tener de difuso, no se evoca el contexto arquitectónico al que pertenece; tampoco se simboliza la condición humana que lo hizo posible, sino que, en un proceso mucho más universal y categórico, se recupera toda la sucesión de aconteceres desde el fondo del abandono hasta el momento en que el pincel culmina la casi taumatúrgica resurrección. Por eso, un fragmento de puerta se convierte en la evidencia de todas las puertas, abiertas o cerradas, en el testimonio de las olvidadas manos que las abrieron y cerraron, los soles y las lluvias que le dieron su color a través de otros colores.

No es sólo la intuición, sino también el trabajo reflexivo, continuado e inteligente, los acordes que permiten obtener la sinfonía de esta pintura; *spiritus ubi vult spirat;* pero también la perfección y la belleza se aproximan sin entregarse, separadas sólo por fronteras indefinibles de rigurosa autoexigencia, adonde las convocan la vocación de la mano y la mirada, el discurrir de la sensibilidad.

Un recorrido por una exposición de Adriaensens es la participación en un espectáculo a la vez deslumbrante y misterioso, en el que los óleos, los dibujos y las sanguinas dan una nueva vida a las artes de dibujar y de pintar sin confundirlas y sin entremezclarlas con ningún otro tipo de factores o de actitudes. Pintura en pureza, dibujo con rigor de la línea, sanguina como amorosa recuperación de una técnica pretérita y un sentido suntuoso, lujoso de la realidad, una exuberancia contenida en sobriedad como idioma para recoger e interpretar todo este universo de imágenes.—*RAUL CHAVARRI (Sarmiento de Bengoa, 25 A. San Lorenzo de El Escorial. MADRID).*

NOTA SOBRE LA POESIA PURA EN CUBA

Existen, al menos, tres posibles maneras de acercarse al complejo fenómeno que llamamos «poesía pura»: como poeta, como crítico, como historiador. Sólo el crítico y el historiador deben definir qué es eso que llamamos «poesía pura». El poeta, ser afortunado de muchas maneras, sólo la crea, y es después de crear su poesía cuando intenta explicar qué es lo que ha creado, cuando comienzan sus dificultades, ya que asume el rol de crítico. Definir la «poesía pura» es tarea mucho más difícil, sacrílegamente oso decir, que crear poesía que se pueda catalogar bajo esa clasificación, que, como toda clasificación lite-

raria, no deja de ser arbitraria. Por ejemplo, Paul Valéry, con mayor o menor dificultad—quizá con menos de la que nos quiere hacer creer—, creó «poesía pura». Cuando leemos sus poemas nos sentimos confiados y creemos intuir qué es eso que el poeta mismo llama «poesía pura». Nos sentimos más confiados que cuando luego el mismo Valéry intenta definir infructuosamente en sus ensayos y trabajos de teoría literaria ese fenómeno poético. Cuando atisbamos alguna claridad en sus comentarios descubrimos inmediatamente que como crítico o teorizante Valéry nos ilumina, porque el poeta se filtra a través de sus razonamientos críticos. En verdad sólo se puede definir con precisión «poesía pura» con poemas, aunque aún esa definición no nos satisfaga plenamente. Toda definición de «poesía pura» conlleva serios problemas: el poeta cae en tautologías: define poesía con más poesía; el crítico no tiene salidas lógicas y para salir de su atolladero tiene que recurrir a las soluciones del poeta y de esa forma niega su principio racional; el historiador tiene que trazar el trayecto del fenómeno sin definir exactamente qué es lo que historia a riesgo de parar en el callejón sin salida de la definición imposible. Pero a pesar de la imposibilidad de resistir la tentación y caer así en la trampa de la definición imposible, nadie niega la existencia de eso que llamamos «poesía pura», aunque nadie sabe con toda precisión lo que fue o lo que es.

En la literatura cubana, como en casi todas las literaturas nacionales de Occidente, se dio un movimiento de «poesía pura». El movimiento cubano fue de sorprendente valor e importancia por la calidad de la obra de sus principales cultivadores. La profesora Marta Linares Pérez intenta estudiar este fenómeno en las letras cubanas [1]. Aunque por momentos la autora parece aventurarse a dar una definición del fenómeno, en general adopta en su libro una posición más sabia, la del historiador. En su estudio ve esencialmente el problema desde una perspetiva diacrónica, evitando así caer en vagas definiciones críticas que desde un punto de vista analítico o racional poco dicen, aunque desde una perspectiva poética puedan ser iluminadoras. Por ello, la autora plantea el problema como un hecho histórico enmarcado por fechas y construido por libros, lecturas, influencias. Más que la «poesía pura», se brega en el libro con poemas concretos, que han sido considerados por la crítica como pertenecientes a esa escuela. La autora comienza verdaderamente su estudio cuando dice:

> «Valéry fue, pues, el modelo y por Valéry se inició la poesía pura en Cuba. Mariano Brull, diplomático en París y amigo personal de Valéry, se contaminó con la fiebre de poesía intelectual que imperaba en

> los círculos literarios y en su equipaje llevó a la isla la nueva poesía. Sus «Poemas en menguante» aparecieron en la *revista de avance* (1928), introduciendo así la que iba a llamar poesía pura...» [2].

Cuando de pasada habla de «poesía intelectual» cae momentáneamente en la insensatez de definir, aun indirectamente, el escurridizo fenómeno que estudia. Es inevitable, lo comprendemos. Pero cuando presenta el problema como un hecho de la historia literaria de Cuba, a pesar de lo debatible que pueda ser su juicio, adopta una posición más sensata.

En su estudio la profesora Linares Pérez intenta presentar el origen y la evolución de esta poesía, que llamó la atención de los intelectuales europeos cuando en 1925 se entabló una polémica sobre su esencia y definición entre Paul Valéry y el abate Brémond. Esa polémica, que se reseñó prontamente en la *Revista de Occidente* [3], repercutió en España, donde Juan Ramón Jiménez advirtió prontamente, y con razón, que ya él había hablado de «poesía pura». Este debate en Francia y su repercusión en las letras españolas cabe perfectamente en el marco de efervescencia artística que se manifestaba en toda Europa en la década de 1920 a través de los movimientos de vanguardias que en las letras hispánicas llamamos «istmos». Por ello la profesora Linares Pérez comienza su libro con un capítulo donde intenta encuadrar el movimiento de «poesía pura» en los estremecimientos estéticos de ese momento. En el rimer capítulo de su libro, «Hacia la poesía pura» (págs. 17-37), explica por qué hay que colocar esta poesía dentro del contexto del desarrollo estético del período en Europa, especialmente España, y en Cuba.

En el segundo capítulo, «La poesía pura. Síntesis histórica y su repercusión en Cuba» (págs. 39-54), es el mejor del libro. En él se presenta un resumen de la polémica entre Valéry y Brémond y se explica cómo esta polémica afectó la poesía cubana. La autora maneja los textos principales de esta disputa y algunas de las fuentes secundarias que estudian la misma. Llega a distinguir lo que para ella son las diferencias esenciales entre Brémond y Valéry, las figuras centrales de la polémica. Para la autora:

> «La diferencia entre ambas concepciones salta a la vista: la de Brémond es *a priori:* lo inefable, estrechamente unido a lo demás... en el poema. La de Valéry es *a posteriori:* un aislamiento después de hecho el poema. Para el abate es lo prístino, lo virginal lo que se une a lo se-

---

[1] MARTA LINARES PÉREZ, *La poesía pura en Cuba y su evolución*. Prólogo de José Olivio Jiménez, Madrid, Playor, S. A. Colección Nova Scholar, 1975. (Abreviaré: *La poesía pura.)*

[2] *Ibíd.*, págs. 53-54.

[3] FERNANDO VELA, «La poesía pura (Información de un debate literario)», *Revista de Occidente*, número 41, noviembre de 1926.

cundario; para el poeta de *Le Cimentière Marin* es el residuo que se recogió después de eliminado lo impuro, es el resultado de un proceso de decantación» [4].

Si se acepta esta definición de Valéry, cualquier poema que merezca el nombre de poema tiene algo de «puro» en cuanto, a pesar de todos los elementos antipoéticos que pueda tener, tiene «algo» imposible de definir que permanece después que lo «demás» ha sido eliminado. Como vemos, aquí volvemos a caer en la trampa de la definición del fenómeno. Si todo poema puede ser «puro», no existe la «poesía pura» como movimiento literario particular. Dulce María Loynaz, cultivadora cubana de este género de poesía, ha dado una excelente solución a este problema cuando reduce radicalmente toda la poesía a «poesía pura»: «La poesía es pura o no es poesía» [5]. Pero su solución es válida como acercamiento poético a un hecho poético. Su definición, como todas las que nos dan los poetas, se muerde la cola y nos lleva a donde comenzamos.

Pero pronto en el mencionado capítulo la autora vuelve a adoptar el punto de vista del historiador y hace dos señalamientos importantes aunque debatibles. Dice primero:

> «Resultado de todo aquello [la polémica Brémond-Valéry] fue que a la poesía pura se la considera como una específicamente nueva escuela poética, alejándose de la concepción poética en sentido general, a la poesía de todos los momentos» [6].

Aunque históricamente es cierto—Valéry desempeñó una función más importante que Brémond en el desarrollo de la «poesía pura»—, ambos dan definiciones inválidas que se pueden aplicar a la poesía de todos los tiempos y lenguas. Valéry crea escuela, no por su rigor crítico en definir «poesía pura»—lo que en verdad nunca hace—, sino por ser un excelentísimo poeta que puede servir de modelo a otros. Si queremos ser plenamente rigurosos en el estudio de lo que llamamos «poesía pura» tendríamos que hablar de poesía valeriana, o guilleniana, o juanramoniana. Pero entonces caeríamos en otra simplificación falsificante. Nadie estaría de acuerdo con esa reducción de «poesía pura» a la obra e influencia de un autor. Tendremos entonces que seguir manejando un término indefinible y, por ello, inaceptable. También tendremos que evitar reducir ese término a un solo autor, lo que sería más conveniente por ser más sencillo.

La autora abunda más en este problema de la polémica entre los dos teóricos franceses de la «poesía pura»:

[4] *La poesía pura*, pág. 46.
[5] Citado en *La poesía pura*, pág. 185.
[6] *La poesía pura*, pág. 50.

«Esta desviación era inevitable, ya que la definición de Brémond no podía formar escuela, por ser aplicable a la poesía de todos los tiempos. Esa "escuela" tomó forma en la conocida "generación del 27"» [7].

Otra vez cae en problemas de definición, pero en este caso son evitables. Las distinciones que la autora hace entre las teorías de Brémond y Valéry no están completamente demarcadas. En ocasiones no se tiene claro qué dijo uno o el otro. Esta falla tiene obviamente su raíz en el problema de la definición de «poesía pura». Aunque no se le pida una definición, hay que pedirle una diferenciación más clara entre las dos acepciones esenciales del término que maneja, no ya de las ideas de los dos teóricos. Hay que distinguir entre «poesía pura» como fenómeno histórico o como escuela literaria—lo que sí se puede identificar con Valéry, aunque no sea completamente correcto—y «poesía pura» como ideal poético que está presente siempre en todo poeta. Pero más grave aún es la falta de ver a Valéry como centro exclusivo de esta escuela poética. La profesora Linares Pérez olvida que este poeta es la culminación de un largo proceso estético que tiene sus orígenes, para algunos, en la poesía de Victor Hugo [8] o, para otros, en el ensayo germinal de Edgar Allan Poe, «The Poetic Principle», que sirvió de base a toda la escuela simbolista, desde Baudelaire o Mallarmé a Valéry [9]. Valéry es sólo una pieza en un largo proceso de evolución. Quizá sea la culminación de ese proceso, pero no es su centro exclusivo. En general, la profesora Linares reduce de muchas formas la «poesía pura» al nombre de Paul Valéry, lo que simplifica pero falsifica demasiado este fenómeno poético tan complejo.

Pero además de esta reducción inaceptable, estos señalamientos de la autora conllevan otro problema histórico. En el caso de la literatura española, la autora reduce la «poesía pura» en este país a la importación de ideas de Valéry por la generación del 27. Una explicación similar presenta para el caso cubano. Aquí, a través de Brull, Valéry se convierte según la autora en el modelo de poeta «puro». Cabe preguntarse si en ambos casos fue exclusivamente la influencia de Valéry sobre estos poetas, españoles y cubanos, lo que los llevó al cultivo de esta modalidad poética o si hubo otros medios de llegar al cultivo de esta poesía. Algunos casos de poetas particulares se explican perfectamente como ejemplos de influencia del poeta francés. Pero creo que Jorge Guillén, traductor de *Le Cimetière Marin* [10], y Mariano Brull, traductor de *La Jeune Par-*

[7] *Ibid.*

[8] CINTIO VITIER, «La rebelión de la poesía», *Crítica sucesiva,* La Habana, UNEAC, Contemporáneos, 1971, págs. 22-43.

[9] MARCEL RAYMOND, *De Baudelaire au Surréalisme,* París, Librairie José Corti, 1972.

[10] Véase el estudio de CONCHA ZARDOYA «Jorge Guillén y Paul Valéry», en *Poesía española del 98 y del 27 (Estudios temáticos y estilísticos),* Madrid, Editorial Gredos, S. A.; Biblioteca Románica Hispánica, 1968, págs. 207-254.

que, son casos distintos al resto de los poetas de sus respectivas generaciones. Juan Ramón Jiménez, a quien «en España... se le empezó a llamar poeta puro antes que Valéry usara la famosa frase de poesía pura» [11], podría servir para explicar en los poetas españoles y en los cubanos ese fervor y búsqueda de pureza en poesía. Así lo cree Cintio Vitier, quien explica la falta de fecundidad en generaciones posteriores de esas dos generaciones—la del 27 español y la cubana de la *revista de avance*—como efecto de la influencia de Juan Ramón sobre todos ellos y por la falta de carácter propio, distinto al juanramoniano, en su concepción de la poesía. Dice Vitier:

> «... son generaciones de epígonos, que hacen una poesía de mucha calidad, pero derivada, sin arranque primigenio y raigal. Son, en definitiva, herederos y diversificadores, de primero, segundo o tercer grado, de las intuiciones sucesivas y el impulso fecundante central de Juan Ramón Jiménez» [12].

Aunque acusemos a Vitier de admirador y defensor de Juan Ramón —lo que siempre ha sido—, sus palabras sirven para demostrar que hay más de una forma de interpretar el origen de la «poesía pura». Exceptuando, pues, a Jorge Guillén y a Mariano Brull, quienes mantuvieron un contacto directo con Valéry, es posible, y en algunos casos necesario, ver la fuente de pureza en las dos generaciones en Juan Ramón y no en la poesía francesa. Linares Pérez no lo cree así. Para ella es Valéry quien sirve de modelo a todos los poetas «puros» en las literaturas hispánicas.

En estos casos apuntar exclusivamente a uno de los dos poetas—Juan Ramón o Valéry—como modelo único de los poetas «puros», españoles y cubanos, es decir sólo media verdad. Examinemos el caso de los tres poetas «puros» cubanos porque son reveladores de lo que apuntamos. Brull, el «iniciador», aprende su lección de Valéry. De éstos no cabe duda y por ello es el caso más simple para la crítica. Pero no se puede reducir todo al ejemplo de Brull. Florit, más que por Brull y Valéry, fue influido, primero, por la generación del 27—neogongorismo de *Trópico*— y, segundo, por Juan Ramón Jiménez—*Doble acento,* libro de gran carácter personal a pesar del influjo juanramoniano—. La influencia del poeta español sobre los cubanos es anterior a su visita a la isla en 1936. Su breve estadía en Cuba consolida su influjo sobre algunos poetas cubanos—Vitier, Florit—y en otros suscita un fenómeno poético que nada

[11] *La poesía pura,* pág. 52.

[12] CINTIO VITIER, *Lo cubano en la poesía,* La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1970 (segunda edición), pág. 437.

tiene de influencia literaria directa—Lezama Lima—. El caso es que la primera obra de Florit, la que ahora interesa, sólo se puede entender a la luz de la influencia de Juan Ramón. Ballagas, mucho más abierto a diversas corrientes, absorbe y modifica las lecciones aprendidas en muchos. Contrario a Brull, quien es poeta de una pieza, Ballagas no sólo aprende de Valéry, quien le llega a través de Brull, sino que en su obra se encuentran huellas de sus lecturas de Cernuda, Neruda, los poetas negristas, Hopkins y del mismo Juan Ramón, entre otros. Dado el carácter tan distinto de estos tres poetas cubanos, habría que decir que aunque efectivamente la presencia de Valéry es comprobable en los tres—dominante sólo en Brull—, no se puede aseverar sencillamente que Brull «en su equipaje llevó de vuelta a la isla la nueva poesía», y que ésta, en toda su complejidad, fuera equiparable a Valéry exclusivamente. Otros medios de entrada tenía esa poesía—la *Revista de Occidente,* de tan gran importancia durante ese período—, y ésta fue algo más que la obra de un poeta francés. Sin negar la gran influencia de Valéry sobre Brull y por Brull en otros jóvenes cubanos, especialmente Ballagas, quien en algunos poemas parte concretamente de otros de su compañero mayor (*Poema de la ele, Poema de la jícara* y probablemente *Blanco-olvido*), no se puede reducir la aparición de la «poesía pura» en Cuba a una cadena que va de Valéry a los poetas jóvenes a través de Brull.

La profesora Linares contradice al presentar los orígenes de la «poesía pura» en Cuba en estos términos lo que había establecido en su libro *Lo cubano en la poesía* el poeta Cintio Vitier. Este no es el único momento en que la autora así lo hace, aunque nunca lo señala, y cuando cita a Vitier lo hace para apoyar con textos del crítico algunas ideas suyas. La otra diferencia sustancial entre Linares y Vitier sobre la poesía de este momento se concreta en su visión de la función e importancia de la *revista de avance* en las letras cubanas. Para Linares Pérez «...la *revista de avance,* ...abre las puertas a la poesía, al arte y al pensamiento universales contemporáneos y... asume el papel de vocero oficial de la nueva cultura» [13]. En cambio, aunque Vitier comienza señalando que «si nos situamos en la Cuba del año 27, no podemos hacer otra cosa, frente a la *Revista de Avance* (sic), que alegrarnos y aplaudir» [14], concluye que «después del primer impacto, su movimiento era más ilusorio que real» [15] y niega que haya en verdad cumplido la función de propagadora de nueva cultura que otros le asignan:

> «Ninguno de los grandes esfuerzos creadores de la época, poco o nada conocidos entonces en Cuba (la obra de Proust, de Joyce, de Valéry, de

[13] *La poesía pura,* pág. 211.
[14] CINTIO VITIER, *op. cit.,* pág. 371.

Eliot, de Claudet), halló eco decisivo en sus páginas, que se mantuvieron siempre sobre la más visible y fugaz espuma de lo "nuevo", cifrado en la hueca palabra "vanguardismo"» [15].

Estos duros juicios de Vitier, crítico usualmente moderado, apuntan a dos direcciones: primera, muchas veces se tiende a sobrevalorar la función de importancia de la *revista de avance,* lo que hace Linares Pérez; y segundo, Vitier, consciente o inconscientemente, habla desde su posición de miembro de la generación de *Orígenes,* generación que sigue cronológicamente a la de la *revista de avance.* Desde su perspectiva generacional, ataca parricidamente a la generación anterior.

A pesar de las objeciones que hay que hacerle a este capítulo, creo que es el mejor del libro. Así lo creo por dos razones: primera, en él la autora hace un resumen útil, aunque incompleto, de la importante polémica sobre la «poesía pura»; segunda, es uno de los pocos momentos en el libro donde presenta una tesis original. Aunque creo que ésta es debatible o modificable, no deja de ser una contribución al estudio de la poesía cubana de las décadas de 1920 y 1930.

En los siguientes tres capítulos, el cuerpo del libro, se estudia la contribución a la «poesía pura» en Cuba de Mariano Brull (capítulo III: páginas 55-82), Emilio Ballagas (capítulo IV: págs. 83-121) y Eugenio Florit (capítulo V: págs. 123-180). Estos tres poetas son los tres grandes cultivadores de este género de poesía y su contribución es importante para toda la literatura hispanoamericana, no sólo la cubana. Brull fue el «iniciador» de esta poesía en Cuba. Siempre se mantuvo más cerca del ideal de «poesía pura» que sus compañeros. Ballagas, el más afectado por otras corrientes literarias, fue quien conservó elementos vanguardistas en su «poesía pura», quien cultivó a la vez poesía negrista y quien desembocó prontamente en una obra de carácter religioso e intimista. Florit, quien ha podido desarrollar por un mayor espacio de tiempo su obra, ha ido pasando por etapas en su poesía que coinciden con las que ha seguido la poesía hispanoamericana en general. El momento de *Trópico* a *Doble acento* representa su participación directa en la «poesía pura».

En estos tres capítulos la profesora Linares Pérez cae en una falta crítica que es de lamentar. Depende completamente de otros estudiosos de la literatura cubana—Fernández Retamar, José Olivio Jiménez, Carlos Ripoll—y no presenta opiniones propias que viertan luz sobre la obra de estos tres poetas. En los tres capítulos se limita a resumir lo que la crítica ya había dicho. Esto es de lamentar, ya que sus comentarios so-

[15] *Ibíd.,* págs. 371-372.
[16] *Ibíd.,* pág. 372.

bre poemas particulares de estos poetas demuestran, a pesar de cierto impresionismo que debía evitar, una gran intuición para el análisis poético y la posibilidad de utilizar el método de la estilística para estudiar la obra de estos tres poetas. Por timidez, por humildad, por excesivo respeto a sus maestros, la autora se esconde tras lo dicho por otros críticos y no aventura sus juicios, que podrían ser de valor.

Otra falla del libro es limitar su estudio—tras el análisis de la obra de Florit, Brull y Ballagas—a unos cuantos poetas que también siguieron, con menores logros que los principales cultivadores, las pautas de los poetas «puros»: capítulo VI, «Otros cultivadores de la poesía pura en Cuba» (págs. 181-209). Entre éstos, Dulce María Loynaz es la de mayor importancia y quien amerita aún mayor atención. Las páginas que se le dedican, aunque no hacen plena justicia a su calidad poética, son necesarias en este estudio. Pero no lo son las que se dedican a Juan Marinello, quien como poeta no tuvo la importancia de Loynaz. Tampoco se estudia en este capítulo el efecto de esta escuela en poetas de la siguiente generación que fueron marcados por Juan Ramón Jiménez, especialmente después de su visita a Cuba en 1936. Habría que estudiar si se quiere ver la evolución de la «poesía pura» en la literatura cubana, los libros del primer Cintio Vitier o la obra de algunos de los poetas menores de su generación, quienes fueron marcados por los poetas «puros» antes de caer bajo el influjo de la figura central de su generación, José Lezama Lima. Esto, desafortunadamente, no lo hace la autora.

Para ejemplificar la importancia de la «poesía pura» en la generación de *Orígenes* tomemos como ejemplo el caso de Cintio Vitier. Sus primeros libros son ejemplos claros del cultivo de «poesía pura». No se habla ya de «poesía pura» en su acepción de elemento a que se puede reducir todo poema después de eliminar todo lo que sea antipoético, atribúyasele la definición a Valéry o Brémond, sino del movimiento histórico. Sólo hay que tomar un poema, cualquiera que sea, de los primeros libros de Vitier y se encontrará en él la huella de este movimiento literario. Valga como ejemplo el poema *Otro,* poema del primer momento de su labor poética (1938-1942):

Nunca estoy contigo. Otro.

El otro, por dentro, afuera,
entre despertando olvido.

Voy y vengo, descompuesto,
juguete de imán profundo, niño.

Otro. Nunca estamos juntos [17].

[17] CINTIO VITIER, «Otro», *Vísperas (1938-1953),* La Habana, Orígenes, 1953, pág. 13.

El poema no puede llamarse «surrealista», nombre que le da la autora a la poesía contraria a la «pura». El poema cae dentro de la corriente literaria que estudia en su libro. A través de su proceso de desarrollo poético Vitier fue adquiriendo mayor individualidad poética a la vez que fue aprendiendo de otros poetas o hechos históricos—Vallejo, Lezama, la Revolución Cubana—, pero el primer Vitier fue grandemente marcado por Juan Ramón y la «poesía pura». El mismo Vitier así lo ha reconocido [18]. Más aún, la deuda de Vitier con Brull y Ballagas concretamente es evidente y lo acepta el poeta mismo, al menos de manera indirecta. La primera recopilación de los libros de poemas de Vitier aparece en 1953 con el título de *Vísperas* [19], título muy apropiado para el volumen, ya que revela su deuda a estos dos poetas mayores. Vitier tomó el título para su libro de un poema de Ballagas o de uno de Brull. (Brull usó el título primero y de él lo tomó Ballagas.)

Todo esto presenta entonces un problema mayor que no se discute en este estudio directamente: ¿cuáles son las fechas límites de este movimiento poético en las letras cubanas? La autora señala la publicación de *Poemas en menguante* (1928) como fecha de su comienzo. ¿Y su fin? ¿La muerte de Mariano Brull (1956) o la publicación de su último libro de poemas, *Rien que* (1954)? ¿Termina el movimiento de «poesía pura» en Cuba con la muerte de Juan F. Carvajal y Bello (1958) o la publicación de sus poemas póstumamente (1959)? ¿Se puede extender el momento de auge de la «poesía pura» hasta 1943, cuando ya Vitier supera su primera etapa juanramoniana o hasta la publicación de *Enemigo rumor* (1941) de Lezama Lima, libro que señala las pautas estéticas de una nueva generación? La autora no señala fechas exactas. Podemos decir que a pesar de que aparecen poemas «puros» durante los años 40 y hay poetas menores que cultivan el género durante la década siguiente, el movimiento perdió su fuerza en la década de 1940. Quizá 1937, fecha de publicación de *Doble acento* de Florit, sea la mejor para marcar el final del auge de la «poesía pura» en Cuba. Adoptar estas fechas (1928-1937) como momento de concentración y auge del movimiento no invalida el planteamiento anterior: la «poesía pura» está presente en la siguiente generación, la de *Orígenes,* aunque ésta tome posiciones antagónicas respecto a esta poesía y sus cultivadores.

Ya se han señalado ejemplos concretos en Vitier, uno de los princi-

---

[18] Véase el diálogo entre José Lezama, Fina García Marruz y Cintio Vitier, publicado bajo el título «El momento cubano de Juan Ramón Jiménez» (encuesta de Ciro Bianchi Ross, *La Gaceta de Cuba,* núm. 77, octubre de 1969, págs. 8-10), donde los tres poetas explican su relación personal y poética con el maestro español. Lezama, quien se acerca a Juan Ramón Jiménez como su igual, «dialoga» con el poeta de Moguer y no se acerca a él como maestro. Por eso escribe su «Coloquio con Juan Ramón Jiménez» *(Analecta del reloj, ensayos,* La Habana, Orígenes, 1953, páginas 40-61).

[19] CINTIO VITIER, *op. cit.*

pales poetas de esta generación. Pero hay otros casos que se pueden traer a colación para probar el punto: Fina García Marruz, Angel Gaztelu, Eliseo Diego, Gastón Baquero, Justo Rodríguez Santos son también ejemplos de esta influencia formadora sobre la generación de *Orígenes*. La relación de estos poetas—jóvenes entonces—con los poetas «puros» de la generación que los precedía es compleja y no se limita a los que cultivaron este género de poesía, sino a todos los miembros de la generación de la *revista de avance*. Aunque Lezama Lima, jefe de su generación, establecía que él y los demás poetas de su grupo no practicaban la polémica con otros grupos artísticos, en todos ellos se evidencia ese carácter antagónico que caracteriza, según los estudiosos del método generacional en las artes, a todo nuevo grupo. Es por ello significativo que la única polémica pública que Lezama mantuvo fuera con Jorge Mañach, a quien muchos consideran cabeza de su generación. Esta polémica [20] fue una confrontación entre los principios poéticos que defendían respectivamente estas generaciones. Mañach considera que los principios estéticos de la generación de *Orígenes* son imposibles de entender; Lezama ataca a su vez, aunque indirectamente, los principios poéticos de la generación anterior y defiende lo que para él es la base de la poesía «trascendentalista». Pero ésta no es la única ocasión en que Lezama ataca a algún miembro de la generación de la *revista de avance*. En un trabajo muy temprano que Lezama nunca recogió en sus libros de ensayos, éste ataca fieramente a Emilio Ballagas, a quien llama «...poeta homogéneo y sin propia voz...» y «simple imitador de Brull, de Neruda..., un Neruda aguado en Evaristo Carriego» [21]. Para el joven Lezama «...es en estos 'pastiches' de Neruda y Cernuda donde se hace más visible la pobreza de imágenes y la ambigua embestida creadora de este poeta hecho para la simpatía liceísta tanto provinciana como capitalina» [22]. La profesora Linares Pérez desconoce, como la mayoría de la crítica, este texto abandonado en una de sus revistas por el propio Lezama, quien más tarde cambió radicalmente de opinión respecto a la obra de Ballagas.

Llama la atención que el mismo Ballagas, como Brull y Florit—especialmente Florit—, participara en el proyecto mayor de la generación

---

[20] La polémica se centra esencialmente en dos trabajos de Jorge Mañach y uno de Lezama Lima. Los de Mañach son: «El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima» *(Bohemia,* La Habana, vol. 41, núm. 39, 25 de septiembre de 1949, págs. 78 y 90) y «Reacciones a un diálogo literario: algo más sobre poesía vieja y nueva» *(Bohemia,* La Habana, vol. 41, número 42, 16 de octubre de 1949, págs. 63 y 107). Lezama Lima respondió a Mañach con su trabajo «Respuesta y nuevas interrogaciones: Carta abierta a Jorge Mañach» *(Bohemia,* La Habana, volumen 41, núm. 40, 2 de octubre de 1949, pág. 77). Cintio Vitier también terció en la polémica, pero estos tres trabajos forman el cuerpo esencial de la misma.

[21] José Lezama Lima, «Gracia eficaz de Juan Ramón y su visita a nuestra poesía», *Verbum* (Organo Oficial de la Asociación de Derecho, Universidad de La Habana), año I, núm. 3, noviembre de 1937, pág. 63.

[22] *Ibíd.*

de Lezama, la revista *Orígenes*. Los tres poetas «puros» publicaron en la revista o en su editorial. Estos datos complican aún más lo que podría entenderse como simple antagonismo generacional lo que no es. Pero en el fondo estos cambios de opinión sobre un poeta en particular y la colaboración de los tres grandes poetas «puros» en *Orígenes* no implican que la nueva generación aceptara al fin los principios estéticos de la generación mayor. Por el contrario, en el editorial del primer número de *Orígenes* los editores—Lezama Lima y José Rodríguez Feo—aclaran, en un lenguaje lezamiano, que no aceptarán ni la «poesía pura», ni la social, ni la folklorista (negrista) que había cultivado la generación anterior:

> «En música, pintura y poesía se han alcanzado entre nosotros ya algunas claridades. Para ello era necesario desbrozar los obstáculos que venían demorando nuestro arte. Ya están dichosamente lejanos los tiempos en que se hablaba de arte puro o inmanente, y de un arte doctrinal, que soportaba una tesis, sumergido en un desarrollo que partiendo de una simplista causalidad se contentaba con un final esperado, impuesto y sobrentendido» [23].

Los editores parecen reconocer el mérito histórico del arte puro, pero claramente establecen que no comulgan con sus principios estéticos. En el mismo editorial, donde también hacen sus planteamientos de una estética nueva para su generación, los editores definen lo que para ellos es la verdadera «pureza» en poesía:

> «Los frutos de esa libertad serán saludables o cenicientos por la calidad de sus jugos nutricios, escogidos en esa exquisita libertad que señala el árbol bien plantado y suelto frente al cielo. Su pureza estará, repetimos, en la absorción depurada de sus raíces, en lo esencial de su desnudez, o en la plenitud que día a día logre, nunca en las manifestaciones externas o ruidosas movidas por manos que pueden ser estériles, aunque se agiten en el orden de una extremada locuacidad» [24].

Ya para 1944 los miembros principales de *Orígenes* tenían claro cuál era su posición exacta frente al fenómeno de la «poesía pura». Ya habían superado los ataques a algunos poetas (Lezama a Ballagas) o la influencia directa de la obra de los «poetas puros» (Vitier). Los planteamientos estéticos que hacen Rodríguez Feo y Lezama, con voz y tono donde obviamente domina el poeta ya formado sobre el joven crítico, representan su última reacción ante la «poesía pura»: aprovechamiento de sus logros, rechazo de sus ideales estéticos. Habría que ver otros textos de miembros de esta generación para desarrollar con mayor precisión su actitud ante esta poesía—los trabajos de Lezama sobre Valéry, los en-

[23] Los Editores, «Orígenes», *Orígenes*, vol. I, núm. 1, 1944, pág. 6.
[24] *Ibíd.*

sayos de Vitier sobre poesía francesa, los comentarios de Rodríguez Feo sobre autores cubanos—, pero éste no es el momento para tal análisis. Traigo a discusión esta compleja relación porque sirve para ilustrar un aspecto del problema de la evolución de la «poesía pura» en Cuba que la profesora Linares Pérez no estudia en su libro, aunque promete desde el título presentar la «evolución» de este fenómeno poético. Un campo muy amplio se abriría si la autora estudiase la transformación de la «poesía pura» de la generación de la *revista de avance* en el «trascendentalismo» de la de *Orígenes*. Este campo complejo y fecundo sólo se empieza a perfilar ahora como tema necesario para comprender plenamente el sentido de la «poesía pura» en la literatura cubana. El estudio de la profesora Linares toca indirectamente y de pasada este tema cuando comenta la poesía de Eugenio Florit a partir de *Doble acento* (1937). Aunque no se puede esperar que se trate también este tema tan nuevo y complejo, hago referencia al mismo, ya que sirve para ilustrar cuán abarcador es el problema de la «poesía pura» en Cuba si se toma en su verdadera extensión y si no se limita a los tres «poetas puros».

El libro de la profesora Linares Pérez puede servir de introducción a este fascinante tema, que se ramifica en temas y problemas más vastos y complejos. En este estudio se ha resumido para el lector interesado el estado actual de la crítica frente al problema de la «poesía pura» en la literatura cubana. La autora ha manejado la mayoría de los textos importantes sobre el tema. Una consulta a su abundante bibliografía (páginas 217-240) así lo demuestra, aunque hay que señalar que faltan aquí algunos trabajos que le hubieran sido de gran ayuda para esclarecer aspectos importantes del tema. Además de los comentarios de Lezama sobre Ballagas y la poesía cubana de su momento que aparecieron en *Verbum,* la primera de las revistas de su generación, la profesora Linares debió ver un trabajo de Eugenio Florit sobre Mariano Brull donde se establece claramente su relación con este poeta mayor [25]. También serviría para comprender mejor la obra de Florit un texto olvidado de éste, un breve ensayo impresionista sobre Martí que se publicó en *Orígenes* [26] como homenaje en el centenario del natalicio del prócer cubano. Falta además un libro de Héctor Antón Quesada, autor cubano, que estudia lo que para él es el carácter esencial de esta poesía y que serviría para comprobar la sobrevivencia tardía de este fenómeno poético en las letras cubanas [27]. Pero todos éstos son olvidos menores.

---

[25] EUGENIO FLORIT, «Mariano Brull y la poesía cubana de vanguardia», en *Momentos literarios de vanguardia en Iberoamérica* (Memoria del Undécimo Congreso, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana), México, 1965, págs. 55-63.

[26] EUGENIO FLORIT, «Mi Martí», *Orígenes,* vol. X, núm. 33, 1953, págs. 47-8.

[27] HÉCTOR ANTÓN QUESADA, *En busca de la poesía pura. Esquicio filosófico-literario,* La Habana, 1960.

Con *La poesía pura en Cuba y su evolución,* la profesora Linares Pérez despertará un interés por un período de grandes logros e importancia. El libro sacudirá los deseos de otros investigadores, y hasta de la autora misma, por volver a plantearse a fondo los problemas que suscita este fenómeno literario en la evolución de la poesía cubana, más allá de la generación que la originó. A pesar de mis críticas y comentarios, creo que el libro no se sumará como peso muerto a la bibliografía de la poesía cubana de nuestro siglo. El libro es válido por ser un resumen de lo escrito sobre este fenómeno literario. Ahora, tras este trabajo de recopilación, hay que partir a estudiar el tema en toda su complejidad.—*EFRAIN BARRADAS (University of Massachusetts. Boston. Harbor Campus. BOSTON [Mass.] 02125. EE. UU.).*