

LA POESIA PURA EN HISPANOAMERICA: POEMAS EN MENGUANTE DE MARIANO BRULL

*Gloria Videla de Rivero**

Los diversos "ismos" que se manifiestan en la literatura europea durante las tres primeras décadas del presente siglo pueden inscribirse en un proceso literario que -si bien reconoce antecedentes anteriores y no exclusivamente franceses-, tiene en el post-romanticismo de Baudelaire un hito fundamental: "de Baudelaire partían unas corrientes de índole distinta de las derivadas de los románticos. Estas corrientes alcanzaron a Rimbaud, a Verlaine y a Mallarmé"¹.

De este proceso derivan los más diversos y hasta contradictorios rasgos de la lírica moderna: la estética de lo feo, "el aristocrático placer de desagradar", el hermetismo, la entrega a las fuerzas mágicas del lenguaje, el poema cerrado en sí mismo, el intento de desrealizar la realidad mediante procesos de fragmentación, de descomposición y deformación, de abstracción y de arabescos, el deseo de rup-

* CONICET. Universidad Nacional de Cuyo.

¹ Hugo FRIEDRICH. Estructura de la lírica moderna. 2a. ed. Barcelona, Seix Barral, 1958, p. 47.

tura con la tradición, la temática moderna y ciudadana, el proceso de deshumanización, el impulso hacia lejanías imaginarias, hacia lo desconocido, los procesos creadores desencadenantes de fuerzas alógicas que guían las expresiones y que generan series sonoras insólitas, la sustitución de la inteligibilidad por la sugestión, entre otros caracteres que impregnan, en distintas combinaciones y proporciones, a los diversos "ismos" que surgen en Europa y en Estados Unidos y que influyen en Hispanoamérica.

También en este proceso se inscribe la "poesía pura" que estuvo representada en Francia por Paul Valéry, en España por Jorge Guillén, entre otros, y que tuvo repercusiones en la América de habla hispana durante la década del 20 y la siguiente. Aparentemente, nada más lejos del bullicio asociable con el espíritu de los "ismos" que esta poesía serena, calma, casi marmórea. (Pienso, al adjetivar, en los **Poemas en menguante** de Mariano Brull). Sin embargo, hay parentesco. Son descendientes divergentes de antepasados comunes, con muchos rasgos de familia compartidos.

El ultraísmo, particularmente en sus vertientes creacionistas y cubistas, preparó en España la búsqueda de la "poesía pura". Si bien ésta fue cultivada allí por representantes de la generación del 27, con posterioridad al espíritu de ruptura formal y de juego que canalizó el ultraísmo, en Hispanoamérica se dieron ambas manifestaciones, ya en forma simultánea, ya en forma sucesiva. La contemporaneidad se explica por el fenómeno de yuxtaposición de estilos o de movimientos que en Europa pertenecen a momentos evolutivos diferentes y que es tan frecuente en nuestra América. Si centramos nuestro foco de observación en Cuba, país en el que hubo excelentes manifestaciones de poesía pura, vemos que en la **revista de avance** (1927-1930) coexiste, ya durante su primer año de vida, la publicación de ensayos y de poemas de filiación ultraísta con la aparición de algunos textos que anticipaban al libro **Poemas en menguante** (1928), de Mariano Brull, libro que es uno de los representantes de la poesía pura.

En torno al concepto de poesía pura

Ha escrito Angel del Río que la "poesía pura", más que un movimiento o tendencia literaria, como a veces se piensa, es una concepción de la poesía, representada por Paul Valéry, que dio lugar entre 1925 y 1926 a una importante polémica literaria entre el jesuita Henri Bremond, autor de *De la poésie pure* (1926) y el crítico de *Le Temps*, Paul Souday².

Pensamos, sin embargo, que este concepto, propuesto como ideal poético, dio lugar a una tendencia literaria influida sobre todo por Valéry, discernible en varios países y autores, al menos en una etapa -generalmente breve-, de la evolución de los mismos.

Dámaso Alonso define cuál era el concepto que, en la década del veinte, se tenía en España de la poesía pura: "Es evidente que, en general, al hablar de **poesía pura**, se quería mentar un modo poético que estableciera un filtro donde quedara detenido lo fácil, lo vulgar, lo sentimental... Se juntaban inspiraciones que venían de sitios distintos: de un lado el cubismo, con sus limpios estudios y análisis de la forma; de otro -cuán lejos-, la poesía de Paul Valéry, con su tersura y nitidez"³.

Quienes cultivan este tipo de poesía son poetas reflexivos y lúcidos frente a su creación, que desean hacer una poesía esencial, autónoma y absoluta, por medio de formas artísticas purificadas de adherencias no poéticas⁴. En ellos

2 Citado por Eugenio FLORIT. "Mariano Brull y la poesía cubana de vanguardia". En: Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica; Memoria del Undécimo Congreso. México, Universidad de Texas-Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1965, p. 58. El eje de la mencionada polémica residió en la acusación de irracionalismo que hizo Souday a Bremond.

3 Dámaso ALONSO. "Los impulsos elementales en la poesía de Jorge Guillén". En: Poetas españoles contemporáneos. Madrid, Gredos, 1958, pp. 210-211.

4 Cf. Antonio BLANCH. La poesía pura española; conexiones con la cultura francesa. Madrid, Gredos, 1976, p. 12.

la creación está orientada, pues, por un concepto de la poesía ampliamente discutido durante la década, que creemos conviene recordar brevemente⁵.

En nuestro siglo la reflexión sobre el concepto de poesía pura se centra en las figuras de Paul Valéry y del abate Henri Bremond. Este lee una conferencia sobre el tema en la Academia Francesa, el 25 de octubre de 1925. Bremond, tratando de historiar esta noción, cita al padre jesuita René Rapin, quien en su obra *Réflexions sur la "Poétique" d'Aristote et sur les ouvrages de poètes anciens et modernes*, al anotar los caracteres esenciales de la belleza poética había dicho: "Hay además en la poesía ciertas cosas inefables y que no pueden explicarse. Tales cosas son como los misterios. No existen preceptos para explicar esas gracias secretas, esos encantos imperceptibles, y todos los ocultos atractivos de la poesía que alcanzan al corazón"⁶.

También el padre Feijóo (1676-1764) se había interesado por definir, en el siglo XVIII, ese "primor misterioso que cuando lisonjea el gusto atormenta el entendimiento, que place al sentido y que no puede descifrar la razón", que él denomina el "no sé qué"⁷. Esta preocupación por descubrir y aislar la esencia de lo poético se acentúa con los post-románticos, entre ellos Poe, Baudelaire y Mallarmé.

De los nombres citados, en este proceso de búsqueda de la "poesía pura", es particularmente importante el de Ma

5 Sobre este tema cf. Antonio BLANCH. *Ibid.* [incluye abundante bibliografía]; Raúl CASTAGNINO. "En torno de la Poesía Pura, sus señales y efectos". En: *Fenomenología de lo poético*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1980. pp. 115-127; Marta LINARES PEREZ. "La poesía pura, síntesis histórica y su repercusión en Cuba". En: *op. cit.*, pp. 39-54; Julio PLANCHART. "Sobre poesía pura". En: *Revista Nacional de Cultura*, n° 8, Caracas, junio 1939. pp. 9-15; Fernando VELA. "La poesía pura". En: *Revista de Occidente*, n° XLI, Madrid, nov. 1926. pp. 217-240.

6 Henri BREMOND. *La poesía pura: con un debate sobre la poesía de Robert de Souza*. Buenos Aires, Argos, 1947. p. 14.

7 Padre Feijóo. *Teatro crítico*. Madrid, "La lectura", 1923-1925, Vol. IV. p. 32.

llarmé. Hugo Friedrich lo reconoce como fundador de esta teoría poética: "Cuando Mallarmé llama pura a una cosa, se refiere a su esencialidad, a su estar libre de enojosas pro miscuidades"⁸. Entre los elementos repudiables se engloban todas las materias de la experiencia cotidiana, todo contenido didascálico o de cualquier otra índole utilitaria, toda verdad práctica, todo sentimiento vulgar, la **embriaguez del corazón**. "Con la exclusión de todos estos elementos, la poesía adquiere la libertad de dejar imperar la magia del lenguaje"⁹. Este juego de las fuerzas del lenguaje conduce a una musicalidad que prescinde del significado. Debemos entender por musicalidad no sólo la sonoridad sino más bien una vibración de sus contenidos intelectuales¹⁰.

Paul Valéry, discípulo de Mallarmé, se convierte a su vez en maestro a partir de la publicación de sus libros **La jeune Parque** (1917) y **Le cimetière marin** (1920). Influye, además, en poetas de diversos ámbitos y en el que nos interesa particularmente -el hispánico- a través de sus teorizaciones sobre la poesía¹¹.

En este proceso se inscriben las reflexiones del abate Bremond cuyo discurso sobre la "poesía pura" puede sintetizarse en el enunciado de sus seis núcleos¹²:

8 Hugo FRIEDRICH. Op. cit. p. 213.

9 Ibid. p. 214.

10 Ibid. p. 214.

11 Poésie; essais sur la poétique et le poète (1928). Propos sur la poésie (1930), entre otros.

12 Baso la estructura de esta síntesis en el capítulo de Robert de SOUZA: "Un debate sobre la poesía", incluido en Henri BREMOND. La poesía pura, ed. cit., pp. 168-176. Es medular en el discurso de Bremond la siguiente cita: "Hoy ya no decimos: en un poema hay vivas pinturas, pensamientos o sentimientos sublimes, hay esto y aquello, y además hay lo inefable. Decimos: ante todo y sobre todo hay lo inefable, estrechamente unido por lo demás a esto y aquello. Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa que denominamos poesía pura". [Ibid. p. 14].

- I. En lo profundo de un poema logrado existe una realidad irradiante, misteriosa y unificante que llamamos "poesía pura".
- II. De ella emana un encantamiento oscuro, independiente del sentido.
- III. A diferencia de la prosa, su expresión excede los límites del discurso y es irreductible al conocimiento racional.
- IV. La "poesía pura" es una música conductora de un fluido que compromete lo más íntimo de nuestra alma.
- V. Las palabras son talismanes cuyo encantamiento traduce inconscientemente el estado del alma que afecta al poeta, antes que las ideas o los sentimientos que expresa.
- VI. La poesía es un "calor santo", una magia mística, que aspira a reunirse a la plegaria.

Si para Bremond la poesía pura es una esencia que se encarna, que existe fuera del acto creativo y por medio de él se actualiza¹³, para Valéry la poesía pura es una meta a la que se tiende mediante un proceso de eliminación de lo no poético y que se logra sólo en algunos versos de un poema:

¹³ Creo que este concepto de Bremond sobre una poesía metafísica podría aclararse con la reflexión filosófica que años más tarde hace Jacques Maritain quien, desde su óptica neotomista, considera que la "idea" del artista es la matriz inmaterial según la cual se produce la obra: "esta idea es formadora de las cosas y no formada por ellas". Por medio de la creación, la idea pasa de la potencia al acto pero, en este proceso, el creador obra por órganos sensibles y chapotea en la materia. Por ello, afirma Maritain: "Exigirle a nuestro arte que sea el arte en estado puro, libertándolo, de hecho, de todas sus condiciones de existencia en el sujeto humano es querer usurpar para él la aseidad de Dios. Exigirle que tienda al arte puro como una curva a su asíntota, sin rechazar las servidumbres de la creación humana, sino más bien sacando partido de ellas sin cesar y tirando de sus lazos creados hasta el extremo límite de elasticidad, es exigirle que realice mejor su espiritualidad". [Cf. Jacques MARITAIN, Fronteras de la poesía, Buenos Aires, La Espiga de Oro, 1945, pp. 14-16).

"Je dis pure au sens où le physicien parle d'eau pure. Je veux dire que la question se pose de savoir si l'on peut arriver à constituer une de ces œuvres qui soit pure d'éléments non poétiques. J'ai toujours considéré, et je considère encore, que c'est là un objet impossible à atteindre, et que la poésie est toujours un effort pour se rapprocher de cet état purement idéal. En somme, ce qu'on appelle un poème se compose pratiquement de fragments de **poésie pure** enchassés dans la matière d'un discours. Un très beau vers est un élément très pur de poésie"¹⁴

Si bien podríamos suponer, con Robert de Souza, que el Abate Bremond quiso, con su discurso, apartar el reproche de oscuridad que impedía la elección de Valéry en la Academia, éste expresó sus divergencias con el abate; así se desprende del testimonio de Jorge Guillén:

"¡Qué lejos todo ese misticismo, con su fantasma metafísico e inefable, de la poesía pura, según Valéry, o según Poe, o según los jóvenes de allí o de aquí. El punto de vista del abate Bremond no puede ser más opuesto al de cualquier poesía pura, como me decía hace pocas semanas el propio Valéry. No hay más poesía que la realizada en el poema, y de ningún modo puede oponerse al poema un

14 Citado por Marta LINAREZ PÉREZ. Op. cit. p. 45; a su vez cita a Paul VALÉRY. Oeuvres de Paul Valéry. Paris, Bibliothèque de la Pleiade, 1959-60. p. 1270. En otra parte expresa una idea semejante: "Yo había pretendido únicamente aludir a la poesía que resultaría, por una especie de exhaustión, de la supresión progresiva de los elementos prosaicos del poema (...) la experiencia demostraría que la poesía pura, así entendida, debe ser considerada como un límite al cual se puede tender, pero que es imposible alcanzar en un poema más largo que un verso..." Citado por Fernando VELA, art. cit. p. 233).

estado inefable que se corrompe al realizarse, y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático..."¹⁵

Creemos que las ópticas de Bremond y de Valéry no son irreconciliables. El primero acentúa los supremos postulados de la **esencia** poética en sí considerada y trascendente (a semejanza de la platónica concepción becqueriana: "Espíritu sin nombre/indefinible esencia..."¹⁶); el segundo, si bien reconoce las **condiciones de existencia** exigidas por esa misma esencia en cuanto que está realizada aquí abajo, considera a la "poesía pura" como una meta sólo parcialmente lograda, pero movilizante.

Los medios expresivos de la "poesía pura"

Hasta aquí las disquisiciones teóricas en torno a la definición de la "poesía pura", aún hoy polémicas. Decíamos que estas reflexiones se encarnan, durante la época que estudiamos, en un cierto modo de expresión poética, cuyo campo de acción queda teóricamente reducido al lenguaje, a la inteligencia y a la fantasía.

Podemos señalar en estas expresiones algunos rasgos de estilo predominantes, si bien cada poeta canta desde su propia cosmovisión, desde sus propias circunstancias (un arte deshumanizado, que prescindiera totalmente de las condiciones existenciales del creador, se suicidaría a sí mismo por angelismo¹⁷). Por ello, dice Jorge Guillén aludiendo a estas filtraciones, particularmente a las del sentimiento: "poesía bastante pura, **ma non troppo**"¹⁸.

15 Jorge GUILLEN. "Poética. Carta a Fernando Vela". En: Gerardo DIEGO. Poesía española contemporánea (1901-1934). Madrid. Taurus. 1959. p. 343.

16 Rima V. Su última estrofa es definitiva: "Yo, en fin, soy ese espíritu./desconocida esencia./perfume misterioso/ de que es vaso el poeta".

17 Cf. Jacques MARITAIN. Op. cit. p. 18.

18 En: Gerardo DIEGO. Op. cit. p. 344.

Enunciaremos algunos de sus caracteres estilísticos¹⁹. Ellos son, en el plano semántico y morfológico: la abundancia de sustantivos abstractos ("espacio", "compañía", "soledad", "presencia"); la escasez de verbos que, cuando aparecen, son frecuentemente intransitivos o reflexivos. Con respecto a los adjetivos, los pocos que se utilizan no son decorativos sino portadores de juicios sintéticos: la misión de la lengua ya no es adornar, sino desnudar; las cosas están presentes en esta poesía, pero no en su objetividad sino en la indagación lírica de su esencia: el nombre importa más que la cosa en sí.

"La condición previa para la pureza poética es, pues, la desobjetivización"²⁰. Un claro ejemplo de esta tendencia es el poema "Los nombres", de Jorge Guillén.

.....
 "¿Y las rosas? . Pestañas
 Cerradas: horizonte
 Final. ¿Acaso nada?
 Pero quedan los nombres."²¹

El adjetivo deja, con frecuencia, de aportar un matiz analítico al sustantivo y "se convierte en un elemento nuevo que establece con el nombre una relación nominal entre dos realidades, a veces bastante alejadas una de otra"²²: "atónita luz", "beato sillón", "ahinco cabizbajo" (creemos que en estos ejemplos de Guillén se da frecuentemente un expresionista desplazamiento calificativo que va del sujeto

19 Me basaré principalmente en Antonio BLANCH. "El arte poético de la poesía pura española". En: op. cit., pp. 117-149. Véase también Gustav SIEBENMANN. "Poesía pura". En: Los estilos poéticos en España desde 1900, Madrid, Gredos, 1973, pp. 240-265.

20 Hugo FRIEDRICH. Op. cit. p. 214.

21 En: Cántico, 4ª. ed. Buenos Aires, 1950, p. 26. Recordemos también los versos de Juan Ramón Jiménez. "Inteligencia dame/el nombre exacto de las cosas", Eternidades [1916-1917].

22 Antonio BLANCH. Op. cit. p. 129.

al objeto).

Entre los tropos, es frecuente la imagen que Blanch llama "de conocimiento", ya que la experiencia poética es un medio de conocimiento del mundo. Según su definición, el tipo de relación que se establece "entre la imagen y el objeto viene dada por la semejanza de las intuiciones claras y totalizadoras de ese objeto y esa imagen", por ejemplo, la relación "Universo-Rosa" o la relación "fuentecita campestre-surgir suavísimode orígenes" ("Tiempo libre", de Guillén). El plano imaginario aclara y da una dimensión inteligible al plano real. Su gestación proviene de un sentir líricamente el mundo, penetrándolo por un conocimiento mayor.

En cuanto a la sintaxis, son frecuentes las construcciones nominales:

*"El espino en la tarde lila
amarillo encendido.
El cielo malva, cárdena, frío." 23*

También abundan las formas interrogativas: "¿Pureza, soledad?. Allí. Son grises"²⁴, las formas exclamativas: "¡Palabra mía eterna!"²⁵; los esbozos de frases: "Octubre era noche"²⁶; el asíndeton, la elipsis...

La poesía pura en Hispanoamérica

Esta poesía, también "bastante pura **ma non troppo**",

23 Mariano BRULL. "18. El espino en la tarde lila". En: Poemas en manguante. París, Le Moil et Pascaly, 1928. s.p.

24 Jorge GUILLEN. "Esos cerros". en: Cántico, ed. cit. p. 306.

25 Juan Ramón JIMENEZ. "Palabra mía eterna". En: Eternidades* [1916-1917]. En: Antología poética, 3a. ed. Buenos Aires, Losada, 1966. p. 259.

26 Del poema 9 del libro Presagios (1923) de Pedro SALINAS (Poesías completas. Madrid, Aguilar, 1956, p. 8).

se manifiesta en varios autores latinoamericanos. Para nuestros fines, centraremos nuestra óptica en Cuba, ya que en este país se dio un movimiento de "poesía pura" de gran valor e importancia. Mariano Brull (1891-1956), que había sido diplomático en París y amigo personal de Valéry, vuelve a su patria e introduce allí la nueva poesía, a través de sus **Poemas en menguante** (1928)²⁷. Brull es adelantado de una tendencia que estará representada, entre otros²⁸, por Emilio Ballagas (1908), con su **Júbilo y fuga** (1931) y por Eugenio Florit (1903) con **Trópico** (1930), **Doble acento** (1937) y **Reino** (1938)²⁹. Por su carácter de iniciador, por pertenecer sus **Poemas en menguante** a la década que estudiamos y por la confluencia que se da en él de "poesía pura" y otras tendencias vanguardistas, examinaremos algunos poemas de Mariano Brull.

La poesía pura comienza a manifestarse en Cuba, como hemos adelantado, de un modo simultáneo al vanguardismo lúdico e iconoclasta. Este irrumpe en la isla, según generalizada opinión de los críticos, a partir de la creación

27 Escribió, además, Quelques poèmes (1925), Canto redondo (1934), Poèmes (1939), Sólo de rosa (1941), Temps en peine (1950), Rien que (1954).

28 Martha LINARES PEREZ incluye en su libro La poesía pura en Cuba a Juan MARINELLO (1898), a Dulce María LOYNAZ (1903), a Ramón GUIRAO (1908-1949), a Silverio DIAZ DE LA RIONDA (1902), a Rafael GARCÍA BARCENA (1907-1961) y a Juan CARVAJAL Y BELLO (1914-1958). El crítico Efraín BARRADAS agrega a esta lista los nombres de Cintio VITIER y de algunos de los poetas menores de su generación. [CF. Efraín BARRADAS. "Nota sobre la poesía pura en Cuba". En: Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 328/27. Madrid ag. set. 1977. pp. 468-481].

29 Sus libros posteriores: Cuatro poemas (1940), Poema mío (1947), Conversación a mi padre (1949), Asonante final (1950), Asonante final y otros poemas (1955), Antología poética (1956), Hábito de esperanza (1956), Siete poemas (1960) y Antología penúltima (1970), trascienden los límites de la tendencia que estudiamos.

de la **revista de avance** (1927-1930)³⁰, que será su principal medio de expresión al publicar tanto ensayos teóricos como poemas de clara inspiración ultraísta. Junto a ellos, y ya durante el primer año de publicación de la revista, aparecen poemas que pertenecen al aún inédito **Poemas en menguante**. Ya en mayo de 1927 aparecen, bajo el título de "Poemas en menguante", los poemas: "7 Yo me voy a la mar de junio", "15 La palma real", "28 La catedral", "33 El polvo-ceniza etérea" y "20 La divina comedia"³¹.

En "La catedral" predomina la intención de juego y novedad expresiva, que aproxima al poema más al ultraísmo que a la "poesía pura":

*"La catedral engarzada en el ojo
-cubista-
del vitral azul y rojo
gira, -anillo de Saturno-
al sol que muere en un guiño.
El fondo: campo de armiño."*

La descripción de una catedral que se destaca en el fondo de un paisaje nevado aprehende, probablemente, una vivencia europea. Sin embargo, el objeto pintado se desrealiza por varios procedimientos: se altera la relación entre el todo, **la catedral**, y la parte, **el vitral**, al convertirlo -metaforizado en un ojo- en el centro estructurante del edificio. La alteración se logra por el participio metafórico: **engarzada**, por la brillantez de los colores del vitral (**azul**

30 Fue fundada por el grupo integrado por Jorge MANACH, Juan MARINELLO, Francisco ICHASO, Alejo CARPENTIER y Martí CASANOVAS. Los dos últimos fueron luego sustituidos por Félix LIZASO y José Z. TALLET. Sobre esta revista véase: Carlos RIPOLL. "La Revista de Avance (1927-1930). Vocero del vanguardismo y pórtico de la revolución". En: Revista Iberoamericana, Vol. XXX, n° 58. Pittsburgh, jul-dic. 1964, pp. 261-282.

31 En: Revista de avance, n° 5. Santiago de Cuba, 15 de mayo 1927. pp. 110-111. Los números que preceden a los poemas son los mismos que figuran en el libro.

y rojo), que en contraste con el blanco del fondo pasa a un agresivo primer plano en nuestra perspectiva; por el adjetivo **cubista** , que sugiere descomposición, fragmentación y reordenamiento intelectual de los elementos contemplados y plasmados en un cuadro. La comparación de la catedral con un anillo es caprichosa o insólita, producto de una intuición circunstancial que deriva de la sobrevaloración del vitral con respecto al conjunto: éste es a la catedral lo que una piedra preciosa es a un anillo. Este inusual modo de relación entre el plano imaginario y el real responde a la preceptiva creacionista o ultraísta. El **guiño** de un sol humanizado -la personificación es un recurso también frecuente en el ultraísmo- pone un tono lúdico en la composición. Es éste el poema más vanguardista entre los que constituyen el libro; su cromatismo, además, lo hace resaltar entre los otros, que generalmente crean atmósferas luminosamente blancas.

Anticipábamos que la poesía de los **Poemas en menguante** es predominantemente serena, casi marmórea, calma, beata. Su lectura trasmite una sensación de soledad, de blancura, de paz, de silencio, de calmos paisajes captados en su esencia lírica, de distancia y cercanía a la vez, de interioridad y objetividad ambiguamente enlazadas ("Yo estaba dentro y fuera -en la mirada..."³² o "Allí, -en lo mío, en mí- estaba el paisaje..."³³).

En "Allá arriba" pueden verse algunos de estos rasgos:

*"Huía en el huir de mi mirada:
-aire en el aire. agua en el agua-
desaparecido
en la orilla más clara de silencio:
¡todo arriba! en la paz fragosa y agría.*

32 De Temps en peine (1950).

33 Poema 3. en: Poemas en menguante.

*(Cielo inconcluso. El aire sin contornos
 Todo el paisaje. Lejos. Cerca.
 El día en todas partes).*

*Oreado de pétrea soledad
 cristal deshecho de silencio helado
 cerca de lo distante: penetraba
 ya lejos de lo lejos para siempre."*

El contemplador del mundo huye hacia las alturas desdibujando su yo en lo contemplado, la delimitación sujeto-objeto casi se anula: "Huía en el huir de mi mirada...". El poeta y su poesía orientan su proa a lo inasible: "cielo inconcluso" y buscan la pureza (la liberación de lo circunstancial, de lo anecdótico, de lo sentimental) por varias vías de desrealización, por ejemplo la ya mencionada ambigüedad en las relaciones espaciales: "Lejos. Cerca (...) cerca de lo distante: penetraba/ya lejos de lo lejos para siempre". La atmósfera lograda es de claridad y silencio (sugerida en varios versos y explícita en el cuarto y en el octavo), de soledad -afirmada por ese adjetivo "pétrea", que establece una relación nominal entre dos realidades convencionalmente no próximas -y de paz. Sin embargo, luz y paz -a semejanza de la voluntad de afirmación vital de Jorge Guillén- deben librar un combate de fondo: la paz es "fragosa y agria", la soledad es "pétrea" (el valor del adjetivo se aclara con la lectura del poema 24: "piedra, -muñón de alas" es decir, lo imposibilitado de volar); el cristal está "deshecho", el silencio es "helado". El deseo ascensional se levanta sobre su fárrago y sus amarguras.

Los rasgos de estilo, sin perder la inserción en un mundo poético personal, coinciden muchas veces con los ya enunciados para otras manifestaciones de esta tendencia hacia "la poesía pura": pocos verbos en modo personal (sólo dos: "huía" y "penetraba"); exclamaciones: "¡todo arriba!"; estilo casi telegráfico por lo elíptico y asindético: "Lejos. Cerca. El día en todas partes"; predominio de sustantivos

abstractos: "silencio", "soledad", "paz"...

Otros caracteres estilísticos de Brull, verificables en éste y en otros poemas son: la abundancia de construcciones parentéticas, con valor de aposición, a veces metafórica: "las flores, -invisibles serafines suspensos-"³⁴, generalmente ordenadas a la definición de los seres, a la captación de sus esencias o de sus simbolismos³⁵. También aparece en forma reiterada el oxymoron, tan expresivo de su mundo ambiguo, de límites mutables: "cárcel fluida", "eternidades nuevas"³⁶, "eternidad muriente"³⁷, "lejano próximo"³⁸.

Con respecto a las imágenes, abundan las que hemos denominado "de conocimiento", con tendencia a la definición. Por ejemplo en el poema 7, enmarcado por dos estrofas que tienden al canto, con ritmo y ecos de la poesía tradicional, las estrofas centrales procuran presentarnos un mar cuya captación no se queda en lo sensorial, a pesar de que su color y sus formas son descriptas, sino que se asocia con experiencias culturales llegando así a "la descripción referencial", por medio de relaciones musicales, geométricas, pictóricas, históricas y mitológicas:

A Alfonso Reyes

*"Yo me voy a la mar de junio
a la mar de junio, niña:
Lunes. Hay sol. Novilunio.
Yo me voy a la mar, niña.*

*A la mar canto llano del viejo
Palestrina -*

34 Poema 25: "En el aire están las flores. -invisibles-".

35 Por ejemplo, el ya mencionado poema 24: "Piedra -muñón de alas".

36 Ibid.

37 Poema 2: "rayo de luz que alcanza".

38 Poema 9: "Ojos viejos".

*Portada añil y púrpura
con caracoles de nubes blancas
y olitas enlazadas en fuga.*

A la mar, ceñidor claro.

*A la mar, lección expresiva
de geometría clásica.-
Carrera de líneas en fuga
de la prisión de los poliedros
a la libertad de las parábolas.
-Como la vio Picasso el dorio-
Todavía en la pendiente del alma
descendiendo por el plano inclinado.*

*A la mar bárbara ya sometida
al imperio de Helenos y Galos;
no en paz romana esclava
con todos los deseos, alerta:
grito en la lira apolínea.*

*Yo me voy a la mar de junio
a la mar, niña
por sal, salada. . .*

- ¡Qué dulce! "

Este poema es un claro ejemplo del deseo de belleza intelectual que caracteriza a Brull. Encontramos una actitud poética similar en el poema 34, en el cual la descripción del mar y de su entorno se hace principalmente por medio de referencias pictóricas:

*"Tras de este plano rosa Picasso
-playa coralina- el mar.*

*El mar, -azul polvoso
y fugitivo de Foujita- vientre de loba
erizado de senos.*

*Dos olas, -hermanas siamesas-
se tumban con un haz de signos de
infinito.*

*El cielo, -llamaradas de Vlaminck.
se pasma en gris.*

*De miel de sol y de verde de luna
dos potros encabritados de Chirico
pacen al unísono
ramas transparentes
del árbol ambulante del viento."*

La descripción paisajística lograda ha perdido objetividad, es un paisaje figurativo "creado", no desprovisto de formas ni de colores semejantes a las reales, pero sin embargo desrealizadas. La última estrofa, sobre todo, crea una atmósfera casi surrealista, por la alusión a Chirico, por los no convencionales colores de los potros y por esa hiperartística imagen final: "pacen al unísono/ramas transparentes/del árbol ambulante del viento".

A pesar del propósito de "no circunstanciación", presente en esta poesía, la realidad cubana se filtra en algunos de sus elementos: ante todo, la reiterada presencia del mar (poemas 7, 8, 13, 15, 19, 34, 37...), la palma y el sol ardiente (poema 15), la humedad y la lluvia (poemas 16, 26, 36...).

En la búsqueda de sacudir la servidumbre a contenidos no poéticos, de diferenciar el lenguaje poético del común, llega "la poesía pura" a la poesía-música, compuesta por palabras o sonidos con escasa o nula significación lógica. En esta línea está el poema "Verdehalago", pariente de la famosa "jitanjáfora" cuyo origen narrara Alfonso Reyes³⁹:

39 Cf. Alfonso REYES. "Las jitanjáforas". En: La experiencia literaria. Buenos Aires, Losada, 1952. pp. 163-164.

*“ Filiflama alabe cundre
ala alalúnea alífera
alveolea jitanjáfora
liris salumba salífera (. . .)”*

El poema 16, "Verdehalago", como nota Alfonso Reyes, "no se dirige a la razón, sino más bien a la sensación y a la fantasía"⁴⁰:

*“Por el verde, verde
verdería de verde mar
Rr con Rr.*

*Viernes, vírgula, virgen
enano verde
verdulería cantárida
Rr con Rr.*

*Verdor y verdín
verdumbre y verdura.
Verde, doble verde
de col y lechuga.*

*Rr con Rr
en mi verde limón
pájara verde.*

*Por el verde, verde
verdehalago húmedo
extiéndome. - Extiéndete.*

*Vengo de Mundodolido
y en Verdehalago me estoy.”*

El ritmo, las aliteraciones con sonidos suaves y acariciantes (líquidas), alternando con oclusivas, el juego envol-

⁴⁰ Ibid. p. 158.

vente de los verdes, con antecedentes en Juan Ramón Jiménez y en García Lorca, ciertos toques reminiscentes de las tradicionales rondas infantiles de origen popular español ("Estaba la pájara verde/sentada en un verde limón...") que también inspiraron a Lorca:

“(. . .) *Debajo de la hoja
de la lechuga
tengo a mi amante malo
con calentura.*”⁴¹

y ese final sugerente de una feliz repatriación: "Vengo de Mundodolido/y en Verdehalago me estoy". En este poema muestra Brull la capacidad de sugestión sensorial de su palabra, así como en los anteriormente comentados prueba su deseo de belleza intelectual.

Brull continuará fiel a la línea de la poesía pura hasta su última obra, mientras que, para los otros autores mencionados, esta tendencia constituirá sólo una etapa de su evolución. Años después, recordará Eugenio Florit: "La **poesía pura**" fue para nosotros, en Cuba, un regreso a la serenidad (...). Y aunque aquella **pureza**, según hemos advertido, no pudo continuar así por mucho tiempo, ya que la vida misma se ha encargado de **impurificarnos** un poco, (...) sí dio entre nosotros, en Cuba, un ejemplo de persistencia: el de Mariano Brull"⁴².

⁴¹ Federico GARCÍA LORCA. "Cantares populares": "Las tres hojas". En: Obras completas, 4a. ed. Madrid, Aguilar, 1960. p. 563.

⁴² Eugenio FLORIT. "Mariano Brull y la poesía cubana de vanguardia". En: Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica, ed. cit. p. 60.