundiendo profundamente a los objetos del ser absoluto, Mallarmé procede no por medio de conceptos. De este modo, Gilberto Owen al comentar la mencionada “ley” de Cuesta concede:

Es armado con este secreto de su ley, y sólo así, como he podido *sorprender* y *aprehender* a la poesía del más *puro* y más *claro* de mis amigos, en que la *claridad* es tanta, como se decía de Mallarmé, que hasta *cuando parecía oscuro era clarísima su intención de serlo*.¹⁹⁶

Obsérvese que Owen emplea verbos en los que la actividad intelectual propia de la comprensión se reemplaza por un vocablo, igualmente, de la jerga filosófica. Sin embargo, en este contexto, *aprehender* o concebir las esencias de las cosas, aptitud convenientemente ontológica, está ligada a la acción de descubrir el sentido oculto de los objetos de manera desprevenida, quizá furtiva. “Está mañana te *sorprendo* con el rostro tan desnudo que temblamos”, evoca en el primer poema de *Sindbad el varado*. El oxímoron de procedencia barroca (claridad-oscuridad) origina un nuevo sentido en que la sugestión predomina sobre la comprensión del contenido del poema.

En el primer párrafo de “Poesía —¿pura?— plena: ejemplo y sugestión” Owen introduce primero los extremos de la conceptualización, luego la génesis de la poesía pura. Sabemos que el abate Henri Bremond situó la poesía en el campo de lo inefable, con lo que despertó la animadversión de ciertos teóricos de la poesía razón, tales como Paul Souday, quien tomó como trinchera de ataque las columnas del periódico francés *Le Temps*.¹⁹⁷ «Sin llegar a los *extremos* del Abate Bremond, que como tales se tocan con los del señor Souday, no es ninguna audacia afirmar que *poesía pura es la aspiración de una secta religiosa* —

¹⁹⁶ Gilberto Owen, “Encuentros con Jorge Cuesta”, *op. cit.*, p. 243-244. El subrayado es nuestro. [N. del A.]

¹⁹⁷ Conocido ensayista y crítico de la época (1869-1929). Participó por igual en la discusión de poesía pura, denunciando el clericalismo del abate Bremond. [N. del A.]

con credo y ritual—.»¹⁹⁸ Recapitulando, uno de los extremos en que Henri Bremond sitúa la poesía, refiere a una especie de “encarnación” de una esencia “misteriosa” e “inefable”. El lenguaje se reduce a mera herramienta o vehículo “impuro” a través del cual puede manifestarse el “espíritu”; sólo por encima de la poesía sitúa la plegaria. El extremo opuesto queda representado por Souday quien enfatiza la razón, el buen gusto y cuanta exigencia le hiciera a la poesía el racionalismo: sentido inteligible, sentimientos y pensamientos sublimes, bellas imágenes, etc. Vistos así los extremos radicales de la doctrina de poesía pura, la equiparación de sus ideas, principios, convicciones y métodos con el credo y el ritual de una secta religiosa, nos demuestra hasta qué punto Owen acentúa el esquema paródico de su historia de la “Iglesia de Occidente de la poesía”.

La génesis de la poesía pura se atribuye indudablemente a Edgar Allan Poe. La secta religiosa es «fundada en Boston por un químico, “demonio de la lucidez”, el primero en disociar, con una sagacidad antes nunca vista [...], elementos que hasta ahí se habían considerado inevitable alianza de la poesía-narración, elocuencia, etc.»¹⁹⁹ Anthony Stanton sugiere que la expresión “demonio de la lucidez” contiene una alusión cifrada a Jorge Cuesta; químico de profesión y miembro del grupo de Contemporáneos más cercano a las proposiciones de Valéry.²⁰⁰ Vicente Quirarte la emplea también vinculada a Jorge Cuesta sin dar mayor explicación. «Y así como Altamirano se reconoció en Ignacio Ramírez, Owen se identificó inmediatamente con el demonio de la lucidez que llevaba por nombre Jorge Cuesta.»²⁰¹ Ignoramos por otra parte si Owen o el propio Cuesta emplean la expresión para cifrar la unión de amistad. Si se quiere ver el entrecomillado como una

¹⁹⁸ Gilberto Owen, “Poesía —¿pura?—plena: ejemplo y sugestión”, *op. cit.*, p. 225. El subrayado es nuestro. [N. del A.]

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ V. Rafael Olea Franco, Anthony Stanton, *op. cit.*, p. 38, n. 42.

²⁰¹ Vicente Quirarte, *op. cit.*, p. 48.

alusión indirecta al amigo, sólo se explicaría en función del juego de reflejos que emprendieron en no pocos de sus textos. El aspecto que aquí se pretende enfatizar, en cambio, es el hecho de que sea precisamente un “demonio de la lucidez” quien presida el púlpito de la secta religiosa de la poesía pura. En efecto, el acento socarrón de Owen, por momentos, lo vincula con toda la tradición de los poetas malditos y, en parte también, con el desmedido voluntarismo de ciertas vanguardias (recuérdese el manifiesto *Non serviam* de Vicente Huidobro). De modo que en la caracterización del demonio fundador de Boston queda esbozado el aspecto demonológico de la doctrina de la poesía pura.

En sus evangelios, publicados hacia 1831, precisamente cuando el huracán romántico ensordecía hasta a los más atentos europeos (“¿quién o qué es eso que se defiende del análisis con el ruido?”, Juan Ramón), se limitaban y se separaban, por primera vez también, la razón, la pasión y la poesía.²⁰²

Un libro de poemas fue publicado en la primavera de 1831, probablemente en el mes de abril. *Poems by Edgar A. Poe* contiene un romance titulado “*Introduction*”, de él se pueden destacar dos expresiones “*drunkenness of soul*” y “*alchemy of brain*”.²⁰³ Por la vía de las funciones del espíritu, hemos visto que el principio de autonomía artística deja de ser compatible con los valores criteriológicos de la verdad y del deber y que la contemplación de la belleza descansa sobre las nociones de “gusto” y “absoluta esencialidad” de la poesía. La facultad del gusto y el sentimiento poético asociado a la contemplación de la belleza, recordemos, sugieren que el valor de un poema se encuentra en proporción directa con el mérito de la composición; esto es la elevación del alma o excitación que produce. Si para el bostoniano, todas las excitaciones son, por necesidad física, transitorias, la categoría clásica

²⁰² Gilberto Owen, “Poesía —¿pura?—plena: ejemplo y sugestión”, *op. cit.*, p. 225.

²⁰³ V. *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, en línea, «<https://www.eapoe.org/index.htm>», consultado en mayo de 2017.

de Unidad se remplaza por una sensibilidad instantánea que descompone la realidad en pequeñas porciones con sentido total. Como se ha indicado, el poema extenso no es sino una sucesión de poemas cortos o efectos poéticos breves.²⁰⁴ En un texto que precedía al poema *Discurso del paralítico*, publicado en *Letras México* el 15 de enero de 1940, Gilberto Owen habla de este poema cuyo tema es una meditación de la Semana Santa de 1936 y que recoge las ideas de “todos sus clásicos”. «Reclamo como único invento mío las palabras en que está escrito, pues aun la forma en que las adorné me fue impuesta por mis pensamientos.»²⁰⁵ Tanto el texto que lo precedía como el *Discurso del paralítico* nos revelan hasta qué punto Owen transitó las ideas de la poesía pura. El problema de la unidad, que es a un tiempo el problema de la extensión y de la intensidad de los efectos poéticos, se enlaza con una facultad intelectual y volitiva a medio camino de los modos poético y verdadero de fijar las ideas. «Si fuera mérito la *unidad*, tampoco lo sería mío, pues su *lógica casi ya no poética, sino fronteriza con la otra*, me obligó a sostener su débil aliento en un discurso.»²⁰⁶

Por momentos el estilo paródico en que Owen se empeña en historiar la evolución de la “iglesia purista” repele al lector con insinuaciones de naturaleza técnica provenientes de otras disciplinas como es el caso de la Química. En tanto que Edgar Allan Poe segmenta las funciones del espíritu, «Baudelaire fue su profeta, químico lo mismo que todos sus fieles, el muy sensual, pero en vez de la química *inorgánica, aséptica*, de aquél, se puso a estudiar una química *orgánica, corruptible*. Fue así su primer hereje.»²⁰⁷ Se ha comentado que el *quid* de la teoría poética de Edgar A. Poe circula en torno a la preponderancia de lo

²⁰⁴ V. *supra*, p. 24 y ss.

²⁰⁵ Gilberto Owen, “Salida de Gilberto Owen”, *op. cit.*, p. 237.

²⁰⁶ *Idem*. El subrayado es nuestro. [N. del A.]

²⁰⁷ Gilberto Owen, “Poesía —¿pura?—plena: ejemplo y sugestión”, *ibid.*, p. 225. El subrayado es nuestro. [N. del A.]

artístico sobre lo natural. La “artificialidad” del contenido poético, en tanto que descomposición de la realidad en pequeñas porciones con sentido total, y el parentesco de la misión poética con la rigurosa lógica de un problema matemático son nociones vitales para entender el papel de los factores intelectuales y volitivos del acto poético. Por esta vía se llega a la convicción de que el poema *per se* es un ente cerrado en sí mismo, que no comunica ni verdad ni “*drunkenness of soul*” y que, por inversión, lo que parece ser el resultado en la forma, es el origen del poema; no así el contenido, que es el resultado. Sin embargo, la apreciación de Gilberto Owen del binomio inorgánico/orgánico de estas teorías no parece coincidir con descripciones de estas cualidades en otros ámbitos (de teoría literaria, principalmente). «En las obras de arte orgánicas (simbólicas) la unidad de lo general con lo particular se da sin mediaciones; en las obras inorgánicas (alegóricas), por el contrario, entre las que se encuentran las obras de vanguardia, hay mediación.»²⁰⁸ En este sentido, la obra de arte se expresa en términos de unidad de generalidades y particularidades, con o sin mediaciones.

En *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger expresa que sin la categoría de unidad no puede concebirse una obra de arte y, sin embargo, la unidad se realiza de modos muy diversos en distintas épocas del desarrollo artístico. En torno a la vanguardia, la unidad general de la obra no se niega, sino un determinado tipo de unidad, es decir, la conexión entre la parte y el todo característica de la obra de arte orgánica o “redonda”.²⁰⁹ Esquemáticamente, la cualidad inorgánica de las obras de arte de vanguardia, ligada al concepto de alegoría, arranca un elemento a la totalidad del contexto vital; lo aísla, por así decirlo, y lo despoja de su función. «La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento,

²⁰⁸ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (trad. Jorge García), Ediciones Península, Barcelona, 2000, p. 113.

²⁰⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 111 y ss.

en contraste con el símbolo orgánico. [...] Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos.»²¹⁰ Ahora bien, aplicadas en principio a las obras de arte de vanguardia, no se ve cómo estas formulaciones teóricas pueden aplicarse a Edgar Allan Poe ni a Baudelaire. Quizá se perciba un elemento común en la noción de fragmentación; los breves efectos poéticos del primero y la descomposición de la realidad del segundo apuntan en esa dirección, pero el diagnóstico que de ellos hace Gilberto Owen es de muy otra fisonomía.

Considerando que Charles Baudelaire se consagró a la traducción de los ensayos de Edgar Allan Poe, resulta significativo constatar que no siempre fue del todo fiel al maestro en sus apreciaciones. Al comentar los laboriosos e indecisos embriones del pensamiento, la selección prudente y los dolorosos tachones e interpolaciones que constituyen el lastre y la naturaleza del histrión literario, Edgar Allan Poe manifiesta que no encuentra la menor dificultad en recordar la marcha progresiva de sus composiciones, a un tiempo que declara repugnancia por la vanidad de los autores que «se estremecerían si se vieran obligados a permitir al público que lanzara una mirada detrás de la escena.»²¹¹ En general, E. A. Poe considera que no es corriente que el autor se encuentre en buenas condiciones para volver a emprender el camino de la composición; como las ideas van surgiendo en desorden, son perseguidas y olvidadas de la misma manera. Por otro lado, en unas notas publicadas por Eugène Crépet en las *Obras póstumas* de Baudelaire, el dandi simbolista escribe un “proyecto de prefacio” para *Les fleurs du mal* en el que, más que con su editor, parece dialogar con el maestro a la vez que cuestiona sus procedimientos.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 131.

²¹¹ Edgar Allan Poe, “Método de composición”, *op. cit.*, p. 204.

Pretende mi editor que sería de alguna utilidad, para mí y para él, explicar por qué y cómo escribí este libro, cuáles fueron mi finalidad y mis medios, mis propósitos y mi método. Semejante trabajo de crítica divertiría sin duda a los espíritus que aman la retórica profunda. Tal vez un día lo escriba para ellos, haciendo imprimir una docena de ejemplares. Pero, mirando las cosas más de cerca, ¿no parece muy evidente que ello constituiría un trabajo absolutamente superfluo para todos, ya que unos saben o adivinan y otros jamás comprenderían? Para insuflar en el pueblo la inteligencia de un objeto de arte, albergó un gran temor al ridículo y lamentaría, en esta materia, igualarme a esos utopistas que, mediante decreto, pretenden transformar en un abrir y cerrar de ojos a todos los franceses en seres ricos y virtuosos. Además, mi mejor razón, la superior, es que ello me fastidia y me desagrada. *¿Entra, acaso, la masa, en los talleres de la modista, o el decorador en el camerino de la cómica? ¿Se muestra al público, hoy febril, indiferente mañana, el funcionamiento de los trucos? ¿Se le explican los retoques y las variantes improvisados en los ensayos y hasta qué punto se mezclan el instinto y la sinceridad a las rúbricas y al indispensable charlatanismo, en la trabazón de la pieza? ¿Se le revelan, tal vez, todos los harapos, los afeites, las poleas, las cadenas, las vueltas atrás, los intentos fallidos, en una palabra, todos los horrores que conforman el santuario del arte?*²¹²

Si para uno el análisis o reconstitución del *modus operandi* de las obras de arte representa un *desiderátum* en literatura, para el otro constituye un trabajo absolutamente superfluo. Se intuye que no es precisamente que Baudelaire se encuentre incapacitado para seguir paso a paso la marcha de sus composiciones. Este último conoce de sobra el reproche del primero en torno a esa “vanidad de los autores” que se afanan en preservar esa “laguna literaria” que constituye la marcha progresiva que supone la composición. Si bien Baudelaire no puede menos que suscribir el deseo de Edgar Allan Poe por demostrar que ningún punto de la

²¹² Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, Editorial Origen/Historia Universal de la Literatura, México, 1983, p. 183.

composición puede ser atribuido a la casualidad o a la intuición, no es cierto, por otro lado, que sienta particular deseo por demostrar, asombrar, divertir o persuadir; manifiesta sí una aspiración hacia un reposo absoluto, a una continua noche: «Cantor —dice— de las locas voluptuosidades del vino y del opio, mi sed no es sino de un licor desconocido en la tierra y que ni siquiera podría ofrecerme la farmacopea celeste; de un licor que no contuviera vitalidad, ni la muerte, ni la excitación ni la nada.»²¹³ Y concluye que, «si alguna gloria existe en no ser comprendido, o en serlo muy poco, puedo afirmar sin jactancia que [...] la conquisté y merecí de golpe.»²¹⁴ Otro tanto se puede decir de la obstinación con que Edgar Allan Poe emplea la división tripartita de las funciones del espíritu para demostrar que

así como el intelecto se ocupa de la verdad, el gusto nos informa de lo bello, mientras que el sentido moral considera el deber. De este último, mientras que la conciencia enseña la obligación, y la razón la utilidad, el gusto se contenta con exhibir los encantos: *oponiéndose al vicio sólo sobre la base de su fealdad, su desproporción, su animosidad hacia lo adecuado, lo apropiado, lo armonioso. En una palabra, hacia la belleza.*²¹⁵

Parece ser que cuando el bostoniano afirma que lo Bello es el único domino legítimo de la poesía no ha sido capaz de desembarazarse por completo de la equiparación de los dominios de la Belleza y de la Virtud. Baudelaire en cambio expresa que su siglo ha perdido todas las nociones clásicas concernientes a la literatura. Quizá con los ojos puestos en la teoría de lo grotesco —en la que Víctor Hugo enlaza lo bello con lo feo, lo deforme y lo excepcional, adquiriendo categoría de valor expresivo metafísico: «lo feo aparece en la obra de arte como grotesco, como imagen de lo incompleto y de lo desarmónico. Pero ser

²¹³ *Ibid.*, p. 184.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 182.

²¹⁵ Edgar Allan Poe, “El principio poético”, *op. cit.*, p. 228.

incompleto “es la mejor manera de ser armónico”.»²¹⁶— Baudelaire se propuso extraer la *belleza del Mal*, aceptando con ello que el amante apasionado del bello estilo se expone al odio de las multitudes. La idea central que recoge Baudelaire se funda en la visión de un mundo que por su esencia misma está dividido en zonas opuestas y que sólo gracias a estos contrastes puede subsistir como unidad superior. La tensión que se produce al confrontar los dominios contrapuestos de la belleza y la fealdad, la virtud y el mal, la armonía y lo incompleto desarmónico dota a la esfera de lo poético de una visión de la unidad de la obra paradójicamente incompleta y, por lo mismo, corruptible. La aceptación de que la unidad se finca en la tensión que produce la oposición de los contrastes nos remonta a la noción de “disonancia” entre la conmoción sentimental y el principio de orden de la razón que domina el caos primero y lo transforma en obra poética.

Ya en sus primeros versos, Gilberto Owen expresaba esta oposición típicamente disonante. En *Canción de juventud*, la alegría febril de su Alma, “loca cigarra”, compadece la existencia absurda de los sabios que “llevan hundida la árida maldición de pensar”. El prematuro y despierto criticismo de Gilberto Owen contrasta radicalmente en sus primeros versos en los que, embriagado de emoción, evoca a sus “gozosas cigarras, ebrias de armonía y pasión” a un tiempo que ansía ahogar la “sañuda sierpe de la inquietud de saber”.

Alma, canta la bienaventuranza de amar,
y de sufrir por único tormento el del sensual
mordisco del Demonio. (En cambio tienes una
milagrosa madrina, Alma sentimental,
la madrina de todos los orates: la Luna...)²¹⁷

²¹⁶ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 44.

²¹⁷ Gilberto Owen, “Primeros poemas”, *op. cit.*, p. 15.

Pura efusión, alegría de juventud y embriaguez del corazón, los primeros versos de Gilberto Owen no están exentos de la exigencia que más tarde postularía en el ensayo que venimos reseñando. Si bien anhela matizar la árida maldición de pensar, también concede un papel relevante al principio ordenador de la razón. Del análisis de sus primeros versos se infiere que la noción posterior de equilibrio, que sólo puede conseguirlo un despierto criticismo, le viene a Gilberto Owen desde muy temprana edad. No obstante, como él mismo lo manifiesta, sólo a través de Jorge Cuesta y el constante intercambio de influencias, su percepción temprana de la poesía se va enriqueciendo de la mano de las tentativas de pureza de la doctrina de Occidente de la poesía. De este modo, el diagnóstico de Gilberto Owen, condensado en la oposición del binomio inorgánico/orgánico, le sugiere que el primer mandamiento de la secta religiosa de la poesía pura es la «fe en la *presencia invisible* de la poesía, fe, como la paloma kantiana, en que se puede volar mejor en el vacío, sin la presencia del aire.»²¹⁸ Haciéndose eco de la profesión del amigo Cuesta, Gilberto Owen formula que los experimentos de laboratorio dieron como resultado una *sensualidad abstracta*, al mezclar en la *retorta* la inteligencia analítica (aséptica) de Poe con la sensualidad formal (corruptible) de su profeta francés.²¹⁹

Venimos siguiendo el dictado del credo religioso de la secta de la poesía pura de Occidente enunciada paródicamente por Gilberto Owen. Sin embargo, se debe tener en cuenta que Owen se autodenominó la “conciencia teológica” del grupo de Contemporáneos. De manera que la ironía con que presenta las reflexiones esencialistas de la poesía pura no debe dar lugar a suponer que el poeta rosarino descreyera de cierta profesión de fe. En diversas ocasiones, Gilberto Owen alude a sus creencias religiosas más arraigadas, como

²¹⁸ Gilberto Owen, “Poesía —¿pura?—plena: ejemplo y sugestión”, *op. cit.*, p. 225.

²¹⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 225-226.

cuando, con ocasión del fallecimiento de su entrañable amigo Cuesta, afirma: «Y cuando empezaba —que ya la habrá terminado— la *Crítica del Reino de los Cielos*. Pero mi fe me enseña que voy a oírse la explicar, paseando a grandes zancadas por las calles, o en el café *América* de allá.»²²⁰ Por otra parte, no cabe dudar que la vena crítica y escéptica de su generación problematizó sus más profundas convicciones religiosas. Por ejemplo, en “André Gide” insiste sobre los tópicos de libertad y albedrío. El pasaje anecdótico de esta reseña nos sugiere que la conciencia teológica de los Contemporáneos libró una batalla interior para justificar su fe; acosado en un rincón por los espíritus críticos más incisivos de su generación.

Creo que Villaurrutia y Cuesta se esforzaron [...] en mudarme esa postura del ánimo y en hacerme substituir a mi libre albedrío católico por un libre examen protestante que no me llevó nunca a parte alguna. “Para que substituya a tu Juan Ramón, ten Gide”, me escribía el vivísimo muerto [Cuesta] al entregarme el pequeño volumen de los *Morceaux Choisis*.²²¹

Si aceptamos la propuesta de Tomás Segovia que sugiere que la obra de G. Owen remite por lo menos a tres niveles de significación superpuestos, esquemáticamente en el pasaje citado convergen un sentimiento expresado directamente, a saber, el conflicto religioso; un episodio anecdótico de la vida de Owen, Villaurrutia y Cuesta convertido en “hagiografía”; y las tradiciones literarias de Juan Ramón y André Gide que “diversifican la simultaneidad de significaciones”.

Retrospectivamente, al comentar el diagnóstico que realiza Owen del binomio orgánico/inorgánico, deliberadamente se dejó pendiente la propuesta alegórica que sugiere Peter Bürger. El concepto de alegoría de W. Benjamin, tal como lo expone Peter Bürger,

²²⁰ Gilberto Owen, “Encuentros con Jorge Cuesta”, *op. cit.*, p. 246.

²²¹ Gilberto Owen, “André Gide”, *op. cit.*, p. 247.

aplicado a las obras de vanguardia, arranca un elemento a la totalidad del contexto vital. La alegoría crea sentido, según el esquema propuesto por Bürger, al reunir los fragmentos aislados de la realidad. Se trata, como vimos, de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos. Ciertamente es que lo alegórico representa una categoría compleja, «que ocupa un puesto especialmente alto en la jerarquía de las categorías para la descripción de obras»,²²² incluso al margen de que pueda aplicarse al análisis de obras de vanguardia. Más aún, Peter Bürger asegura que es lógico preguntar cómo el carácter de un determinado tipo de obra de arte (la alegórica) puede explicar en su estructura social épocas tan distintas. Se ha optado aquí por otorgarle tal importancia a la categoría de lo alegórico con el propósito de abordar el carácter paródico-irónico con que presenta Gilberto Owen toda la doctrina esencialista de la poesía pura.

Mediante el desglose de la alegoría propuesta por W. Benjamin, desde el punto de vista de la estética de la producción, Peter Bürger encuentra una herramienta esencial en lo que denomina el “montaje”; de ahí la insistencia en el carácter fragmentario de las obras de arte inorgánicas.²²³ Octavio Paz, en cambio, indica que la alegoría fue el modo que asumió la comunicación poética durante el apogeo del cristianismo. «La alegoría es una de las expresiones del pensamiento analógico e inclusive podría agregarse que es la formalización didáctica de la analogía.»²²⁴ Octavio Paz se sirve de la distinción entre los modos analógico e irónico del discurso para designar dos momentos históricos antagónicos. En uno de dichos momentos históricos, esto es, la Modernidad, caracterizada por la crítica de la mitología emprendida por la filosofía del Renacimiento, se impone la “técnica” en términos

²²² Peter Bürger, *op. cit.*, p. 132.

²²³ Cfr. *idem*.

²²⁴ Octavio Paz, *La nueva analogía: discurso de ingreso*, El Colegio Nacional, México, 2012, p. 41.

de negación del mundo como imagen y termina por ser una imagen de la destrucción del mundo.

Las obras antiguas eran una representación de la realidad, la real y la imaginaria; las de la técnica son una operación sobre la realidad. Para la técnica el mundo no es ni una imagen sensible de la idea ni un modelo cósmico: es un obstáculo que debemos vencer y modificar.²²⁵

Extendiendo su comentario, Octavio Paz asevera que la mutilación de la realidad operada por la técnica fue también una mutilación lingüística. En el terreno de la filosofía del lenguaje se reconoce que existe un abismo entre la palabra y la realidad. Si nos remontamos a las primeras reflexiones acerca del lenguaje, hayamos en los albores de la Grecia clásica una distinción entre el “mundo” (φύσις) y la “palabra” (λόγος), esto es, realidad y afirmación lingüística. De una distinción miticomágica del lenguaje, concepción para la cual la palabra y la cosa forman un todo, o sea que el conocer el nombre proporciona fuerza sobre la cosa, se pasó a la concepción del “lenguaje” (λέγειν) únicamente como sistema convencional de signos para designar contenidos pensados antes en vistas a que la comunidad se entienda.

Anterior al *Cratilo* de Platón y a los escritor lógicos de Aristóteles del *Peri Hermeneias*, la concepción del mundo y el lenguaje era sostenida en una dualidad en la que el lenguaje no era fijado todavía como un “denotar” secundariamente externo al objeto, sino que la “palabra” era entendida como lo que abre originariamente “ser” y “sentido”. La concepción posterior en la que la función objetiva de significación del lenguaje se sitúa en el primer plano, pero en la cual ya no se ve la totalidad viva del acontecer del lenguaje en su función *originariamente creadora y reveladora* de sentido, penetró en la tradición de

²²⁵ *Ibid.*, pp. 34-35.

casi toda la filosofía occidental. Sin ir más lejos, en el terreno de la hermenéutica son numerosos los esfuerzos por restituir y ofrecer una conceptualización del lenguaje en su totalidad de una visión de mundo, a la cual la desmembración técnica no puede jamás explicar en tanto que totalidad.

Octavio Paz desarrolla pormenorizadamente las negaciones, objeciones y sucesivos tanteos por anular la escisión entre la palabra y el mundo. Dichas tentativas, dice, representan una búsqueda de un principio universal suficiente e invulnerable a la crítica. Si la analogía representa la expresión de una correspondencia entre el mundo celeste y el terrestre, la ironía, en cambio, opera en dirección inversa: subraya que hay un abismo entre lo real y lo imaginario. «No contenta con descubrir la escisión entre la palabra y la realidad, la ironía siembra la duda en el ánimo: no sabemos qué sea realmente lo real, si lo que ven nuestro ojos o lo que proyecta nuestra imaginación.»²²⁶ Más aún:

Entre los nombres y la realidad hay un espacio abismal y *aquel que lo traspasa se precipita en el vacío*, se vuelve loco. El remedio contra la *fascinación del abismo* se llama, en términos estéticos, ironía; en términos racionales, filosofía. Ambos son una *sagesse* heroica; un caminar sobre una cuerda suspendida en el vacío.²²⁷

Establecida así la distinción entre dos momentos históricos y resquebrajada la correspondencia entre el mundo celeste y el terrestre, entre la realidad real y la realidad propia de la imaginación, la ironía sustituye a la analogía. El individuo moderno se enfrenta a una realidad problemática en la que la ironía, no sólo siembra la duda en el ánimo, sino que además establece una continua oscilación entre lo real y lo irreal.

La ruptura de la analogía es el comienzo de la subjetividad. El hombre entra en escena, desaloja a la divinidad y se enfrenta a la no significación del mundo. Doble

²²⁶ *Ibid.*, p. 45.

²²⁷ *Ibid.*, pp. 49-50.

imperfección: las palabras han dejado de representar a la verdadera realidad de las cosas; y las cosas se han vuelto opacas y mudas. El hombre debe dar la cara a una realidad cerrada sobre sí misma, incomunicada e incomunicable. La negación de la no significación del mundo, su transformación en sentido, es la historia de la edad moderna.²²⁸

Ahora bien, si recordamos aquella insinuación de Hugo Friedrich que advierte la paradoja que supone esta doctrina esencialista de la poesía, las impresiones de Octavio Paz ratifican que esta lírica, enfrentada a un mundo desencarnado y tecnificado por la ciencia, exige para crear lo irreal la misma exactitud y la misma inteligencia que ha convertido la realidad en algo trivial y sin horizontes.²²⁹

Si observamos a detalle el estilo paródico-irónico de Owen, en vinculación con el espíritu crítico y la dura rebeldía al lugar común que fomentaron entre sí los poetas de Contemporáneos, da la impresión de que la disposición de ánimo fría y calculadora de la inteligencia problematizó las convicciones religiosas de la “conciencia teológica” del grupo. Dicho de otro modo, el sentido de la ironía en Gilberto Owen confronta las nociones de “libre albedrío católico” y “libre examen protestante”. Sin embargo, en el pasaje citado ambas nociones están aplicadas fuera del contexto propiamente religioso. El ensayo “Poesía —¿pura?— plena: ejemplo y sugestión” insiste en superponer los ámbitos literario y religioso casi de manera intercambiable, o mejor dicho, como si en esencia la poesía y la religión pertenecieran a la misma esfera.

Recogen la herencia de Baudelaire dos poetas, Rimbaud y Mallarmé. Del primero, de quien arranca la línea Claudel-Max Jacob-Dadá-Superrealismo, no hemos de ocuparnos aquí, ya que se trata de historiar la iglesia purista y no la católica, la ideología mística. Explicaremos: el testamento de Baudelaire está todo en aquella

²²⁸ *Ibid.*, pp. 46-47.

²²⁹ *V. supra*, p. 30.

frase en que se reconoce a la vez hipnotizador y sonámbulo; a Rimbaud le toca en suerte ser el alucinado; explicaremos aún: el cristianismo, el catolicismo mejor, lo vemos en Baudelaire subordinado al arte; en Rimbaud al revés. Una final distinción: el sonámbulo vive en un mundo ideal de sueño; el magnetizador, Mallarmé, agranda hacia arriba la realidad. Mundo real, aunque de naturalezas muertas, el suyo, incita a perseguir posibilidades indefinidas, que a la postre, es cierto, no vienen a ser sino imposibilidades en que el poeta zozobra —“de l'éternel azur la sereine ironie accable le poète impuissant”—.²³⁰

“Poeta indefenso frente a la ironía serena”: Gilberto Owen escamotea su conflicto poético-religioso tras el velo de una escritura cifrada y sugestiva que, como sugerimos, incita ora a la indagación, ora a la adivinación. En virtud de que el tenor de la presente investigación no puede justificarse por la segunda, hemos desglosado hasta donde nos ha sido dado las diversas conjeturas y reflexiones que de la creación poética formularon los poetas adscritos a la secta religiosa de la poesía pura de Occidente. Con todo, advertimos que no podemos afirmar que estemos cerca de rendir el mensaje secreto que se oculta tras el acertijo. Por el contrario, hemos atestiguado que, si bien las definiciones de la poesía pura son tautologías que caen en un círculo vicioso, a partir de dichas especulaciones ya no es posible dissociar la reflexión poética de la creación poética propiamente dicha. En concreto, el propio Gilberto Owen advirtió la precariedad de las tentativas de Occidente, sin que por ello dejara de sacar provecho de las mismas. Más aún, se puede afirmar que la maduración poética del poeta rosarino es deudora del “fracaso” de la Iglesia de Occidente de la poesía:

ya que, según los experimentos de laboratorio, poesía había de ser tan sólo el ruido *inimitable* del choque de la inteligencia con la belleza, pero para traducirse en creación durable —pues poesía, en griego *poiesis*, hacer, y por antonomasia la cosa

²³⁰ Gilberto Owen, “Poesía —¿pura?—plena: ejemplo y sugestión”, *op. cit.*, p. 226.

hecha, la creación, es esto antes que nada: invención, creación humana expresiva— tiene que recurrir al lenguaje, que es materia sensual.²³¹

3.1.1. Arbitrariedad y desinterés.

Indicamos que los primeros versos de Gilberto Owen dan cuenta de una tensión típicamente moderna y, ante todo, de los ensayos de éste por distanciarse respecto de ciertas tendencias poéticas dominantes. No obstante, Owen confiesa cierto “escarmiento” que le viene de la estética modernista latinoamericana; principalmente de Salvador Díaz Mirón. Hemos visto también que el recurso a la ironía escamotea un conflicto poético-religioso y que, en tanto que *sagesse* heroica, representa un caminar sobre una cuerda tendida en el vacío. Desde el ideal vacuo de Baudelaire, el ciego precipitarse a la profundidad prepersonal de Rimbaud, el misterio de las sombras de Mallarmé, hasta el nihilismo epistemológico de Valéry, la poesía pura de Occidente abraza la “fascinación del abismo” que se deriva de la separación entre los nombres y las cosas; más que como un destino que se acepta, como una cuestión de principio.

La discrepancia entre el mundo y la palabra es retomada por los poetas mexicanos del grupo de Contemporáneos en los símbolos centrales del vaso de cristal y el agua clara. En palabras de Gilberto Owen, el error de Mallarmé, “a una altura de asfixia que mataría a cualquiera sin su larga paciencia”, consiste en el dilema entre el mutismo y la impureza, «este problema de la sensualidad en la poesía pura, que él trató de resolver, naturalmente, eliminando a la sensación para quedarse con la abstracción, sin comprender a qué peligro

²³¹ *Idem.*

de música se acercaba.»²³² El perfeccionamiento de la “utilería” poética puede llevar a confundir “el vaso con el contenido”. También Gilberto Owen anticipó la estrechez asfixiante provocada por la excesiva limitación del ámbito poético. Como indicamos en la sección precedente, llevada al extremo, el único tema de la poesía pura es inevitablemente la poesía misma y el acto de poetizar. Sin llegar a tales extremos, y a expensas de la especialización en los términos, Gilberto Owen propone más modesto una poesía “plena”, cuya *fórmula estética* se integraría por dos cualidades básicas: arbitrariedad y desinterés.

De la misma manera que el signo es arbitrario en el sentido de que la unión entre el significado y el significante es inmotivada y convencional, la arbitrariedad en la poesía se integraría en la “máquina del lenguaje clásico”, esto es, la retórica: «aquello que salvó siempre del estado místico de mutismo a todos los puristas.»²³³ Por otra parte, Gilberto Owen advierte que el nacimiento del cinematógrafo, por su superioridad en el dominio del movimiento y de la imagen visual inmediata, obliga al escritor a una afinación del estilo. El “imperativo” del artista, insiste Owen, es crear. La “sensualidad” material del lenguaje y la creación poética, en tanto que creación humana expresiva, son consideradas de manera indisociable. La tentativa de Gilberto Owen, poesía “íntegra” de igual ponderación y equilibrio entre los elementos esenciales y formales, consistiría en «intentar una obra sensual purificada, con inteligencia y desinterés; acaso, a la postre, nos resulte una “maravilla excepcional”, y, sin acaso —un golpe de dados sí abolirá al azar—, de todas maneras, una obra con solidez, novedad y definición.»²³⁴ Resulta significativo que no dé mayor explicación en cuanto a cuáles elementos esenciales se refiere; de lo contrario, trazaría de nuevo el círculo vicioso de toda la doctrina esencialista de la poesía pura. En

²³² *Ibid.*, p. 227.

²³³ Gilberto Owen, “Poesía —¿pura?—plena: ejemplo y sugestión”, *op. cit.*, p. 228.

²³⁴ *Ibid.*, pp. 228-229.

cambio, Owen desplaza el acento hacia sendas cualidades formales, “arbitrariedad” y “desinterés”; con lo cual se sirve también de las reflexiones de Paul Valéry. De él toma, pues, la integración de la retórica como “máquina del lenguaje”. Sin embargo, advierte: «No pretendemos afirmar, ¡claro!, que la retórica, o siquiera la poética, sea la poesía. Pero sí su técnica, su *materia expresiva*.»²³⁵ A lo largo de los siglos, la retórica se había limitado a una pacata transmisión de manuales de versificación o catálogos de figuras retóricas. Apenas se hace necesario recordar el desprestigio en que situó Platón a la disciplina retórica. Sabemos, por otra parte, que sólo la especialización de los estudios lingüísticos que emprendió Ferdinand de Saussure a finales del siglo XIX alentó a otros investigadores a renovar el material objeto de estudio de la retórica. De este modo, se entiende el entusiasmo que manifiesta Gilberto Owen por esta «palabra que va adquiriendo *renovado prestigio*.»²³⁶

La prescripción de Paul Valéry en que la poesía es pura en tanto que gobernada por la impersonalidad también se hace eco en las reflexiones de Gilberto Owen. En efecto, Antonio Blanch indica como característica de la poesía pura española la idea de desinterés y gratuidad de la creación de un objeto impersonal sin utilidad cotidiana.²³⁷ Se trata, pues, de cierta interioridad neutral que ocupa el lugar del sentimentalismo. La impersonalidad o desinterés de esta poesía se entiende como el abandono del yo de la experiencia. El trato constante con las fuerzas impulsivas del lenguaje y el abandono del yo empírico sitúan al poeta más allá de la realidad, donde se imponen violentamente fuerzas subterráneas y de carácter prepersonal. A un tiempo que el poeta se somete a la disciplina de las formas, debe

²³⁵ *Ibid.*, p. 228.

²³⁶ *Idem*.

²³⁷ Antonio Blanch, *op. cit.*, p. 232.

reprimir toda efusión y depurar la emoción artística, separándola de intereses concretos y pasiones más o menos egocéntricas, hasta convertirla en una emoción objetivizada.²³⁸

Al efectuar el análisis de sendas cualidades, “arbitrariedad” y “desinterés”, observamos que Gilberto Owen practicó especialmente en *Línea* la prosa poética. A este respecto, Octavio Paz indica que el poeta Julio Torri fue uno de los primeros poetas mexicanos que escribieron poemas en prosa: «sus poemas son crítica de la poesía y crítica de la crítica.»²³⁹ Por lo demás, no disponemos de información que justifique un conocimiento por parte de Owen de la obra de Julio Torri o, incluso, que la de aquel sea deudora de la de éste. Sin embargo, es cierto que desde 1917, año de publicación de la archiconocida colección *Ensayos y poemas*, en las letras mexicanas se observa la exigencia de la impersonalidad en la creación de la que nos venimos ocupando. En “La oposición del temperamento oratorio y el artístico”, Julio Torri sugiere que las más exquisitas formas de arte requieren algún alejamiento del vulgo. Para Torri, el simbolismo francés fue obra del “recogimiento” y, por lo mismo, fue recibido con “dilatados periodos de incompreensión”. La distinción que efectúa entre los espíritus oratorio y artístico no podría ser más enfática: «*El orador no lee desinteresadamente: su único afán es hallar buenas frases que citar después. Carece, aunque os diga lo contrario, de preferencias en libros, de devociones.*»²⁴⁰ Por su parte, Gilberto Owen parece adscribirse a la opinión de Torri, por ejemplo, cuando expone la animadversión y vergüenza que siente por la “prensa de su país”:

El lector de periódicos sólo recuerda lo leído el día o la semana de su periodicidad, y porque existe el peligro inmerecido de que sólo se recuerde, de Cuesta, el último

²³⁸ V. *supra*, p. 51.

²³⁹ Octavio Paz, et al., *Poesía en movimiento: México, 1915-1966*, Siglo XXI, México, 1970, p. 14.

²⁴⁰ Julio Torri, *Ensayos y poemas*, Planeta/Conaculta/Ronda de Clásicos Mexicanos, México, 2002, p. 17.

acto de su vida, sus amigos tratan de evitar esa injusticia recogiendo en volumen esos artículos y poemas que a mí me han sabido, repito, a reiterado encuentro.²⁴¹

Creemos que tanto la noción de impersonalidad de Owen, como el espíritu artístico desinteresado de Torri, encuentran una actitud paralela en Paul Valéry para quien hay que despojarse de todo y lanzar después sobre el abismo el puente de la pura inteligencia. Así lo demuestra la lectura que del sentido de la ironía se ha dado al comentar el ensayo “Poesía —¿pura— plena: ejemplo y sugestión”. No debe, sin embargo, entenderse que Julio Torri estuviera familiarizado con las ideas del bardo francés; antes bien, se trata de una actitud análoga.

No se ve que sendas cualidades formales constituyan categorías novedosas a partir de las cuales reflexionar sobre la esencialidad de la poesía. La modesta propuesta de Gilberto Owen no aspira emular las experiencias de los poetas europeos pero tampoco desestimarlas por sus fracasos. Independientemente de la advertencia de Paul Valéry, quien asegurara que la poesía pura es rara e improbable y sólo puede proceder por maravillas excepcionales, Gilberto Owen ensaya una síntesis en vistas a intentar una obra sensual purificada, una obra con solidez, novedad y definición.

¿Necesitaremos repetir que esta poesía de que hablamos no es obra de sólo la imaginación —no fantasía, entendámonos—, de ninguna manera de sólo la inspiración, y que *el equilibrio sólo puede conseguirlo un despierto criticismo, no extremado, naturalmente, como lo vimos en la lección que acabamos de repasar.*²⁴²

Sólo hasta este punto nos es posible señalar lo propiamente distintivo en la reflexión oweniana. Se ha insistido que el rigor intelectual fue fomentado entre los poetas de Contemporáneos y que, en mayor o menor medida, son herederos del talante crítico de la

²⁴¹ Gilberto Owen, “Encuentros con Jorge Cuesta”, *op. cit.*, p. 240.

²⁴² Gilberto Owen, “Poesía —¿pura?—plena: ejemplo y sugestión”, *op. cit.*, p. 227.

doctrina esencialista de la poesía de Occidente. Sin embargo, Gilberto Owen sitúa una suerte de contención o gozne que posibilita el equilibrio entre los elementos esenciales y formales. Quizá con la intención de suspender la dinámica tautológica de la doctrina purista, Owen constriñe o limita los alcances del rigor crítico (“no extremado”) en vistas a desembarazar al poeta de un excesivo racionalismo; de lo contrario, en un extremo, la reflexión poética se tornaría filosofía o, más propiamente, ciencia en su acepción moderna. El otro extremo entre el que se sitúa la tentativa oweniana es el representado por el abate Henri Bremond y Juan Ramón Jiménez, el místico naturalista de la vertiente de poesía pura española. De manera que cuando Owen propone una síntesis, a su vez confirma la convergencia de diversas tentativas esencialistas, todas las cuales integran su más “modesta” propuesta poética.

Se indicó que Gilberto Owen sostiene una distancia crítica frente a las antípodas de la frivolidad intelectual de la poesía pura y la fascinación sentimental de la embriaguez del corazón. Así, a medio camino del “escarmiento” de Salvador Díaz Mirón y el “error” de Mallarmé, Owen expresa y condensa su visión particular de poesía íntegra en su famosa fórmula química. El compuesto químico formado por dos átomos de hidrógeno y uno de oxígeno (H^2O) tiene la peculiaridad de cambiar entre diferentes estado de la materia. De manera análoga, la propuesta poética de Gilberto Owen se puede entender desde diversos presupuestos teóricos, sin que por ello prevalezca uno por encima del resto.

El agua clara, decimos nosotros, y el vaso de cristal, del más transparente y sonoro cristal, pero tampoco vacío —oh escarmiento, ah ejemplo próximo de Díaz Mirón, del Díaz Mirón último y de gran parte del otro—. Al decir lo anterior, nos viene a la memoria una antigua fórmula en que deseábamos poesía limpia como agua corriente, H^2O ; ahora explicaremos que el coeficiente se refiere mejor a la

inteligencia, y que de vida nos conformamos con aquellos datos suyos que puedan reducirse a valores artísticos.²⁴³

Se puede afirmar que la poesía plena, en tanto que categoría de reflexión de lo propiamente poético, en su génesis excede el limitado espacio de la creación y, puesto que el imperativo del artista tiene que recurrir al lenguaje, que es ante todo “creación humana expresiva”, comprende incluso el espacio de la Vida. Los “sentimientos” y “situaciones” expresados en la poesía de Gilberto Owen, como señala Tomas Segovia, desdichan (y no) la preceptiva de la “secta religiosa” de la poesía pura de reprimir toda efusión del corazón. Antes bien, sin llegar a los extremos a tal punto de perder todo nexo sentimental o ideológico, “quemadas ya las naves a la vida”, en la medida en que el sentimiento provee a la interioridad neutral del yo de la experiencia de “datos que puedan reducirse a valores artísticos”, la trasmutación del material biográfico en una mitología personal invita ineludiblemente a reproducir el enigma de la vida.²⁴⁴

Esta poesía plena no es únicamente obra de la inteligencia, la imaginación o el sentimiento. La poesía plena de Gilberto Owen emprende una búsqueda de términos precisos y exactos, que encajen perfectamente en la construcción poética; procura 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 —“no fantasía, entendámonos”, insiste Owen—; y, más lejos todavía, busca la pureza en los mismos comienzos de la actividad poética, en el instante mismo de la inspiración.²⁴⁵ Así, mediante una compleja alquimia creadora de “filtros mágicos”, las tres modalidades básicas en que se

²⁴³ *Ibid.*, p. 228.

²⁴⁴ *V. supra*, p. 78.

²⁴⁵ Cfr. Antonio Blanch, *op. cit.*, p. 13.

pueden agrupar las reflexiones de la poesía pura —pureza expresiva, pureza formal y pureza creadora—constituyen el compuesto químico del agua, H²O.

Poesía plena, equilibrio: *palabras nuevas, imágenes e ideas nuevas y, por de dentro, presente e invisible, la parte de Dios, el fluido —oh, Cocteau ineludible—, la poesía pura*. Vamos contemporáneos de aquí y de todas partes, vamos libertando a la poesía pura, amigos. Démosle un cuerpo digno de ella, porque *un alma libre en el vacío es en realidad un alma prisionera*.²⁴⁶

3.2. Sindbad el varado: “Tu tronco de misterio”.

Más que reseñar la evolución de la doctrina esencialista de la poesía, hemos pretendido analizar el marco común dentro del cual se sitúa la producción poética de Gilberto Owen. “Poesía —¿pura?— plena: ejemplo y sugestión” nos ha servido como punto de referencia constante, por cuanto en este polémico ensayo figuran las reflexiones que el poeta rosarino dedicó a su particular visión de la poesía. Sin embargo, la presente investigación quedaría incompleta si no atendiéramos a su producción poética propiamente dicha. No se trata de incluir un triste epílogo a manera de enumeración o recapitulación de las reflexiones precedentes. Antes bien, se ha procurado que la perspectiva diacrónica de la investigación discurriera a la par de la producción poética oweniana. La propuesta de una poesía plena, de igual ponderación y equilibrio entre los elementos esenciales y formales, en oposición a la tentativa inalcanzable de la poesía pura, se ha presentado como una locución hermética utilizada como un recurso de conceptualización relativo a la “esencia” de aquello que se rehúsa a ser definido. Si la expresión bimembre “poesía pura” se nos revela como un “monstruo de dos cabezas”, la poesía plena tiene más de un parentesco con la Hidra

²⁴⁶ Gilberto Owen, “Poesía —¿pura?—plena: ejemplo y sugestión”, *op. cit.*, p. 228.

policéfala. Así, las múltiples aristas de la vida de Gilberto Owen se concentran en un recurso de conceptualización del que no nos ha sido posible “cortar” todas las cabezas. Cabría reconocer, junto a Owen, que la Medusa no ha sido decapitada y que seguirá petrificando a los que creemos vencerla a través de la historia del arte.

Hemos sostenido que la noción de poesía plena preparó en gran medida la creación del *Perseo vencido* y que éste representa la culminación del programa poético esbozado por Gilberto Owen en el ensayo antedicho. Hemos procurado también mostrar en qué medida difieren las reflexiones de los poetas de Contemporáneos y cómo, además, mediante sucesivos intercambios y críticas recíprocas, sus visiones poéticas se orientaron hacia diferentes tendencias de poesía pura, si bien no se limitaron a emular las experiencias de los poetas europeos. Ahora bien, antes de pasar al análisis concreto, quisiéramos hacer énfasis en el doble sentido que Tomás Segovia da a su invitación a participar en el rescate de la obra de Gilberto Owen. «Una obra de este género —nos advierte— se nos propone siempre como la tarea nunca terminada de sacar a luz todas las significaciones que encierra; y en el sentido de que ella misma fue emprendida y realizada como un rescate de significaciones cautivadas o disimuladas en el mundo.»²⁴⁷ Si la obra de Gilberto Owen se deja recorrer, manipular, volver del derecho y del revés, es porque está segura de ser inagotable e inapropiable. Por lo mismo, el análisis que aquí se propone debe ser entendido no como la culminación de ese rescate de la coagulación del sentido, sino como una perspectiva de aproximación con base en un soporte interpretativo que, con un poco de suerte, contribuirá a confirmar la validez e importancia de nuestro poeta en los contextos nacional e internacional.

²⁴⁷ Tomás Segovia, *op. cit.*, p. 40.

Procediendo, pues, al análisis de la producción poética de Gilberto Owen, recordemos que la noción de estructura nos permite organizar y describir los múltiples sentidos de una obra artística sin que por ello nos veamos obligados a realizar un examen de la totalidad del material. Dicho de otro modo, una lectura e interpretación detallada del poemario *Perseo vencido* exigiría un trabajo de investigación aparte. Así, los alcances de la presente, nos exigen seleccionar de la totalidad del material aquel que consideramos más representativo. Ventajosamente, sin lamentar renunciar a la riqueza del conjunto, el investigador puede elegir casi al azar cualquier poema del *Perseo vencido* para apreciar la solidez y definición de la poesía de Gilberto Owen. Por tanto, hemos seleccionado el poema “*Día doce, Llagado de su poesía*” pues en gran medida ha sido el invariable incitador de esta investigación. Ofrecemos en seguida la transcripción de la edición recopilada en *Poesía y prosa de 1953*:

Tu tronco de misterio es lo que me apuntala
un cielo en ruinas
Mis ojos solos no podían ya evitarme su caída.
Me enredo en sus raíces de lecturas mal soñadas,
me agosto en su hojarasca de frustradas invenciones,
pero tu tronco sobrevive a mis inviernos.

Lo ven por fuera, retorcido, muerto, oscuro,
pero hay una rendija para fisgar, y miro:

Yo voy por sus veredas claustradas que ilumina
una luz que no llega hasta las ramas
y que no emana de las raíces,
y que me multiplica, omnipresente,

en su juego de espejos infinito.

Yo cruzo sin respiro por su aire irrespirable
que desnuda un prodigio en cada voz con sólo dibujarla
y en cada pensamiento con sentirlo.

Me asomo a sus inmóviles canales y me miro
de pájaro en el agua o de pez en el aire,
ahogándome en las formas mutables de su esencia.²⁴⁸

En principio, volvemos a encontrarnos con la metáfora del árbol empleada tanto por Gorostiza como por el propio Owen al reseñar el octavo libro de Torres Bodet, *Biombo*. Considerando el reproche de abandono que Gorostiza externó hacia Alfonso Reyes y Henríquez Ureña, la generación del grupo de Contemporáneos, dice, no arranca del “tronco originario”. Gilberto Owen, en cambio, la emplea para elogiar la conciencia sostenida de Torres Bodet que asegura frutos siempre nuevos. “La raíz enterrada en la tradición, toda la poesía anterior contendía en el tallo”; así lo factura Anthony Stanton en el artículo que nos ha provisto de abundante información. No cabe duda que la metáfora apunta en dirección hacia la tradición; sin embargo, el sentido que aquí quisiéramos destacar debe contemplar no sólo la tradición poética nacional sino, además, un elemento insospechado: el “misterio” atribuido al tronco de que parte la generación de Gilberto Owen. En clara oposición al tronco “originario”, es decir, la tradición poética mexicana, el “tronco de misterio” nos hace pensar, en un primer momento, en la doctrina esencialista de la poesía de Occidente. Más aún, una lectura situada por debajo de la superficie, nos invita a pensar en una insinuación que el sujeto lírico hace de un cierto talante crítico que “apuntala” un “cielo en ruinas”. La

²⁴⁸ Gilberto Owen, *Poesía y prosa*, Imprenta Universitaria, México, 1953, pp. 72-73.

“conciencia” del sujeto lírico denuncia el influjo que la sañuda maldición de pensar ejerce sobre la verticalidad de la esfera de la divinidad “en ruinas”. Volviendo al ensayo de 1927, observamos que Gilberto Owen estaba al tanto de la penetración de los postulados del idealismo trascendental kantianos en territorio mexicano. La metáfora de la paloma kantiana que vuela en el vacío se completa con aquella otra en que Immanuel Kant se figura una «ciencia de la que se puede cortar el tronco cada vez que rebrote, pero de la que no se pueden arrancar las raíces.»²⁴⁹ El misterio que origina la reflexión en torno a lo propiamente esencial de la poesía no está exento, como nos hemos podido percatar, de cierta disposición de ánimo en la que sensualidad y abstracción se entretujan para dar lugar a una “álgebra superior de las metáforas”. Como se figura Owen, se trata de la misma disposición de ánimo crítico y reflexivo con que Cuesta realizara la *Crítica del Reino de los Cielos*. La sensibilidad representada por los “ojos solos” no puede por sí justificar la disposición razonadora del sujeto lírico que, tras abandonar la esfera limitada del yo de la experiencia, da lugar a las abstracciones “puras” de la conciencia.

No obstante, la conciencia del sujeto lírico se “enreda” en las “raíces de lecturas mal soñadas”. Lejos de hallarse la conciencia en alturas metafísicas de “asfixia”, se hunde en las raíces subterráneas de carácter prepersonal. El sueño, ese estadio irracional de la conciencia, embrolla las fallidas lecturas del sujeto lírico. La poesía pura, rara e improbable, que sólo puede proceder por maravillas excepcionales, Gilberto Owen la describe como un hilo tan fino y sutil «que lo rompe su propio peso en extensión mayor a la de un solo verso.»²⁵⁰ Y como parte de su programa poético pide «torcer su seda con un

²⁴⁹ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, Taurus, México, 2006, p. 57.

²⁵⁰ Gilberto Owen, “Poesía —¿pura?—plena: ejemplo y sugestión”, *Obras, op. cit.*, p. 227.

poco de lino.»²⁵¹ La conciencia, provista de una impersonalidad neutral, lanza los razonadores ojos del sujeto lírico hacia instancias celestes en “ruinas”, a un tiempo que lo enreda en raíces laberínticas de carácter prepersonal: viaje subjetivo ascendente y descendente. Por arte de birlibirloque, lo que es arriba es abajo. El “enredo” de la conciencia no es otra cosa que la inversión, o per-versión, de la verticalidad. Raíces follaje; las lecturas mal soñadas son frustradas invenciones. La realidad y la irrealidad oscilan en los tenebrosos rincones de la cabeza del sujeto lírico. Debemos tener presente que la explicación de la lírica moderna nos impone de por sí categorías negativas. La nobleza del alma, meta de todas las artes, se atribuye más al desgarramiento que a la alegría o la serenidad. *Llagado* de su poesía, el sujeto lírico procede, metódicamente, a descomponer lenta e infinitamente los sentidos. Únicamente al tratar de crearse un alma contrahecha se hace posible el ciego precipitarse a la profundidad personal.

Como sugiere Hugro Friedrich al comentar las reflexiones de Rimbaud, la inversión del esquema místico sugiere que la dominación de las fuerzas que actúan sobre el sujeto lírico viene desde abajo. También se indicó que Juan Ramón Jiménez quiso ver el antecedente del esquema místico de la poesía francesa en los poetas místicos españoles y la poesía arábigo-andaluza. No hay que ignorar tampoco que los poetas de Contemporáneos fomentaron entre sí el gongorismo y que la mística secundaria (ocultismo) atrajo especialmente su atención. En el ámbito literario hispanoamericano, Góngora, San Juan de la Cruz, y la poetisa mexicana Juan Inés legaron distinguidos poemas dedicados a la temática del viaje ascendente de la conciencia. No es nuestro propósito señalar aquí un vínculo común entre Sor Juana y Gilberto. Sin embargo, se ha repetido que *Sindbad el varado* simboliza un viaje hacía el infierno de la inmovilidad interior. La lectura de la

²⁵¹ *Idem.*

inversión del esquema místico del viaje ascendente y descendente que aquí proponemos, nos invita a pensar en un diálogo insospechado entre *Sindbad el varado* y *Primero sueño*. A reservas de que dicha afirmación resulte completamente gratuita, somos partidarios de la idea de que el lector de Gilberto Owen que asume la actitud detectivesca que impone su obra, no puede permitirse atribuirle a la casualidad ningún detalle que le auxilie a rendir el mensaje secreto.

El retorcido y oscilante viaje en la verticalidad refracta la consciencia del sujeto lírico hacia la interioridad de su “tronco de misterio”. El poeta-árbol se observa a sí mismo “muerto” y “oscuro” en la corteza superficial de su cuerpo. En el poema “Booz canta su amor”, Gilberto Owen certifica que “por la carne también se llega al cielo”. A través de las grietas de su cuerpo, furtivamente el sujeto lírico “fisga” en su interioridad, encontrándose a sí propio andando “por veredas claustradas que ilumina/ una luz que no llega hasta las ramas/ y que no procede de las raíces”: una luz que no procede ni de arriba, ni de abajo. ¿Cuál es, pues, la procedencia de la luz misteriosa? Acaso provenga de la fabricación sistemática de una visión de mundo, total y totalizadora, en que el sujeto lírico se reconoce como parte integrante de una realidad más vasta que la enmarcada por los estrechos límites de su experiencia. Para Gilberto Owen, función poética es “elaboración en metáforas de un sistema del mundo”. En las profundas regiones de la impersonalidad, el sujeto lírico se “multiplica, omnipresente, en su juego de espejos infinito.” Juego de espejos ingenioso en el que el objeto representado y el sujeto artífice de la representación intercambian su papel hasta el infinito. Tal esquema de fabricación sólo tiene parangón con el famoso cuadro de Velázquez en el que el pintor se representa a sí mismo en el preciso momento de la composición.

En *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault describe el intercambio de roles entre el espectador y el modelo como una sutil línea de visibilidad que implica, a su vez, toda una compleja red de incertidumbres, de cambios y de esquivos.²⁵² En virtud de que el lector se observa reflejado en este revés de miradas enigmáticas, no sabe quién es ni que hace. ¿Vemos o nos vemos?, se pregunta Michel Foucault. De manera análoga, el sujeto lírico husmea en los resquicios de una interioridad múltiple que no cesa de cambiar de un momento a otro: cambia de contenido, de forma, de rostro, de identidad. El lector se hace visible a los “ojos solos” del sujeto lírico por la misma luz que nos hace verlo y, en el preciso momento en que vamos a aprehendernos a nosotros mismos, transcritos por su mano en el poema, como en un espejo, no podemos ver de éste más que el revés oscuro; el otro lado de la conciencia. De esta manera, la relación del lenguaje con el poema se hace infinita.

No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. [...] por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis.²⁵³

Sucesiones sintácticas de organización intrincada, meticulosa, densa y cifrada en el caso de Gilberto Owen. La condensación de los elementos de la fabricación exhala un aire de “asfixia” irrespirable y el sujeto lírico atraviesa “sin respiro” ese aire brumoso y rarificado que “desnuda” en prodigios la realidad totalizadora del lenguaje. Finalmente, se disuelven las distinciones aparentes entre las palabras y las cosas y el sujeto lírico se ahoga en el mar

²⁵² Cfr. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Argentina, 1968, p. 14.

²⁵³ *Ibid.*, p. 19.

de “las formas mutables de su esencia”. En tanto que elaboración en metáforas de un sistema del mundo, compleja alquimia de filtros mágicos o álgebra superior de las metáforas, la palabra poética es una compleja trabazón de elementos irreductibles a la experiencia. La búsqueda frenética de la absoluta esencialidad de la poesía se revela como proyecto siempre inacabado e ilimitado.

CONCLUSIÓN

Reflexionando ampliamente sobre el modo más idóneo para concluir la presente investigación, hemos sido tomados por sorpresa por la sombra de una peculiar disposición de ánimo que hasta ahora se había mantenido vigilante y en silencio en un segundo plano. En la medida en que la descripción de la estructura de la lírica moderna nos ha provisto de valiosas reflexiones en torno a la absoluta esencialidad de la poesía, hemos pretendido resistir las constantes incitaciones de cierta antipatía hacia los modos en que se ha presentado la historia de la “secta religiosa” de la poesía pura. En honor a la verdad, en repetidas ocasiones nos hemos querido persuadir de que nuestro modo de proceder en el análisis no ha desvirtuado las tentativas de liberación del lenguaje que ocuparon tan tenazmente a todos los poetas reseñados. Sin embargo, ahora no nos parece tan claro que nuestro afán descriptivo haga justicia a la inquietud inicial que motivo la investigación. Queríamos explicarnos el misterio que oculta el fascinante fenómeno de la poesía y acaso lo hemos perdido con saberlo. El “escarmiento” que sintiera una vez Gilberto Owen, se ha tornado en nosotros en un tábano persecutor que no nos da tregua en ningún momento. Para estudiar con provecho la historia de la doctrina esencialista de la poesía, ha sido necesaria cierta simpatía con los poetas, casi diríamos sintonía psicológica. Por lo mismo, allí donde hemos explicado, quizá mejor hubiéramos cantado. Por ejemplo, cuando Baudelaire nos abre por excepción las puertas de su interioridad y nos revela el temor al ridículo que siente para insuflar en el pueblo la inteligencia de una obra de arte, hemos tenido que resistir la

insinuación de que toda tentativa de aproximación resultaría absolutamente superflua. De haber escuchado las insolentes amonestaciones de nuestro persecutor, esta investigación no hubiera sido posible. Sin embargo, no queremos dejar pasar la oportunidad de señalar que un poeta de veinte años condensaría en un sólo verso el asunto que aquí nos ha tomado un centenar de cuartillas.

Por otro lado, ya se ha comentado que no podemos afirmar que estemos cerca de rendir el mensaje que se oculta tras el acertijo que nos propone la obra poética de Gilberto Owen. Así, no hemos podido establecer con suficiente solidez las correlaciones entre el movimiento esencialista de la poesía francesa, el grupo de Contemporáneos y Gilberto Owen. Lo que este último le debe a los movimientos surrealista y dadaísta, a los poetas Max Jacob, Joseph Conrad, André Gide y a los poetas románticos ingleses Keats, Wordsworth, Coleridge y Shelley sería motivo de una más basta consulta bibliográfica. Además, se hace necesario ampliar la información aquí presentada acudiendo directamente a las fuentes impresas en las que los poetas de Contemporáneos se ocuparon de la poesía pura. La investigación realizada por Anthony Stanton en “Los Contemporáneos y el debate en tono a la poesía pura” es apenas la punta del iceberg de las resonancias mexicanas de la doctrina purista poética. Con todo, creemos haber demostrado que Gilberto Owen se aprovechó ampliamente de dichas reflexiones; tanto así que el *Perseo vencido* representa la culminación de su programa poético esbozado en el ensayo de 1927, “Poesía —¿pura?— plena: ejemplo y sugestión”. Por lo mismo, creemos que la noción de poesía plena debe ocupar un lugar privilegiado a la hora de interpretar el conjunto de la obra de la “conciencia teológica” del grupo de Contemporáneos. Más aún, la poesía plena que propone Owen no debe ser entendida como una categoría cerrada y estática, con la cual se pueda explicar la totalidad de su obra. Antes bien, si el *Perseo vencido* representa la culminación de dicho

programa poético, no quiere decir que la actividad intelectual de Gilberto Owen se limitara a ponderar y equilibrar los elementos esenciales y formales de la expresión poética. De la correspondencia sostenida entre Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia y Josefina Procopio sabemos que en sus últimos años se comenzaba a decantar cada vez más por una poesía más comprometida. En este sentido, la propuesta de la neumapoesía es un terreno aún inexplorado. Seguimos sin contar con una edición que recopile en un volumen solo la extensa producción oweniana. Muchos textos de reciente descubrimiento se encuentran dispersos en diversas publicaciones, la mayoría de carácter especializado, pero ninguna que procure una divulgación dirigida a un público no académico.

Diversos investigadores se han ocupado del impacto de la narrativa cinematográfica en los ensayos de prosa dinámica de algunos de los poetas de Contemporáneos. Como hemos indicado, para Gilberto Owen estaba perfectamente demostrado que el auge del cinematógrafo exigía una renovación de la utilería poética. De la misma correspondencia con Xavier Villaurrutia sabemos de una película en la que Gilberto Owen colaboró con un “escenario de algún valor literario”; sin embargo, poco o nada se ha dicho de esta faceta artística de Gilberto. Además, según tenemos noticia, por estas fechas se encuentra en prensa una edición facsimilar de las revistas que Owen dirigió en la ciudad de Toluca: *Raza nueva*, *Machas de tinta* y *Esfuerzo*. Por todas estas razones, no creemos conveniente tantear conclusiones que a la postre contribuyan a la coagulación de sentido que denuncia tan encarecidamente Tomás Segovia. En su lugar, quisiéramos suscribir la invitación al rescate de este poeta que no deja de sorprender no sólo a más de un amante de la “retórica profunda”, sino a todo aquel lector inadvertido que, ya sea por dicha o por desdicha, empiece por compadecer a los “sabios que llevan hundida la árida maldición de pensar” y termine por sufrir el tormento del “sensual mordisco del Demonio”.

BIBLIOGRAFÍA

- Allan Poe, Edgar, *Ensayos* (trad. Margarita Costa), Claridad, Buenos Aires, 2006.
- Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, Editorial Origen S. A./ Historia Universal de la Literatura, México, 1983.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, “Introducción”, *Rimas*, José Pedro Díaz (ed.), Espasa-Calpe/Clásicos Castellanos, España, 1963.
- Beltrán Cabrera, Francisco Javier, Cynthia Araceli Ramírez Peñaloza, “La poesía pura y la vida (ejercicio oweniano de poesía pura)”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid/ Facultad de Ciencias de la Información, núm. 47, año XV, Madrid, marzo-junio 2011.
- Blanch, Antonio, *La poesía pura española: conexiones con la cultura francesa*, Gredos/Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1976.
- Bremond, Henri, *Plegaria y poesía* (trad. Elsa Tabernig), Editorial Nova, Buenos Aires, 1947.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia* (trad. Jorge García), Ediciones Península, Barcelona, 2000.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Argentina, 1968.
- Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna: De Baudelaire hasta nuestros días*, Seix Barral/Biblioteca Breve, Barcelona, 1959.

- García Ávila, Celene y Antonio Cajero (eds.), *Gilberto Owen en El tiempo de Bogotá, prosas recuperadas (1933-1935)*, Universidad Autónoma del Estado de México/Miguel Ángel Porrúa, México, 2009.
- González Rodríguez, Mauricio Alberto, *Breve historia de la poesía pura: de Edgar Allan Poe a Jorge Guillén*, Pontificia Universidad Javeriana/ Facultad de Ciencias Sociales, Bogotá, 2011.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Taurus, México, 2006.
- Olea Franco, Rafael y Anthony Stanton (eds.), *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México/Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 1994.
- Owen, Gilberto, *Obras*, Josefina Procopio (ed.), Fondo de Cultura Económica, México, 2ª. ed. aumentada, 1979.
- Perseo vencido. Poemas*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2004, facsimilar tomado de *Perseo vencido. Poemas*, Instituto de Periodismo (Facultad de Letras) de la Universidad Nacional de San Marcos, Lima/Perú, 1948.
- Poesía y prosa*, Imprenta Universitaria, México, 1953.
- Paz, Octavio, “Epílogo. Laurel y la poesía moderna”, *Laurel-Antología de la poesía moderna en lengua española*, Trillas, México, 2ª. ed., 1986.
- La nueva analogía: discurso de ingreso*, El Colegio Nacional, México, 2012.
- Paz, Octavio, et al., *Poesía en movimiento: México, 1915-1966*, Siglo XXI, México, 3ª. ed., 1970.
- Quirarte, Vicente, *Invitación a Gilberto Owen*, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial/UNAM, México, 2007.

- Reyes, Alfonso, “Jacob o idea de la poesía”, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, t. XIV.
- Segovia, Tomás, *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, Fondo de Cultura Económica/DIFOCUR, México, 2001.
- Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- Tres ensayos sobre Gilberto Owen*, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2008.
- Torri, Julio, *Ensayos y poemas*, Planeta/Conaculta/Ronda de Clásicos Mexicanos, México, 2002.
- Valéry, Paul, “El cementerio marino” (trad. Alfonso Gutiérrez Hermsillo), “A propósito de El cementerio marino” (trad. Miguel Rodríguez Puga), *Material de lectura*, UNAM/Dirección de Difusión Cultural Departamento de Humanidades, México, s. f.
- Teoría poética y estética* (trad. Carmen Santos), Visor/La balsa de Medusa, Madrid, 1990.
- Whittingham, Georgina, *Gilberto Owen y la crisis del lenguaje poético*, Universidad Autónoma del Estado de México/Consejo General Editorial, México, 2005.