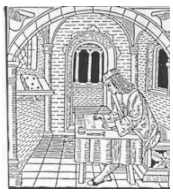

Hipertexto 4
Verano 2006
pp. 3-18

De Mallarmé a Jiménez: los dados de Dios en el jardín de la pureza

Leonel Alvarado
Massey University

Hipertexto

"El lenguaje nunca es inocente —dice Roland Barthes—: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas" (24). En el caso de la poesía, no se trata únicamente de la relación arbitraria y perversa entre los elementos del signo, sino del dialogismo secreto, no del todo inocente, que los textos establecen entre sí. Por lo tanto, la memoria de una obra la constituyen otras obras, que integran una tradición, de la que el nuevo texto forma parte con sus "significaciones nuevas". Así, esa misteriosa memoria segunda del lenguaje de la poesía pura tiene sus raíces en una tradición que tanto en Latinoamérica como en Europa se filtra a través del Modernismo. Con las diferencias del caso, hacia 1900 ocurrió una reacción, que también fue prolongación, respecto al Simbolismo en Francia y al Modernismo en España. Sin embargo, la oposición de quienes proponían un regreso a las formas clásicas de expresión no fue profunda porque, como señala Antonio Blanch, "el Simbolismo que sobrevivía no era de inspiración sentimental o fantástica, sino que se había depurado conscientemente, siguiendo sobre todo las enseñanzas de Mallarmé." Por lo que tanto la tendencia neoclásica como la neosimbolista "se iban acercando cada vez más, preparando con ello el terreno al nacimiento de la poesía pura" (215). En la primera década de 1900 apareció una especie de campaña literaria a través de teorías y revistas, como las francesas La Phalange y Verse et Prose, que agrupaban a escritores como Rémy de Gourmont, Apollinaire, Samain, Gide y Larbaud; todos ellos leídos con admiración en España. Lo que se proponía, en esencia, era "una teoría de lo absoluto en la inspiración lírica" (216). Es importante señalar que a nivel de publicaciones el Mercure de France, que también impulsaba esta campaña, había sido clave en el siglo XIX para difundir el "nuevo espíritu" entre los modernistas españoles. Este apego al Simbolismo francés —entendido como una nueva corriente "intelectual y purista, inspirada en la obra de

Mallarmé, muy exigente en lo que concierne a la perfección formal y que intenta expresar una poesía esencial, espejo de la vida secreta del alma" (216)— definirá después de la Gran Guerra las características de la poesía pura y, con ello, los lineamientos estéticos de la Generación del 27. Sin embargo, la depuración que buscan estos poetas se conjuga con el rechazo y la prolongación del Modernismo. Por una parte, desdeñan lo que consideraban artificioso y decadente, y, por otra, rescatan las innovaciones formales, como la sonoridad del lenguaje y el poder evocador de las palabras, la libertad métrica y la objetivación de los sentimientos. En fin, continúa Blanch, "heredan, sobre todo, el deseo de convertir el poema en un sistema de expresión autónomo y de alta calidad" (217). Esta relectura objetiva del Modernismo —digo objetiva porque no condena por completo al Modernismo, como había ocurrido en algunos países latinoamericanos—, sólo fue posible por el conocimiento de la experiencia simbolista francesa. Es decir, los poetas del 27 reconocieron el valor de la estética modernista y la interpolaron con la depuración formal mallarmeana. Es así como se prepara en España el terreno para la aparición de la poesía pura como prolongación de la experiencia francesa, sobre todo de la estética de Mallarmé, quien se convirtió en un "engendrador de espíritus" (218).

Los poetas españoles de la corriente de la poesía pura recibieron de Mallarmé algunos rasgos que se volvieron esenciales tanto en la poesía que produjeron como en su experiencia vital. Es decir, esta herencia cumple la doble función de ser estética y ética. Para el caso, un primer elemento que viene de Mallarmé es el ejemplo de "una vida completamente consagrada a su obra" (218). Se trataba de una vida dedicada al arte, que constituía prácticamente una religión, con lo que surge el mito del creador solitario en torno a la persona de Mallarmé. Esto lleva a otro elemento de suma importancia: la entrega a la elaboración de una obra total, el gran libro, el gran poema, que será "la expresión perfecta y pura del universo" (218). La búsqueda de la obra total se vuelve un credo estético y vital. El ejemplo mallarmeano por excelencia es Un lance de dados, el gran poema único y uniforme. Este es un rasgo compartido plenamente por Jiménez, cuya poesía, como veremos, va hacia una obra absoluta que arranca del romanticismo becqueriano y culmina en el "Animal de fondo" de su Dios deseado y deseante. Sus poemas, decía Jiménez, no eran más que "materiales poéticos" para su obra definitiva. Toda la vida dedicada a una obra es la que también encontramos en Cántico (1919-1950) de Jorge Guillén. A ambos poetas los mueve "esta ansia/de la belleza completa", como dice Jiménez en "Mi reino", que forma parte de un libro de título también sugerente: La estación total (794). Es la misma fe que, según Guillén, "con su certera/Voz de aliento/Me impulsa y mantiene fuera/De este mundo que yo soy" (247). El "jardín lejano" de Jiménez se transforma en la "primavera profunda" de Guillén. Precisamente, se trata de un lirismo lejano, profundo, es decir, objetivo, en el que la mirada del yo busca la profundidad y, por ella, la transparencia. Sin embargo, el hecho de que el lirismo purifique las emociones no implica que se abandone el goce, que es otro elemento fundamental de la poesía pura. Es el goce de la belleza pura y matemática de Mallarmé, que después se transformará en la belleza intelectual de Valéry. La belleza, como la obra misma, se define por la precisión de la forma; no se trata del mármol neoclásico, sino de otra forma de pureza vital y única.

El credo lleva la estética a convertirse en una ética basada en la disciplina de un trabajo que, como veremos en Valéry, implica un proceso de elaboración tanto de la obra como de la persona del poeta. La relación de los poetas españoles con Mallarmé va de la obra al mito, es decir, de la estética a una influencia espiritual. Fue Jiménez, como señala Blanch, "quien sirvió de intermediario para esta influencia estimulante" (220). Pero es en el terreno del lenguaje donde se concreta este diálogo, pues para llegar a la obra total los poetas tuvieron que definir otro tipo de relación entre el yo lírico y la palabra; lo que llevó a una sintaxis capaz de transmitir esa sensibilidad. Para el caso, la libertad matemática y, a la vez, azarosa del verso libre mallarmeano reaparece en la forma en que Salinas y Guillén emplean la frase larga que, como dice Blanch, "se resiste a la subordinación, pero en la que hay incisos yuxtapuestos, inversiones del orden lógico, contorsiones y zig-zags en los cortes de los versos, que constituyen una especie de difícil hipérbaton, pero que no deja de tener el encanto de una danza exótica" (220). Asimismo, en estos poetas es visible el despliegue gráfico del poema sobre la página en el que Mallarmé incorporaba, como al azar, cortes, silencios, pausas, palabras aisladas; es decir, una concepción del espacio que le permitía al verso respirar en la página, acercándolo, así, a la transparencia sin perder su equilibrio. Pero estos despliegues gráficos no eran exclusivos ni de Mallarmé ni de los poetas españoles, pues eran del dominio público entre los diferentes movimientos de vanguardia: de los Caligramas de Apollinaire al Creacionismo de Huidobro, desembocando en la pirotecnia visual y sonora que reapareció más tarde en tantos poetas, para el caso en Nicanor Parra. La diferencia reside en que la libertad del "álgebra verbal" mallarmeana está supeditada a un control estricto tanto de la sintaxis como de la semántica. Mallarmé no abandona esa idea de pureza expresiva que busca la precisión para "crear palabras que fuesen únicamente poéticas". La pureza total era llegar a un verbo ideal que sería "el fin último de todas las cosas" (221). La página, en tanto espacio de trabajo y creación, era a su vez objeto sobre el que se experimentaba. Es este afán, que busca redescubrir misteriosamente las "significaciones nuevas", de que hablaba Barthes, el que lleva a Jiménez a concentrarse en la búsqueda del nombre absoluto, la verdad esencial de la creación. La palabra, como dice Blanch, citando a Guillén, adquiere más importancia que el verso o la frase. El todo se condensa en la palabra, podríamos decir con Guillén, pues

> La palabra
> Difunde su virtud dominadora. (254)

Pero la palabra no sólo se impone con su potencia semántica en la que cabe, concentrado, el mundo, sino que adquiere una cualidad monolítica que se transmite al poema como obra total y caracteriza la poesía de estos creadores. Es aquí donde reaparece Mallarmé, porque de él viene ese sentido de total aislamiento tanto de la obra como del poeta, quien experimenta la soledad absoluta de la obra; de esta experiencia surge el "Animal de fondo" de Jiménez. El aislamiento de la palabra lleva, asimismo, a otro tema mallarmeano: el desnudo esencial, al que aspira Jiménez y que luego se transforma en ese mundo "pasado en claro" de Pedro Salinas y en la

alucinante transparencia del Cántico de Guillén. Por último, es el "demonio de la lucidez" mallarmeano el que transmite su "audacia inaudita" y su "ambición intelectual" a estos poetas. La ambición y la renovación los definen y pueden llevarlos a la soledad total. Lo que predomina es la convicción, producto de esa fe absoluta en la obra, de la que hablaban Valéry y Guillén.

Además del espíritu mallarmeano, los poetas del 27 participaron en el debate sobre la poesía pura, que tuvo lugar a partir de 1925 con la aparición del libro La poésie pure, de Henri Brémond. La base argumentativa de Brémond reside en definir la poesía pura a través de un proceso de negación, es decir, separándola de aquello que puede ser considerado impuro. Al respecto señala:

> Lo impuro... es todo aquello que en un poema involucra o puede involucrar directamente nuestras actividades aparentes: razón, imaginación, sensibilidad; todo lo que nos parece que el poeta ha querido expresar, ha sido, de hecho, expresado; todo lo que decimos que el poeta nos sugiere; todo lo que el análisis lingüístico o filosófico extrae del poema y todo lo que la traducción conserva. Obviamente, lo impuro es también el tema o el resumen del poema; y, además, el sentido de cada oración, la sucesión lógica de ideas, la secuencia narrativa, los detalles descriptivos e incluso las emociones provocadas directamente. Con el objeto de instruir, narrar, pintar, hacer estremecerse al lector o hacerlo llorar, la prosa será suficiente, ya que, en realidad, ésa es su naturaleza. La impureza, pues, reside en la elocuencia, que se refiere no al arte de hablar mucho sin decir nada, sino al arte de hablar y decir algo.

En otro párrafo esclarecedor y, para su época, polémico, añade:

> Para aislar "a la poesía en su estado puro" uno debe desligarse de los elementos propios de la prosa y rechazarlos, tales como: la narrativa, el drama, la didáctica, la elocuencia, las imágenes, el razonamiento, etc.: la esencia de la poesía o "poesía pura" es lo que queda después de esta operación. (cit. por Ramsden 137)

Por lo tanto, Brémond clasifica lo impuro en tres categorías: el contenido conceptual (la razón, el significado de cada oración, la sucesión lógica de ideas, los elementos narrativos); los elementos sensoriales (la imaginación, la pintura, las imágenes); y las emociones (la sensibilidad, los sentimientos, hacer que el lector se estremezca y llore). Como concluye Brémond, la poesía pura es lo que permanece después de que estos elementos han sido suprimidos. Además, según Brémond, al desvincularse del mundo exterior, el poema entra al terreno de la inspiración pura, que es el resultado de "una fuerza misteriosa que pedía para expresarse materiales y ritmos absolutamente distintos de los de la prosa" (137). Brémond postula, entonces, una inspiración esencialmente poética basada en la pureza del origen del poema, más que en la pureza de su elaboración. Tampoco se trata de la inspiración romántica provocada por un estímulo exterior, según el cual el yo reacciona anímicamente ante una manifestación de la naturaleza.

Es aquí donde Brémond se opone a la idea de pureza defendida por Valéry tanto en su poesía como en la crítica. Para Valéry, la pureza reside en la elaboración del poema a partir de "un proceso de destilación —en un sentido realmente químico— mediante la eliminación de los elementos vivos, para lograr así la pureza formal" (cit.

por Blanch 237). Como concluye Blanch, Valéry persigue la idea del “agua pura”, fabricada mediante un proceso químico, mientras que Brémond favorece el sentido biológico o etnológico de “pura sangre”. Sin embargo, Valéry y Brémond coinciden en la importancia que tiene el desprendimiento de todo elemento narrativo en la poesía pura. Asimismo, podremos ver que poetas como Salinas y Guillén se identifican más con el concepto valeriano de fabricación que con la tesis de Brémond basada en la pureza de la inspiración. Al respecto, Jiménez parece ser el poeta que fusiona ambas tesis e, incluso, parece estar más cerca de Brémond que de Valéry, pues creía en una realidad misteriosa y espiritual que era “la gracia inmanente en la poesía española” (cit. por Blanch 238). Es indudable la percepción espiritual de la inspiración becqueriana en Jiménez, pues, como señala Blanch, la poesía pura supone para Jiménez “una especie de sensibilidad mística (no precisamente religiosa) muy íntima y delicada, pero también cósmica y universal” (238). Blanch habla de esa secreta corriente de romanticismo puro y espiritual que acerca a poetas de varias épocas, como San Juan de la Cruz, Bécquer, Jiménez y algunos poetas del 27: Salinas, el primer Cernuda y hasta Lorca. Este romanticismo tiene mucho de místico, con lo que no desdeña la propuesta de Brémond.

Dentro del debate suscitado por el libro y las conferencias de Brémond y que ya para el 27 tenía las propuestas de Valéry como contrapeso, Guillén no tenía ninguna duda en identificarse con el segundo. Así se lo hizo ver a Fernando Vela, secretario de la Revista de Occidente, en carta que le envió en 1926:

> ¡Qué lejos está todo este misticismo [de Brémond], con sus fantasmas, metafísico e inefable, de la poesía pura según Poe, según Valéry o según los jóvenes de allá o de aquí! (cit. por Blanch 242)

Además de ser amigo cercano de Valéry y de traducir textos capitales para la poesía pura como El cementerio marino, coincide con él en la idea de una simplificación que suprima del poema todo lo que no es poesía. Para Valéry, al contrario de lo que decía Brémond, el trabajo de elaboración del poema se impone a la inspiración. Los elementos esenciales son, pues, la precisión lingüística y la disciplina, con lo que se apega a la Filosofía de la composición de Poe. Al reflexionar sobre el proceso de elaboración de El cuervo, dice Poe:

> La mayoría de los escritores —y los poetas en especial— prefieren dar a entender que componen bajo una especie de espléndido frenesí, una intuición extática, y se estremecerían a la idea de que el público echara una ojeada a lo que ocurre en bambalinas, a las laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento, a los verdaderos designios alcanzados sólo a último momento, a los innumerables vislumbres de ideas que no llegan a manifestarse, a las fantasías plenamente maduras que hay que descartar por ingobernables, a las cautelosas selecciones y rechazos, a las penosas correcciones e interpolaciones; en una palabra, a los engranajes, a la maquinaria...

Por lo que en "El Cuervo",

> ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o a una intuición, sino que la obra se desenvolvió paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un

problema matemático. (28)

De ahí que Poe y Valéry coincidan en la importancia de la precisión, que lleva a la disciplina de las formas y, por ende, a la pureza expresiva. A través de Poe, Valéry postula un nuevo clasicismo, "movido por un espíritu formalista apegado al rigor de las viejas restricciones métricas y prosódicas" (Blanch 244-45). Según una percepción de la labor creadora que hace pensar en la disciplina laboriosa de Poe, Valéry admite que "la pureza es el resultado de operaciones infinitas sobre el lenguaje" (cit. por Blanch 245). Así, resulta obvio el paralelo entre el ensayo de Valéry sobre la elaboración de El cementerio marino y la Filosofía de la composición, que también detalla el procedimiento seguido por Poe para construir matemáticamente su poema. Ambos coinciden en la importancia de la génesis de la obra sobre la obra terminada, alejándose así de la tesis de Brémond. De esta forma, Valéry también se aleja de Mallarmé, para quien el poema acabado era la manifestación ideal de la obra total. Asimismo, mientras Mallarmé busca el misterio de las sombras, elemento esencial de esa soledad del espíritu creador que he mencionado, a Valéry, como a Guillén, le atrae la claridad, que es manifestación de la pureza total. Pero esta búsqueda razonada e impersonal, que no le daba cabida al sentimiento, termina alejando a poetas como Jiménez, Diego y Salinas de la poética de Valéry. En algunos casos —José Bergamín y Ortega— la crítica fue tajante. Incluso el mismo Jiménez llegó a decir que Valéry había quedado atrapado en ese mundo construido enteramente sobre la razón. Sin embargo, el rompimiento de Jiménez no fue total, pues en ciertos poemas de Valéry reconocía un "encanto" que lleva al "goce de las sensaciones y los deseos, un secreto fervor por la vida que lleva a cantar los encantos... de la primavera o la ternura de los seres amados" (cit. por Blanch 275). Precisamente, todavía en los años treinta Jiménez hablaba de lo acertado del título del libro de Valéry, Charmes.

Más de una década antes, en la carta-prólogo a su Segunda Antolojía (1922), Jiménez coincidía con Valéry en la importancia del control de la espontaneidad con miras a ponerle orden a la inspiración romántica. Lo espontáneo, decía Jiménez, debe ser sometido a lo consciente:

> Es corriente creer, añadía, que el arte no debe ser perfecto. Se exije perfección a un matemático, a un fisiólogo, a un científico en jeneral. A un poeta, no sólo no se le suele exijir, sino que más bien se le echa en cara que la tenga... Pero el arte es ciencia también. (628)

De esta forma vuelve a la idea matemática de la pureza, esencial en Mallarmé y en Valéry. Además, a partir de Poe, Valéry no desconoce la existencia de la inspiración o el "frenesí" del que hablaba Poe, sino que coincide con Jiménez en el control de lo espontáneo por medio de la inteligencia, esto es, del trabajo. El sometimiento de lo que consideraban una "iluminación primera" produce el goce de la labor creadora: la obra corregida y depurada. Al goce de la plenitud se llega en la "Ciudad del cielo", de Jiménez:

> Todo es pleno en un valle azul de exacta
> temperatura transparente,

que fija con su nítida quietud
la belleza completa. (774)

La conciencia, dice en “Espacio”, “queda definida, igual, mayor/inmensa,/en la totalidad” (779). Sin embargo, Jiménez llega a la totalidad solo, apartado de la vida mundana de Valéry. Aunque ambos creían firmemente en el arduo trabajo de la forma y en transformar lo espontáneo mediante la conciencia, en Valéry prevalecía la idea de un mundo intelectual, mientras que Jiménez buscaba que “la forma se volviera cada vez más transparente hasta llegar a confundirse con su contenido: para mí, dice citado por Blanch, la poesía es algo divino, alado, gracioso, expresión del encanto y del misterio del mundo” (278). Para alcanzar ese estado de transparencia y purificación, en lo que bien podríamos llamar escritos de pasaje, Herbert Ramsden habla del desarrollo progresivo que siguió el proyecto poético de Jiménez, que fue del romanticismo becqueriano de sus primeros libros, marcado por la autocompasión, pasando por la experiencia sensorial del Modernismo y dejando atrás la claridad excesiva del Realismo de sus primeros libros de 1900 (138). Así, Jiménez se fue alejando de estas tres experiencias poéticas hasta alcanzar la purificación que culminó, ya en su último libro, en el encuentro del “Dios deseado y deseante”. Es decir, ese viaje de descubrimiento poético y de elaboración del yo, característico de estos poetas, lo condujo al “Animal de fondo”, que representaba el encierro total en el jardín de la pureza. La progresión de Jiménez fue, en este sentido, diacrónica, a través de un proceso de eliminación en el que la poesía se iba desprendiendo de todo aquello que la ligaba a las tres categorías mencionadas por Brémond: el contenido conceptual, los elementos sensoriales y las emociones. Lo que se busca, entonces, es llegar a lo que Brémond llama l’essence de la poésie, la poésie pure.

¿Pero en qué consiste, como señala Ramsden, esa esencia? ¿A través de qué mecanismos se revela la poesía pura? Definitivamente, el viaje es más hacia adentro que hacia afuera, es decir, la comunicación es del poeta consigo mismo, pues lo que busca es su propio descubrimiento: el diálogo esencial del libro de Jiménez es del yo no con Dios, sino con el yo convertido en el Dios creador. Precisamente, en “La transparencia, Dios, la transparencia”, primer poema de Dios deseado y deseante, dice:

Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia
Y la del otro, la de todos,
Con forma suma de conciencia;
Que la esencia es lo sumo,
Es la forma suprema conseguible,
Y tu esencia está en mí, como mi forma. (963)

Como quería Valéry, el yo y la obra se transforman mutuamente, con lo que la creación se vuelve una experiencia universal: de uno y de los otros convocados por Jiménez. Es aquí donde, paradójicamente, reside la vuelta de tuerca que permite la comunicación o, más bien, comunión entre el poeta y el lector. Ya Valéry había dicho que lo que le interesa al poeta no es decir, sino hacer. Por lo tanto, el acto de lectura no es una posibilidad comunicativa. Sin embargo, en El cementerio marino, al entrar en contacto

con la filosofía, la búsqueda estética se vuelve ontológica. De ahí que el mundo concentrado, no hermético, del poema de Valéry está anclado en la filosofía eléata, y con ello la experiencia se vuelve humana, es decir, universal:

> ¡Zenón, cruel Zenón, Zenón de Elea!
> Me has traspasado con la flecha alada
> Que vibra y vuela, pero nunca vuela. (46)

El mismo Valéry admite que "los versos en que aparecen los famosos argumentos de Zenón de Elea... tienen por cometido compensar, mediante una tonalidad metafísica, lo sensual y lo "demasiado humano" de estrofas precedentes; también determinan con mayor precisión a la persona que habla: un amante de las abstracciones..." Más adelante, señala: "Entresaqué algunas imágenes de Zenón para expresar la rebelión contra la duración y la intensidad de una meditación que hace sentir, con demasiada crudeza, la separación entre el ser y el conocer que desarrolla la conciencia de la conciencia. El alma, cándidamente, quiere agotar el infinito del eléata" (58).

La función de la filosofía es, entonces, aleatoria para Valéry. De ahí que las imágenes del eléata se interponen entre la duración y la intensidad producida por la meditación sobre la esencia del acto poético y la conciencia del poeta como hacedor. Además, Valéry, en tanto artífice, prefiere mantener una distancia no comprometida con la realidad creada por el poema: "El autor, dice, ve en [la obra] lo que debió ser y lo que habría podido ser, más que lo que es". Por lo tanto, concluye, "no es en mí donde se efectúa la verdadera unidad de la obra. Yo he escrito una "partitura", pero no puedo escucharla sino ejecutada por el alma y el espíritu de los demás" (58). Sin embargo, según la esencia de la poesía pura, el poema no necesita del lector para cumplirse. Es decir, la obra ya está hecha, terminada o abandonada. El acto de lectura es accesorio porque al poeta, al acabar el poema, sólo le basta saber a donde fueron a parar los dados mallarmeanos. Según las categorías de Brémond, lo que queda de l'essence de la poésie al despojarla de los elementos conceptuales, sensoriales y emotivos es, como señala Ramsden, una vaga serie de sustitutos metafísicos: "lo inefable", "una realidad misteriosa", "un flujo misterioso", etc. (139). Es aquí donde la pureza interior de la obra entra en el terreno de lo impuro, lo que está más allá del texto, en el espacio de la lectura. Por lo tanto, debido a esa conciencia que el yo tiene de los otros, lo puro y lo impuro coexisten en el poema. Por lo que "la poesía pura, en el sentido que le da Brémond, es un ideal inasible: toda poesía es hasta cierto punto impura..."(139). Pero Ramsden no aclara que se trata de una impureza semántica no sintáctica, no en el orden de las combinaciones formales, sino en la proyección de las imágenes hacia el exterior. En el proceso para llegar a la esencia, es decir, a la pureza total, se procede por eliminación de lo impuro. Como dice Jorge Guillén:

> El mismo Valéry me lo repetía una vez más, cierta mañana de la rue de Villejuste. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía. (cit. por Vela 234)

En el caso de Jiménez, el proceso de eliminación se da a través de una reacción

cronológica, primero hacia el Romanticismo, después hacia el Modernismo y, por último, hacia el Realismo. Toda su obra, desde Flores del alma y Nínfeas hasta Dios deseado y deseante, es una gran lección de maduración poética, es decir, del desarrollo que experimenta el creador a medida que su espíritu crece y se transforma con su poesía. Es, además, un claro ejemplo de esa aventura solitaria de la que hablaba Mallarmé y que lleva al poeta al autosacrificio. El resultado es el poeta frente a una obra convertida en monolito. Como concluye Ramsden, el proceso de negación de sí mismo y de su propia obra ocurrió de manera gradual en el caso de Jiménez. Así, su reacción anti-romántica lo llevó a abandonar la conmiseración de la primera etapa —su "mar de mi desdicha"—, para alcanzar un estado de madurez contemplativa que le permitió, por una parte, ver desde la distancia y con nostalgia aquellas "vagas tristezas" y, por otra, descubrir "ocultas bellezas". Por lo que del pasado romántico de sus primeros libros se vuelve hacia el presente y, por ende, hacia la belleza que el presente le ofrece. En esta etapa modernista, de la primera década de 1900, su aproximación a la belleza es sensorial, con lo que el encantamiento dariano, que primero lo deslumbra, pronto comenzará a desencantarlo porque la esencia que busca en la belleza es espiritual más que sensorial. Recordemos que el mismo Darío, ya en su etapa arielista del 1900, había abandonado ese mismo deslumbramiento para dar paso al nuestro-americanismo martiano de Cantos de vida y esperanza (1906). De ahí que la reacción anti-modernista de Jiménez no haya sido desfasada pues respondía a cuestionamientos intrínsecos del modernismo americano y español. Ésta es, pues, una etapa de madurez que buscaba, en palabras de Jiménez, "una entrada en la naturaleza y el espíritu, en la realidad visible y la invisible, en el doble todo, cuya sombra absoluta es la doble nada" (cit. por Ramsden 140). Esa idea de "entrada" implica una necesidad de penetración más allá de la superficie, en busca de una esencia que no estaba en el pasado romántico y se ha desvanecido en el presente modernista. Jiménez habla del espíritu y la realidad invisible, con lo que rechaza, como apunta Ramsden, "las limitaciones humanas, lo que podría implicar un rechazo de la misma humanidad" (140). Este proceso es visible en la Segunda Antolojía Poética, que abarca poemas de 1900 a 1922; en los últimos libros de esta antología se da un rechazo de lo descriptivo y lo anecdótico en favor de la exploración de estados espirituales e intelectuales, con lo que la descripción da paso a lo puramente sugestivo. Es decir, el jardín se va cerrando aún más a medida que la búsqueda estética y espiritual se va volviendo más personal. Así, la sintaxis se vuelve mucho más cerrada, como el jardín, es decir, más concentrada y densa. La belleza real, que está afuera del jardín creado por el poema, es pasajera y sólo la poesía puede eternizarla. En esta aventura solitaria, la poesía se vuelve "una búsqueda ávida de esencias destiladas de belleza" (140). Por lo tanto, el instrumento poético, después de haber trascendido el Romanticismo, el Modernismo y el Realismo, también se ve transformado para darle cabida a esas nuevas esencias: los "significados nuevos" barthianos. Como ocurrió con las tres categorías propuestas por Brémond, la sintaxis poética de Jiménez sufrió un proceso de eliminación con el propósito de librarse de impurezas y llegar a una simplificación expresiva total. Como el jardín, la sintaxis se cierra sobre sí misma y se despoja de elementos accesorios, como adjetivos y artículos, para concentrarse en el nombre. No en balde existe en la poesía

de Jiménez una obsesión casi religiosa por el nombre; sus libros están estructurados según nombres dentro de nombres, títulos encerrados en títulos, como jardines contenidos en jardines en un afán por controlar el espacio a través de las fronteras del nombre. Precisamente, desde Jardín Cerrado, Jiménez emplea una estrategia que consiste en dividir sus libros en partes subdivididas a su vez en partes de menor extensión, que incluyen poemas compuestos de varios poemas; es decir, títulos dentro de títulos, nombres encerrados en nombres. Así, la lectura está determinada, como en los claustros medievales, por compartimientos estrictamente divididos, en los que cada poema está encerrado en su propio "jardín" sin dejar de ser parte del "jardín" mayor: el poema total. Precisamente, "el plan arquitectónico —dice Hugo Friedrich de la poesía pura— se expresa también dentro de los distintos grupos, como una especie de consecuencia dialéctica de los poemas" (52). Como el hombre en el universo, cada poema es un "animal de fondo" bajo el orden impuesto por el "Dios deseado y deseante". Lo que se busca es la fórmula tanto matemática como alquímica: el nombre total que lo encierra todo. Por ello, el poeta, como un Dios, es el nombrador de la nueva realidad:

> Y ¿qué más da que lo divino sea un mito, si es belleza que tiene un nombre? Nombrar las cosas, ¿no es crearlas? En realidad, el poeta es un nombrador a la manera de Dios: 'Hágase, y hágase porque yo lo digo'. (Jiménez 628)

No es casual que esta cita provenga de un texto llamado "Creemos los nombres", incluido en la Segunda Antolojía Poética. Así, al penetrar en el espíritu y lo invisible, los nombres crean otra realidad y la vuelven visible. Pero esta nueva realidad sólo se cumple dentro del espacio del jardín cerrado. En esa realidad invisible, los nombres se llenan de sentido, un sentido que no tenían. A esta plenitud se llega en "Tarde", uno de los últimos poemas de Piedra y Cielo:

> ¡Cómo, meciéndose en las copas de oro,
> al manso viento, mi alma
> me dice, libre, que soy todo! (622)

En la poesía pura, como dice A. Berne-Joffroy, el verso "ya no quiere decir nada, sino únicamente cantar" (cit. por Friedrich 178). No en balde, Friedrich insiste en esa cualidad de dominio lingüístico e intelectual ejercida por el poeta en la poesía pura. Lo que se busca en esta poesía es dominar, a través del poder concentrador del canto, "poesía y pensamiento, ciencia y misterio" (181). Sin embargo, ese dominio no deja de ser dramático en la medida en que la poesía se vuelve un "edificio solitario", una experiencia en la que al final el poeta queda solo frente al lenguaje. En el caso de Jiménez, la extensión del poema es, precisamente, un intento de llenar ese espacio; de definirlo, primero, y de ubicar al hombre, después, para que entre en contacto con las fuerzas universales. El medio que posibilita este contacto es el lenguaje. Sin embargo, para llegar a él se debe dar forma a los espacios interiores —esos tiempos vacantes, de los que habla Eliot— (Poulet 34); por lo que el poema se concibe como una travesía que va definiéndose en el tiempo y el espacio y en la relación entre el yo y el lenguaje.

Lo esencial en Jiménez no es tanto definir el lugar, sino encontrar la forma de habitarlo; no la muerte de Dios, reasumida en Altazor, sino lo que queda en el lugar que ocupaba Dios.

Lo que Jiménez busca, en términos barthianos, es llegar a una escritura blanca, que equivale a la escritura órfica de Valéry. De esta forma, el proceso de transformación, al desprenderse de los elementos de la realidad visible, ocurre por partida doble, pues tanto la obra como el poeta se ven transformados. Como señala Valéry, la obra adquiere "poco a poco la importancia secreta de una empresa de reforma de uno mismo". Así, el quehacer poético está dominado por "una ética de la forma [que conduce] al trabajo infinito. Los que se consagraban a ella sabían que cuanto mayor es la labor, menor es el número de personas que la conciben y la aprecian; así, se afanaban por poco, y como santamente". En esta empresa solitaria "se llega invisiblemente a confundir la composición de una obra del espíritu, que es cosa finita, con la vida del espíritu mismo, el cual es una potencia de transformación siempre en acto. Se llega así al trabajo por el trabajo" (Valery 49). Valéry y Jiménez conciben la edificación de la obra total como un monolito, que pone en evidencia la insularidad del poeta y la obra. Como dice Valéry en El cementerio marino:

> De mi grandeza interna espero el eco:
> Es la amarga cisterna que en el alma
> Hace sonar, futuro siempre, un hueco. (43)

La relación del poeta ya no es con el pasado —con esa melancolía romántica jimeniana—, sino con un presente, que es una fuente ("cisterna amarga"), proyectado hacia el vacío del futuro: "un hueco". Lo único que queda y se salva de la destrucción es la obra, como un monumento sobre el vacío. Lo que sobrevive, entonces, es el nombre, la palabra fundadora de otra realidad y, por eso, nueva, pura. Para afirmar la presencia y el peso de la palabra, Jiménez recurre a un ritmo de letanía que despoja al lenguaje de elementos accesorios. Para el caso, en Piedra y cielo —y ya el título tiene esa cualidad de lenguaje desnudo— Jiménez dice:

> ¡Temblor, relumbre, música
> presentes y totales!
> ¡Temblor, relumbre, música en la frente
> —cielo del corazón— del libro puro! (623)

La poesía pura se vuelve, así, pura poesía, sólo acto de nombrar esa otra realidad descubierta dentro del jardín. En este caso se recurre a la enumeración, que no tiene por objeto describir, como en la acumulación del barroco, ni acumular listas, como en la poesía conversacional, pues lo que importa es crear un ritmo que funciona como contrapunto entre la resonancia del nombre y las pausas entre las palabras: temblar-relumbre-música. El ritmo acentúa la presencia del nombre y altera su sentido. Cada vez que la misma palabra se repite, adquiere otro sentido, pues la resonancia actúa como expansión de las ondas semánticas. Esto se logra por el uso y la omisión de otros elementos; para el caso, el uso de signos de admiración en el texto o la ausencia

de artículos. La arbitrariedad poética, producto de una alteración sintáctica, parece eliminar la potencialidad semántica de las palabras al suprimir los nexos: artículos, preposiciones, adjetivos demostrativos. Sin embargo, mediante esa operación, la palabra/el nombre adquiere independencia, es decir, vida propia, pura. Se llega, así, a la transparencia ideal del nombre, a un estado de purificación, como una especie de retorno a la matriz o al paraíso edénico. De hecho, el jardín cerrado de Jiménez es otra imagen del Paraíso. Pero no se trata de recobrar la inocencia perdida. Esto es imposible porque la operación que lleva a la poesía pura es cerebral; lo que prevalece no es la inocencia, el desconocimiento, sino el exceso de sabiduría. Esta es parte de la condena del solitario; éste es el hueco futuro del que habla Valéry.

La poesía es pura en tanto se ha librado de la otra realidad y ha penetrado en "el espíritu" y "lo invisible", como quería Jiménez. Pero su pureza se sostiene por la actividad cerebral de un nombrador (Jiménez) o hacedor (Valéry) que reconoce su mortalidad, esto es, su impureza. Ya no se trata del Dios autónomo, arbitrario y gozoso del Creacionismo —"el poeta es un pequeño Dios", decía Huidobro sin empacho (Fitts 376)—, sino de un poeta-hacedor que desde su humanidad busca trascender el nihilismo nietzscheano para crear una obra monolítica y total que ocupe el hueco dejado por la muerte de Dios. La respuesta de Jiménez y de Valéry no es dionisíaca, en el sentido en que lo son las de Nietzsche y de Huidobro. El gozo nietzscheano se confunde, después, con el gozo barroco de Lezama Lima y la transparencia gozosa de José Gorostiza. El goce lingüístico lezamiano es otra respuesta a ese vacío de una modernidad sin Dios o sin divinidad. Sin embargo, el Dios de Jiménez es el que se desea al final de su obra: el deseado y deseante, nombrador del otro paraíso. Resulta revelador ver cómo el intimismo del primer Jiménez culminó en el mundo interior de "Animal de fondo". De ahí que a lo largo de su vida, su obra se mueva dentro de esos espacios cerrados, esos jardines en los que reaparece la pureza; no jardín de las delicias, sino espacio de búsqueda espiritual y placer intelectual.

Precisamente, el espacio cerrado también cumple la función de un claustro medieval en el que el hacedor realiza su obra. Es el lugar del trabajo intelectual y, por ello, solitario. Como admite Valéry:

> He vivido mucho con mis libros... han sido para mí una ocupación de duración indeterminada: un ejercicio más que una acción, una investigación más que una entrega, una elaboración de mí mismo más que una preparación con vistas al público. Y creo que me han enseñado más de una cosa. (53)

En ese espacio cerrado, Jiménez y Valéry no dan cabida a lo espontáneo, es decir, a lo que Brémond entiende como "emoción". A través del trabajo solitario, en palabras de Jiménez, lo espontáneo es sometido a lo consciente. Lo que se busca es la esencia de las cosas, por lo que incluso los adjetivos descriptivos, que podrían crear una atmósfera, son sustituidos por adjetivos que denotan claridad, transparencia, profundidad, serenidad y, finalmente, gozo extático. Así, aunque Brémond considere que la emoción no tiene cabida en la poesía pura, el objetivo final de la poesía de Jiménez es acceder a la profunda transparencia que da el éxtasis poético-espiritual.

Ése es el gran deseo del poeta, como “Dios deseado y deseante”. Lo que prevalece no es el yo, sino la creación alcanzada por ese mismo yo como culminación total de su obra:

> ¡Ay, deshacerme,
> de una vez ya, en la luz;
> entrar, hecho oro verde y último,
> en el libre secreto recatado
> de los afanes imposibles. (620)

La obra es, pues, producto de un afán imposible, esto es, de la entrega total al “libre secreto recatado” del trabajo creador. El oro de estos versos y toda la iluminación que transmiten, no es la apariencia deslumbrante del modernismo de sus primeros libros, sino la luz radiante y extática del paraíso. El yo ha entrado en la luz, que es lo único que queda de su trabajo. Al respecto, Ramsden habla de ese “espurgo por la concienca” que lleva a Jiménez a eliminar los elementos innecesarios en busca de la simplicidad. Como confiesa el mismo Jiménez, “creo que en la escritura poética, como en la pintura o la música, el asunto es la retórica, “lo que queda”, la poesía. Mi ilusión ha sido siempre ser más cada vez el poeta de “lo que queda”, hasta llegar un día a no escribir” (cit. por Ramsden 152). Lo que queda es, así, la esencia, la pureza total en la que la poesía no cuenta ni recrea hechos narrables, obvios y, por ende, impuros. Su universo, como dice Valéry, “se introduce por el número o, mejor dicho, por la densidad de las imágenes, de las figuras, de las consonancias y disonancias, por el encadenamiento de los giros y de los ritmos. Lo esencial es evitar todo aquello que pueda llevarnos a la prosa, bien para hacérnosla añorar, bien para seguir exclusivamente la idea...” (54-55). Al eliminar la sucesión narrativa se crea un tiempo depurado en el que desaparece la sucesión real de los hechos y se pierde la noción del tiempo. Precisamente, Valéry hablaba del “pesar” que le causaba encontrar, incluso en los líricos más ilustres, “desarrollos puramente lineales que proceden paulatinamente, sin más organización sucesiva que la que ofrece un rastro de pólvora recorrido por la llama” (57).

Lo que prevalece en este tipo de poesía, como diría Valéry, no es lo que el poeta “ha querido decir”, sino lo que “ha querido hacer”. Por ello, Valéry menciona que al concebir El cementerio marino, “sabía que me orientaba hacia un monólogo tan personal y tan universal, como fuese capaz de construir” (56). Esta idea de construcción está basada en un método, pues, como señala Blanch, “la poesía pura se caracteriza por reducir lo más posible el hecho de la creación artística a una cuestión de método” (150). El elemento que predomina es la construcción formal, en la que impera lo estático sobre lo fluido y lo temporal. Es decir, se busca crear formas y estructuras fijas en las que predomine el orden y que no sean alteradas ni siquiera por el paso del tiempo. De hecho, Jiménez persigue la concentración, mejor dicho, ir literalmente hacia el centro, que no es más que el espacio ideal o la “estación total”; el aquí y el ahora se funden en ese jardín cerrado. Pero este encuentro interior, totalmente cerrado, ocurre dentro de la estructura mayor del poema. En esa estructura

todo está controlado, “todo conocido, todo sopesado y perfectamente material”, como señalaba Gerardo Diego, (cit. por Ramsden 151). Por su parte, “cuanto más confusa es la experiencia vital, más precisa deberá ser su expresión y mayor el deseo de exactitud en las formas que se elijan para comunicarla” (151-52). Hasta el azar es seguro, exacto, como ocurre en la poesía de Pedro Salinas. Para el caso, en “Amada exacta”, dice:

> Tú aquí, delante. Mirándote
> Yo. ¡Qué bodas
> Tuyas, mías, con lo exacto. (66)

Como señala Blanch, el aspecto intelectual de esta poesía no presupone intenciones propiamente filosóficas en sus autores. Así, sobre los conceptos y razonamientos filosóficos prevalece una obra de formas puras. De ahí que se busque la forma absoluta más que la expresión de verdades absolutas. El rigor del método acerca la obra a la exactitud de las ciencias puras, mejor dicho, a esa belleza matemática de que hablaba Mallarmé. Desaparece la distinción entre forma y fondo, pues ambas se funden en una esencia que funciona como una fórmula matemática. Como decía Gerardo Diego, “la poesía no es álgebra. Es aritmética pura. El álgebra es la filosofía” (cit. por Blanch 153). Incluso esta afirmación expresa una secuencia o un ritmo poético-matemático que opera como una ecuación: si la poesía no es álgebra, sino aritmética pura, el álgebra es filosofía.

La distinción entre forma y fondo se vuelve futil. Para el caso, Yuri Tynianov no ve la forma como un contenedor espacial, el vaso para el vino o el guante para la mano. Entre los elementos que componen el poema se da una lucha dinámica, en la que se define una jerarquía de acuerdo con la función que cada elemento cumple en la obra. Tynianov habla de un elemento que termina imponiéndose y, por lo tanto, acaba viabilizando la dinámica integradora del poema; este elemento, según apunta, es el “factor constructivo”. En la prosa, el factor constructivo es la semántica, a la que se subordinan los otros elementos, incluyendo el ritmo. En el verso, la semántica está subordinada al ritmo. De ahí que el ritmo sea el factor constructivo del verso. Las “leyes del verso”, como dice Tynianov, son los elementos que “promueven” el ritmo. Así, los factores del ritmo son: el factor de la unidad de las series de versos, el factor de su integración en la totalidad del poema, el factor del material vocal vuelto dinámico y el factor de la resonancia del material vocal en el verso. Esto implica que el verso es “una construcción basada en la división” (19). Incluso el poema total, sobre todo el poema largo, basa su construcción en la división, pues cada segmento equivale a una serie; con lo que esta separación promueve la unidad dentro de cada serie.

Tynianov se centra en el análisis de la dinámica que permite la unidad dentro del verso, dentro de la serie estrófica y dentro del poema. Una dinámica que se da por una relación de subordinación, desarrollo y alteración entre los elementos. “La unidad de la obra, señala, no es un hecho intacto, simétrico y cerrado, sino una integridad dinámica en constante desarrollo” (12). Así, entre los elementos que componen el poema se da una relación dinámica de correlación e integración. Por lo tanto, el verso se define como una “construcción en la que todos los elementos se encuentran en una relación

recíproca" (29), producto de un sistema de interacción más que de combinación. A través de la función constructiva del ritmo, "la forma es el arreglo continuo de equivalentes diversos que acentúan el dinamismo" (47). El ritmo permite, así, la agrupación dinámica del material poético. Tanto el ritmo como la métrica generan una energía en la que incluso la pausa funciona como un elemento textual homogéneo. El metro, concluye Tynianov, "es un concepto matemático de la firme relación de duración en el movimiento de los sonidos" (48). Por ello, el dinamismo poético permite la gradación e interacción de los elementos internos del poema; lo que para Valéry sería "la conducción simultánea de la sintaxis, de la armonía y de las ideas (que es el problema de la poesía más pura)" (53).

Tanto la integración dinámica de Tynianov como la conducción simultánea de Valéry forman parte de un método consciente, riguroso y formal con miras a la elaboración de formas absolutas, tal como ocurre en Valéry y en Jiménez. Blanch habla de ese virtuosismo formal que los poetas de la Generación del 27, sobre todo Diego, Salinas y Guillén, se empeñaban en evitar para no caer en un formalismo hermético y vacío. A pesar de que se refugian en un lenguaje "que preserva sus propias soledades", lo que los salva, según Blanch y Américo Castro, es "su amor extraordinario por la existencia y por el universo real" (153-154). Lo que se busca en la poesía pura es, pues, una obra "desinteresada", como decía Gerardo Diego, en que el poeta trata de negarse a sí mismo. Sin embargo, Blanch advierte que en la poesía pura española, de Jiménez a Lorca, no se busca el arte por el arte, pues se trata de una "pureza amante" en la que "esas vigorosas construcciones de imágenes, a menudo frías en apariencia, ocultan siempre una vibración emotiva en el mismo centro de su inspiración" (172). Pero no se trata únicamente de la pasión amorosa, sino, en muchos casos, del amor por lo humano. No obstante, desaparece el desahogo profuso del romanticismo para dar cabida solamente a la expresión de emociones profundas. La estética se convierte en ética, pues el poeta asume una nueva responsabilidad frente al lenguaje. Este compromiso con el lenguaje y con el mundo creado por él define en parte la inaccesibilidad retórica de esta poesía. Parafraseando a Guillén, puede decirse que en la poesía pura hay otro amor, surgido de la disciplina y la depuración, que responde al mundo. La obra surge de la manifestación de un deseo de permanencia indefinida que, como diría Barthes, se prolonga misteriosamente en busca de un sentido humano, más allá de la escritura.

Obras citadas

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos.* Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 1980.

Blanch, Antonio. *La poesia pura española: Conexiones con la cultura francesa.* Madrid: Gredos, 1976.

De la Cruz, Sor Juana Inés. *Poemas.* México: FCE, 1996.

Fitts, Dudley, comp. *Antología de la poesía americana contemporánea.* London: The Falcon Press, 1947.

Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días.* Trad. Joan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1974.
Guillén, Jorge. *Cántico.* Barcelona: Seix Barral, 1984.
Hamburger, Michael. *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta.* 1ra. Ed. en español. Trad. Miguel Angel Flores y Mercedes Córdoba Magro. México: FCE, 1991.
Jiménez, Juan Ramón. *Libros de poesía.* Recopilación y prólogo de Agustín Caballero. Madrid: Aguilar, 1967.
Poe, Edgar Allan. "Filosofía de la composición". *El poeta y su trabajo.* México: Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1980.
Poulet, Georges. *Studies in Human Time*. Trad. Elliot Coleman. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1956.
Ramsden, Herbert. "Depuración and Poesía pura in the Work of Juan Ramón Jiménez." *Renaissance & Modern Studies*. 25:121-154. 1981.
Rodríguez, Fernando. "La poesía pura en México." *Cuadernos Hispanoamericanos*. 529-530:83-89. 1994 July-Aug. Madrid, España.
Salinas, Pedro. *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1961.
Tynianov, Yuri. *The Problem of Verse Language*. Trand. Michael Sosa and Brent Harvey. Ann Arbor: Ardis, 1981.
Valery, Paul. "El cementerio marino". *El poeta y su trabajo*. México: Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1980.
Vela, Francisco. "La poesía pura". *Revista de Occidente*, XIV (1926): 217-40.

Leonel Alvarado es lector de español en Massey University. Además de diversos artículos, ha publicado cuatro libros: *Diario del odio, El reino de la zarza, Sombras de hombres* y *Casa vacía*.