

LUIS CERNUDA Y EL PURISMO POÉTICO: *PERFIL DEL AIRE*

GUILLERMO CARNERO

Cuenta Cernuda en *Historial de un libro* que durante su servicio militar en Caballería, paseando una tarde por los alrededores de Sevilla, tuvo una "visión inusitada" de la realidad que le produjo la íntima convicción de que su destino era dar cuenta del mundo y de sí mismo por medio de la palabra poética. Una conversión muy similar a la de San Pablo: en ambos casos una revelación a caballo, que modifica la personalidad y la visión del mundo. Sabemos por dónde viajaba San Pablo, pero no por qué parajes cabalgaba Cernuda. De todos modos, la fecha de la anécdota es una orientación segura: hacia 1923 ó 1924 un joven poeta español, a pie o a caballo, estaba obligado a aventurarse por los territorios de la poesía pura al primer síntoma de su vocación.

Definir el Purismo poético no es tarea fácil; no lo fue tampoco para quienes lo pusieron en práctica en la creación poética o pretendieron convertirlo en teoría ética y estética. El problema básico que plantea el Purismo es que sólo puede caracterizarse por medio de negaciones. Una negación es siempre una sustracción, y las sustracciones que el Purismo implica corren el riesgo de carecer de sentido si no las proyectamos sobre el fantasma al que pretenden mutilar. Ese fantasma, visto por los poetas de comienzos del siglo XX, es un ángel caído y estrafalariamente adornado de vicios retóricos, como el Júpiter de Gustave Moreau; cargado de las baratijas del Romanticismo, el Realismo, el Naturalismo, el Parnaso y el Modernismo. Para volver a encontrar al ángel de la poesía es preciso desnudar al fantasma de la tradición decimonónica, aspiración que formuló Juan Ramón Jiménez en versos de todos conocidos. Por esta pretensión de limpiar los establos de la poesía tiene el Purismo tantas concomitancias con los grandes movimientos de Vanguardia dotados de nombre propio y de doctrina; por eso el espíritu purista viene a ser el cimiento, casi siempre invisible, del edificio teórico de esos movimientos, y su hermano más difuso y menos estrepitoso; y por eso puede la poética del Purismo resultar tan nebulosa, porque es una poética *sustractiva o residual*: dirá Jorge Guillén en su carta a Fernando Vela de 1926 que "poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía". Una tautología en el ámbito de las palabras y de las ideas, si se cae en el error de no admitir que todo saber sobre Literatura pasa necesariamente por la Historia de la Literatura.

El Purismo es el contexto de la creación del primer libro de Cernuda, *Perfil del Aire*. No es un movimiento organizado ni una escuela literaria, sino un espíritu de época que se adivina en múltiples síntomas. Por su envergadura y su proximidad a Cernuda hay que tener en cuenta, en primer lugar, el caso de Juan Ramón, del Juan Ramón paradigmáticamente representado por la *Segunda Antología* de 1922.

Al mismo tiempo llegan a España los ecos del debate francés sobre la poesía pura, polarizado en las ideas de Henri Bremond y Paul Valéry y en la administración de la herencia poética de Mallarmé. Un debate al que sirven de caja de resonancia las páginas de publicaciones tan leídas como *Revista de Occidente* o *La Gaceta Literaria*, en un clima caldeado por *La Deshumanización del Arte* de Ortega y Gasset y la hostilidad de Unamuno y Antonio Machado.

Bremond es un curioso personaje que puso su erudición y su amplia cultura al servicio de una indagación ética e histórica sobre la autenticidad de la vivencia religiosa. En su *Histoire littéraire du sentiment religieux* reivindica a Pascal, Fénelon o San Francisco de Sales frente al escolasticismo religioso contemporáneo; en *Introduction à la philosophie de la prière* plantea la legitimidad moral de una modalidad de oración desprovista de elementos racionales, discursivos, teológicos y petitorios. Desde un concepto de religiosidad muy próximo a la noche oscura del alma de la mística, Bremond establece analogías entre la gracia y la inspiración divina, entre la vivencia íntima de la religiosidad y el fenómeno poético; su amistad con Paul Valéry conduce estas especulaciones cada vez más hacia lo propiamente literario, y el 24 de Octubre de 1925 pronuncia ante las cinco Academias su conferencia *La Poésie pure*, publicada al año siguiente lo mismo que *Prière et poésie*. En este momento las ideas de Bremond llegan al gran público gracias a la polémica que mantiene con Paul Souday, y que se desarrolla en las páginas de dos periódicos de gran impacto en el mundo literario francés de los años veinte: *Le Temps* y *Les Nouvelles Littéraires*.

Según Bremond, es poesía pura aquella que resulta de la eliminación de lo impuro; y la impureza reside en:

"todo lo que interesa inmediatamente a nuestras facultades superficiales, razón, imaginación, sensibilidad; todo lo que el poeta parece haber querido expresar y ha expresado en efecto o sugerido; todo lo que el análisis estilístico o filosófico descubre y todo lo que una traducción conserva [...] Es evidentemente impuro el asunto o el argumento del poema, el significado de cada frase, la ilación lógica de las ideas [...] Es impura la elocuencia, entendiéndolo por elocuencia no el arte de mucho hablar para no decir nada, sino el de hablar para decir algo [...] Para aislar una preparación de poesía en estado de pureza, es necesario eliminar los ingredientes que corresponden también a la prosa: relato, patetismo, didactismo, elocuencia, imágenes, razonamiento, etc.; la esencia de la poesía, la poesía pura, será el remanente tras esa operación".

(*La Poésie pure*, pp. 22, 61, 62; traducción mía siempre)

Poesía pura es, por lo tanto, la que prescinde de lo comunicativo, lo racional, lo anecdótico, lo sentimental, lo descriptivo, lo retórico y hasta de musicalidad, ritmo e imágenes. Es un tipo ideal de no-lenguaje al que puede aspirar la palabra poética, pero con el que no puede coincidir totalmente: prácticamente es el estado mental en el climaterio anterior a la expresión "La poesía pura es silencio, como la mística" dirá Bremond en el prólogo a las *Conversaciones con Paul Valéry* de Lefèvre.

Las formulaciones de Bremond se conocieron y discutieron en España al mismo tiempo que se difundía en el país el interés por Paul Valéry; traducciones de sus poemas o reseñas de sus libros aparecen en revistas desde 1924, año en el que visita Madrid; su amigo Jorge Guillén traduce *El Cementerio marino* en *Revista de Occidente* 1929.

El ideal de pureza poética aparece tempranamente en Valéry. En 1921 la *Nouvelle Revue Française* incluye la primera publicación del diálogo *Eupalinos*; oigamos al arquitecto:

¡Si supieras, Fedro, lo que representa para mí ese templete que construí para Hermes muy cerca de aquí! Lo que no parece más que una elegante capilla -poca cosa: cuatro columnas, un diseño sencillo- contiene el recuerdo de un luminoso momento de mi vida. Ese delicado templo es la imagen matemática de una muchacha de Corinto a la que amé felizmente.

El sentimiento y el tema literario más proclives a dar pábulo a la más estrepitosa de las retóricas se estilizan, se ensordecen y se intelectualizan por analogía con el más frío de los lenguajes: el de la matemática. En "Littérature" (*Commerce* 1929 y luego *Tel Quel*) dice Valéry:

La poesía no es más que la esencialización de la literatura, una vez purgada de toda clase de ídolos y de ilusiones realistas [...] Esa misión casi creadora, ficticia, del lenguaje (cuya finalidad es originariamente práctica y verídica) se evidencia al máximo en la fragilidad o la arbitrariedad del asunto.

Valéry considera, como Bremond, que el concepto de pureza no es más que un hito que sirve de imán a la palabra poética; en el prólogo a *Connaissance de la déesse* de Lucien Fabre (1920, luego en *Variété I*, 1924), texto de enorme importancia en la inauguración del debate sobre la poesía pura, se lee lo siguiente:

Atravesamos la idea de perfección como la mano puede atravesar la llama sin quemarse; pero la llama es inhabitable, y las estancias de la superior serenidad están forzosamente vacías. Quiero decir que nuestra aspiración al extremo rigor artístico [...], hacia una belleza cada vez más consciente de su naturaleza, cada vez más independiente de todo asunto y de los vulgares encantos sentimentales y los groseros efectos de la elocuencia [...] habría acaso de llevarnos a una situación casi inhumana.

Y con mayor claridad en el discurso que Valéry pronuncia en 1934 con motivo de la muerte de Bremond:

Me referiré tan sólo a los curiosos extravíos interpretativos a los que se han visto arrastradas tantas mentes excelentes y sutiles por esas dos palabras, "poesía pura", que un día tuve la desgracia de escribir. No pretendí más que señalar la tendencia hacia un absoluto artístico, una frontera inalcanzable por medio del lenguaje, pero que, como concepto y como deseo, es esencial a toda empresa poética.

Tanto la teoría como la práctica del Purismo poético tienen su origen en Mallarmé, que llamó "obra pura" a la resultante de un sistema de negaciones muy similar al que hemos visto hasta ahora: a ese respecto, *Crisis de verso* es un texto profético. Valéry trató en numerosas ocasiones del carácter modélico de la obra de Mallarmé de acuerdo con los requisitos puristas. En *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé* (prólogo a una edición de bibliófilo de poemas de Mallarmé en 1931, luego en *Variété III*, 1936), y en una conferencia de 1933 sobre el poeta se expresa del siguiente modo:

Todo lo que agrada a la mayoría había desaparecido de su obra. Nada de elocuencia; nada de relatos; [...] ninguna referencia directa a las pasiones comunes; [...] nada de lo "demasiado humano" que envilece tantos poemas; [...] una palabra siempre libre de los tópicos y del vano delirio del lirismo natural...

[Su poesía] estaba desprovista --hasta el punto de llegar a parecer oscura-- de toda pretensión de reproducir el mundo sensible [...] casi había logrado prescindir de la emotividad a la que debe sus efectismos el arte facilón. Todo lo ingenuo y lo vulgar habían desaparecido, reemplazados por la fe en la expresión estética pura.

De Mallarmé procede también parte de la ambigüedad que aqueja al concepto de Purismo poético. Por una parte, siendo cierta su renuncia a los tópicos sentimentales y realistas y a los procedimientos de "dépaysement" que frente a ellos introdujo el Parnaso, en la descendencia de Mallarmé hay que situar la poesía con envergadura de discurso metafísico que asume Valéry; por otra, el Mallarmé final anticipa el discurso discontinuo que va a extremar la Vanguardia. Conviene también recordar que Mallarmé, además de serlo de *Un coup de dés...*, es autor de *Les Mots anglais*, un tratado en el que se preludian las bases teóricas de la poesía fonética de

Klebnikov, de Dadá y del Futurismo. Porque al fin y al cabo, el último estadio de la pureza consiste en elaborar un instrumento de comunicación exclusivamente fonosemántico, como última alternativa al silencio de que hablaba Bremond. De raíz mallarmeana es la reiterada nostalgia de Valéry hacia la música como código inalcanzable por la palabra. Pero todo esto rebasa los límites de nuestro tema.

Se puede intentar a estas alturas una recapitulación. La poesía pura --o mejor dicho, "La tendencia hacia la obra pura", en palabras de Valéry-- se distinguiría por las siguientes características:

1. La contención de la efusión sentimental, del psicologismo y de la explicitación del yo lírico.
2. La eliminación de lo realista, descriptivo, narrativo y anecdótico.
3. La contención y minimización del desarrollo discursivo y la potenciación de la concisión, la síntesis, la sugerencia y el instantaneísmo.
4. La ocasional vuelta a la estrofa como procedimiento de contención. Con el aprecio de la obligada síntesis que impone la estrofa está relacionado el interés por el haikú japonés en el seno del Purismo.

Actitudes puristas o afines al Purismo, además del haikú, proliferan en España durante los años de formación literaria de Cernuda. La greguería, definida por Ramón Gómez de la Serna como antídoto al sentimentalismo, la cursilería y el descriptivismo, forzosamente concisa y sintética; el Neopopularismo, en la medida en que la poesía tradicional se entienda como escuela de sugerencia y de intuición; el Neogongorismo, por cuanto D. Luis de Góngora viene a aparecer, en los años 20, como un antepasado de las renunciadas mallarmeanas, en las que abundan el Creacionismo y el Ultraísmo.

En la obra ensayística de Cernuda no faltan las referencias a la poesía pura y a cuestiones relacionadas con ella. En sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* distingue Cernuda, en la evolución del grupo de poetas del que forma parte, cuatro etapas que son las siguientes:

1ª Una ya constituida cuando los poetas del 27 se revelan, y a la que algunos se adhieren en su obra primera. Es la manifestación española de la reacción general contra la literatura de fines del siglo XIX; concibe el poema como una sucesión de metáforas yuxtapuestas sin puntuación ni estructura discursiva. En el caso español es reacción contra el Modernismo y su antecedente más directo es Gómez de la Serna. Cernuda parece referirse al Ultraísmo.

2ª Una de "Clasicismo a la francesa", asociada a los nombres de Valéry y Guillén.

3ª La neogongorista.

4ª La superrealista.

Cernuda habla de "juego irresponsable" a propósito del Ultraísmo y se refiere a la poesía pura, a propósito de Salinas y Guillén --coincidiendo, dicho sea de paso, con Juan Ramón Jiménez-- en términos reprobatorios e irónicos.

No es preciso poner de manifiesto la endeblez del razonamiento de Cernuda en lo que concierne a Guillén; la objetividad le resultaba imposible por estar implicadas en el tema su imagen y su identidad de escritor. En *El Crítico, el amigo y el poeta* trasluce el resentimiento ante el lugar común entre la crítica --desde las primeras reseñas de *Perfil del aire* en 1927 por Francisco Ayala, Chabás y Salazar Chapela-- de la deuda del libro para con Guillén. Cernuda explica las semejanzas con un argumento no carente de verosimilitud: Guillén habría recibido la influencia de Mallarmé a través de Valéry, mientras a él mismo le habría llegado directamente por una parte, indirectamente también a través de Reverdy, y con el refuerzo de la de Góngora. En

Historial de un libro vuelve Cernuda al tema, reconociendo haber aprendido de Reverdy, en los comienzos de su carrera poética, "desnudez y pureza", y se refiere de nuevo despectivamente a la poesía pura, a la que llama "limitación mezquina", superada por sus personales orientaciones en los años treinta. Más adelante, en *Recuerdo de Pierre Reverdy* leemos:

Aunque aludí a Reverdy como el más puro de los poetas que ha tenido Francia en lo que va de siglo, no sin desconfianza empleé tal adjetivo. Se usó y abusó demasiado del mismo durante los años subsiguientes a la primera guerra mundial para que sea posible utilizarlo ahora sin ninguna aclaración. Al llamar puro a Reverdy no aludo a una pureza química como aquella de la poesía pura con que tantos nos cansaron y aburrieron entonces. Aludo a una pureza espiritual, ética, de su conciencia como poeta. Lo suntuoso, lo brillante, lo lujosamente inhumano y un tanto hueco en los versos de un poeta puro a la moda por aquellos años, no aparece ni podía aparecer en los de Reverdy.

No voy a entrar en el tema de las influencias literarias más o menos visibles en la obra del primer Cernuda. La crítica se ha ocupado de rastrear motivos como la visión melancólica de la Naturaleza, la apatía, el hastío y la fascinación ante el papel en blanco, la visión del mundo desde un interior cerrado y el oficio estrófico, en Juan R. Jiménez, Mallarmé, Reverdy o Guillén. Lo que nos interesa poner de manifiesto es lo siguiente: que *Perfil del aire* se gesta en un ambiente literario presidido por orientaciones puristas o compatibles con el Purismo; que en España, donde el impacto de doctrinas específicas de Vanguardia fue menor, el Purismo tiene una vigencia mayor, reforzada por la valoración del Barroco y de la poesía tradicional; y que tanto las influencias que Cernuda reconoce haber recibido en los años veinte como las que la crítica le asigna, unas y otras remiten a la estética purista.

Las opiniones de Cernuda que al respecto he citado proceden de años posteriores a 1948, cuando estaba ya alejado de su tesitura mental primera y se sentía insolidario con ella por lo que creía una conspiración de incompreensión y malevolencia en lo tocante a su dependencia de Guillén en *Perfil del Aire*. El libro se publica en 1927 como cuarto suplemento de la revista *Litoral*, pero desde su incorporación a *La Realidad y el deseo* aparece como *Primeras poesías*, y sometido a una revisión tan amplia que Derek Harris ha podido escribir que se trata de dos libros distintos, y que

cuando en 1936 revisó sus poemas para la primera edición de *La Realidad y el deseo* ya había reaccionado en contra de muchos manierismos de la poesía de los años 20. Los cambios estilísticos introducidos en sus primeros versos, junto con las supresiones, camuflan el interés que mostró entonces por ciertas corrientes poéticas que luego en su madurez habría de poner en ridículo.

La inmensa mayoría de los lectores de Cernuda ha tenido acceso a su obra a través de una u otra edición de *La Realidad y el deseo*, y acaso no ha podido percatarse de que el problema de la vinculación de *Perfil del aire* al Purismo poético español sólo puede afrontarse adecuadamente utilizando el texto de la primera edición o una buena edición crítica.

En el terreno de la construcción del poema, podría decirse que en términos generales un poema puro genérico constaría de al menos uno de estos dos elementos:

1º Una imagen o un reducido número de ellas, expresadas con la mayor concisión y con desprecio de lo descriptivo amplificado, con los mínimos elementos referenciales para producir una percepción de tipo instantáneo, rica de resonancias intuitivas y de sugerencias. De todo ello resulta una impresión de abstracción, estatismo y facetación que puede justificar el calificativo de "cubista" para esta modalidad de expresión poética.

2º Una escueta reflexión emocional generada por la interiorización y aplicación ética de la imagen.

Los poemas troncales de *Perfil del aire* (dejando a un lado por el momento las décimas) corresponden al esquema formado por la conjunción de ambos elementos.

La imagen o imágenes suelen corresponder al mundo natural; el caso más claro es el del poema I, donde aparecen diversos elementos correpondientes al tópico del lugar ameno. Algo parecido ocurre en el poema VII ("¡Solo está! Ni las nubes") o en el XXIV ("Ingrávido presente"). Otras veces se trata de un jardín (XXIX, "Escondido en los muros") o de un conjunto urbano (XIII, "El amor mueve al mundo"). En otros casos esas imágenes situacionales no se explicitan, y hemos de sobreentenderlas por analogía. Cernuda sitúa sus composiciones de lugar, desde un punto de vista temporal, en el crepúsculo o la noche y en otoño, rara vez en primavera; *Perfil del aire* es, en cuanto a su talante espiritual, un libro totalmente otoñal, crepuscular y nocturno. El punto visual desde el que se contempla esa realidad, cuando está precisado o insinuado en el texto, se halla situado en el interior de una habitación o al otro lado de una ventana (I, "Esa brisa reciente"; XVII, "Va la sombra invasora"; XXII, "La noche a la ventana").

Esas imágenes dan pie a una introspección emocional instantánea, comedida y serena pero siempre ligada a un problema personal trascendental (la entidad del yo en su problemática realización afectiva por medio del amor), problema de solución casi siempre negativa y trágica. Aunque las reflexiones emocionales no son ajenas a la poesía pura, es singularidad de Cernuda el haberles conferido la mayor profundidad humana y la dimensión más angustiosa, ya en *Perfil del aire* pero mucho más en *Primeras poesías*.

El contenido psíquico de esa introspección no es necesariamente aunque sí mayoritariamente trágico. No lo es por fuerza la percepción del tiempo como reiteración inmutable de una realidad estática en I ("En su paz, la ventana / restituye a diario / las estrellas, el aire / y al que estaba soñando"), salvo que proyectemos ese estatismo como un símbolo de abandono y renuncia. Tampoco lo es la moderada plenitud vital que expresan los dos poemas primaverales VII y XXXII.

Pero el tono de *Perfil del aire* es abrumadoramente el de una tragedia insinuada, desprovista de gesticulación y por eso más aguda. La implican la situación temporal y el simbólico aislamiento del contemplador recluido en un espacio cerrado y separado de la vida por el vidrio de una ventana. La explicitan otros contenidos psíquicos de la reflexión emocional cernudiana: la atonía, inmovilidad, pasividad o "indolencia", "la ternura sin servicio" del poema XIII, la "vida inerte" del XIX y el cuerpo solitario del XXII, la sensación de vacío por falta de amor, ya que ésta se traduce en suspensión, aplazamiento, inautenticidad e irrealidad de la propia vida (XV, XVII, XIX, XXIX); la angustia ante la escritura (XXVIII).

Junto a poemas de este corte, *Perfil del aire* contiene trece décimas de subida factura conceptista, encuadrables en esa concepción lúdica del arte que reprobaba el Cernuda de la madurez. La que ocupa el lugar II trata de las ventajas del ventilador sobre el abanico, por suponer alivio sin esfuerzo en la pereza estival:

Urbano y dulce revuelo
suscitando fresca brisa
para sazón de sonrisa
que agosta el ardor del suelo.
Si queda el muño señuelo
de caña y papel pasivo
al curvo desmayo estivo,
está la brusca delicia
que levanta tu caricia,
¡oh ventilador cautivo!

Otras, por ejemplo, sobre la despedida con agitar de pañuelos (IV) o el tema de Narciso (XVI).

Perfil del Aire consta de dos clases de poemas desde un punto de vista estrófico: combinaciones de cuartetos en número de 3, 4 ó 5, de verso hexasílabo con o sin pareado final, heptasílabo u octosílabo; y décimas. La estructura del libro es una alternancia casi perfecta, una a una, de cuartetos y décimas, sólo en dos ocasiones rota por la sucesión de dos cuartetos en posiciones 21-22 y 24-25 (el libro consta de 29 poemas). Podría aventurarse la hipótesis de que esa estructura ha sido calculada por Cernuda de modo que el conceptismo de las décimas sirva como elemento corrector refrigerante del tono generalmente intimista de las cuartetos; si la hipótesis es cierta, Cernuda habría pagado tributo al purismo también desde el punto de vista de la organización de los textos del libro y de la incidencia calculada de unos sobre otros. En *Primeras poesías* se han suprimido diez poemas de *Perfil del Aire* (los que introducen irregularidad estrófica, es decir las cuartetos hexa y octosilábicas --menos en el caso del poema XV, octosilábico--, y algunas cuartetos heptasilábicas y décimas juzgadas acaso de menor calidad) y se han añadido dos sonetos, una décima y un poema de cinco cuartetos heptasilábicas. Queda así una serie de 23 poemas, alternando los de cinco cuartetos de verso heptasilábico --y octosilábico en un caso-- con las décimas, esquema que se rompe sólo por la inserción de los dos sonetos en posiciones 8 y 19.

A pesar de las reticencias de Cernuda, de una reelaboración que en ocasiones (XV, "¡Instante! Como pasado") llega a la reescritura y de la supresión de tantos poemas, *Primeras poesías* no logra ocultar su génesis purista. Ni creo que Cernuda lo pretendiera, porque su purismo contiene el germen del intimismo que ha hecho de él uno de los valores más indiscutibles y permanentes de la generación del 27.

TEXTOS CITADOS

- Luis CERNUDA: *Perfil del aire. Con otras obras olvidadas...*
Ed. Derek Harris.
Londres, Tamesis, 1971.
El Crítico, el amigo y el poeta
Estudios sobre poesía española contemporánea
Historial de un libro
en *Prosa completa*, ed. D. Harris & L. Maristany, Barcelona, Barral 1975.
- Henri BREMOND: *Histoire littéraire du sentiment religieux*, París, Bloud et Gay, 1916-1933, 11 vols.
Introduction à la philosophie de la prière, París, ibíd., 1929.
La poésie pure, París, Grasset, 1926.
prólogo a: F. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, París, Chamontin, 1926.
Prière et poésie, París, Grasset, 1926
- Stephane MALLARMÉ: *Crise de vers*
Les Mots anglais
en *Oeuvres complètes*, ed. H. Mondor & G. Jean-Aubry, París, Gallimard, 1965, pp. 360 ss. y 886 ss.
- Paul VALÉRY: *Discours sur Henri Bremond*
Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé...
Prólogo a: L. Fabre, *Connaissance de la déesse*

Stéphane Mallarmé
en *Oeuvres*, ed. J. Hytier, Paris. Gallimard, I, 1968, pp. 763 ss.,
644 ss., 1269ss., 660 ss.
Eupalinos
Littérature
en *ibid.*, II, 1960, pp. 79 ss., 546 ss.