

ESCRIBIR EL SILENCIO, SILENCIAR LA ESCRITURA.  
NOTAS SOBRE UNA POÉTICA VANGUARDISTA  
DE LA AUSENCIA

TERESA PUCHE GUTIÉRREZ  
UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

Los conceptos interrelacionados: puro, pureza, poesía pura, pureza poética constituyen la indefinición del desequilibrio entre la forma y el contenido, el pensamiento y la palabra. Dicho de otro modo, es el miedo innombrable a la suciedad vital que busca modos de objetivar el mundo, de matematizar la realidad, con el único fin de distanciarse de ella. Es la apuesta por la ideología de la ausencia y de la blancura silenciosa. Es un “decir la nada” que es decir aquello que va más allá de la forma y la trasciende, pura esencia de un vitalismo que trata de poetizar la impureza para purificarla (cfr. Morales, 1994: 268).

La búsqueda de una posibilidad creadora que supere la mimesis es una de las consecuencias de la modernidad (como la idea misma de arte) en tanto que el artista toma conciencia de que toda creación tiene una existencia paralela a la realidad vital, es decir, nunca podrá ser la realidad misma, pues se constituye como ilusión o ficción. Este descubrimiento desencadena un denodado interés por justificar el arte por sí mismo, despojándolo de toda finalidad útil (“el arte por el arte”), pero también constatando que se conforma desde una ausencia de realidad insalvable pues “la imitación, como forma artística de representación, no constituye una promesa de sustituir la realidad” (Uribe Flores, 2005: 220).

Ante esta situación de desarraigo de la obra de arte respecto del mundo, el artista busca modos de reivindicar la importancia de su

creación y uno de ellos es el purismo, el cual trata de identificar la belleza resultante del acto artístico con la verdad, en detrimento de la otra verdad bella que es la naturaleza misma, que ya no tiene nada que decirle al arte.

Esta compleja controversia exige una concreción a partir de los textos. Para ello voy a tomar como punto de referencia un poema de León Felipe que servirá de eje conductor y de herramienta útil para trazar un esbozo comprensible del concepto de pureza poética, cuyo esplendor se sitúa durante la tentativa vanguardista de las primeras décadas del siglo XX (García, 2001: 198).

Los versos que voy a citar pertenecen a su primera obra de 1920, *Versos y oraciones de caminante*:

Deshaced ese verso.  
 Quitadle los caireles de la rima,  
 el metro, la cadencia  
 y hasta la idea misma...  
 Aventad las palabras...  
 y si después queda algo todavía,  
 eso  
 será la poesía (León Felipe, 2004:72).

León Felipe comienza proponiendo una disolución de las formas métricas tradicionales, pretensión que no cumple del todo en este primer libro ni en los sucesivos, y que sólo se hace consistente en sus obras finales: *¡Oh, este viejo y roto violín!* (1965) y *Rocinante* (1969). En sus obras precedentes, aunque sea de manera ocasional, hay rastros, leves huellas de las formas métricas combinadas en una particularísima polimetría y utilizando la rima asonante.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Estos aspectos han sido ampliamente estudiados por José Paulino Ayuso, quien de manera resumida nos dice: “Después de *Drop a Star* observamos la frecuencia de versículos y de líneas poéticas combinando con versos regulares (en medida y acento) o irregulares (por la acentuación). Pero (...) sigue habiendo poemas de notable homogeneidad métrica (no regularidad, es evidente) que se apoyen también a veces en la rima. Así que tampoco nos decidimos a incluir que después de 1936 León Felipe usa el verso libre siempre, sino que tiende a usar un verso plenamente libre (polimetría ya no regulada) que alterna, por un lado, y según poemas, con otro semilibre y, por otro lado, con prosa o poemas en prosa. Al final, sin embargo, reducida también la prosa a muy ocasionales apariciones, hablaremos de su verso decididamente libre pero de nuevo vinculado a medidas breves, en *¡Oh, este viejo y roto violín!* de manera más homogénea que en *Rocinante*” (Paulino Ayuso, 1980:

“La métrica moderna, ya del todo desencadenada” (León Felipe, 2004: 56), de la que habla el poeta en sus palabras pronunciadas en 1920 en el Ateneo, es la consecuencia de la “revolución formal que llega fundamentalmente desde la América hispana y que, (...) vivifica el verso rescatándolo del anquilosamiento (...) del siglo XIX” (Frau, 2002: 272); es una de las innovaciones sustanciales que introduce el modernismo.

Como podemos comprobar, al observar el poema de León Felipe no hay una praxis de la disolución formal, dado que los versos (a excepción del penúltimo) son heptasílabos y endecasílabos que mantienen una rima asonante en los pares. La única ruptura visible, la novedad, viene representada por el séptimo verso que busca crear una atmósfera de credibilidad, de posibilidad real de desnudar al verso, de ahí que la simplificación llegue a tal extremo que sólo está formado por las dos sílabas de la palabra “eso”, cuya indefinición y generalidad lleva implícita la posibilidad de todo un universo significativo.

León Felipe no sólo propone la supresión de los recursos métricos, sino también una *purificación* del resto de los elementos que constituyen el poema, hasta el punto de pretender una *limpieza* de la palabra (también elemento formal) y del concepto correspondiente que lleva implícito, es decir, de la idea. En ausencia de estos nuevos elementos, la pregunta, cuya respuesta queda tan nebulosamente expresada con la forma pronominal “eso”, sería ¿qué nos queda entonces?

La polémica sobre esta cuestión no es nueva en el momento en que León Felipe la plantea. Antes que él Juan Ramón Jiménez pretende establecer una poética de la *desnudez* al decir: “Y se quitó la túnica, / y apareció desnuda toda... / ¡Oh pasión de mi vida, poesía / desnuda, mía para siempre!” (Jiménez, 1982: 150). Es su búsqueda de una disolución de la forma en el contenido (García, 2002), al igual que Mallarmé respecto al *silencio*, como único medio de sintetizar la palabra hasta desaparecerla:

Quizá en este punto habría que recordar aquel esfuerzo de Mallarmé por llevar a la ausencia del libro, a la ausencia del autor, donde el poema y la literatura, parecen ligados a una palabra que no puede interrumpirse porque no habla: *es*. A partir del momento en que

---

103-104). Sobre los versos libre y semilibre, ver López Estrada, 1969; Navarro, 1978 y Paraíso, 1985.

Mallarmé busca expresar el lenguaje tal como le fue descubierto por el “*sólo acto de escribir*”, reconoce un “*doble estado de la palabra, bruto o inmediato aquí, esencial allí*”.

Esta distinción es tremenda en sí misma y, sin embargo, difícil de captar, porque Mallarmé da la misma sustancia a lo que distingue tan absolutamente y para definirlo encuentra la misma palabra: *silencio*. Puro silencio, la palabra bruta: “*a cada uno bastaría tal vez para intercambiar la palabra humana tomar o poner en la mano de otro una moneda en silencio...*” Silenciosa, entonces, porque nula, pura ausencia de palabra, puro intercambio donde nada se intercambia, donde sólo el movimiento de intercambio, que no es nada, es real (Constante, 1997: 181).

Ambos pensamientos son modos purificadores que buscan la esencia informe, “La anulación de la forma por la perfección de la forma” (Jiménez, 1990: 359), o, tal vez, la ausencia absoluta como forma neutral que lo contiene todo a un mismo tiempo, de manera limpia, transparente, como propone Mallarmé (1987:220) al decir: “Après avoir trouvé le Néant, j’ai trouvé le Beau” (“Después de haber descendido a la nada, encontré la belleza”).

En el caso de Juan Ramón, la búsqueda del “nombre exacto de las cosas” (1982: 149) implica, en realidad, un deseo de que la forma deje de ser y sea sólo “cosa en sí”, es decir, la idea sin necesidad de nombrarla, en estado puro. Sus versos “¡No le toques ya más / que así es la rosa!” evidencian que Jiménez no cree en el acto de nombrar porque la palabra contamina y limita la idea (superior) a la que representa. El nombre de la cosa más “exacto”, el que resultaría perfecto, es aquél que fuera prescindible o dicho por el propio Juan Ramón: “La forma sobria es la de lo pensado y no es la forma externa [sic] lo que se piensa, sino su contenido, es decir su forma interna. Y no hay otra” (Jiménez, 1990: 358). Y es que para Juan Ramón la forma interna es la única válida porque es pura idea, puro pensamiento sin limitaciones.

En este punto, resulta obvio que el pensamiento de Juan Ramón, “forma externa/forma interna”, así como el de Mallarmé, “estado bruto/estado esencial”, son herederos del idealismo trascendental kantiano que establece la dicotomía nóumeno/fenómeno, o, lo que es lo mismo, cosa en sí/forma apriorística. La cuestión, entonces, es determinar si la poesía puede ser únicamente contenido, “cosa en sí”, o necesariamente debe ser también realidad dependiente, es decir,

forma.

La solución que propone Juan Ramón, ante la imposibilidad real de la no-forma, es la “Depuración a la que llega por el camino de la interiorización” (García, 2002: 49). Se trata pues de limpiar al máximo la “forma esterna”, la palabra, que “debe ser invisible, anularse, hacerse forma interior para que la idea o lo pensado vayan por fuera y se presenten desnudos” (García, 2002: 48).

No pensemos que Juan Ramón era pionero en este intento de abstraer la *idea* a partir de la supresión de la *forma*, o de someter a esta última a un proceso de conversión hacia la esencia. Antes que él Bécquer dice algo semejante, aunque matizado, lógicamente, por el contexto vitalista y de reafirmación del *yo* romántico:

Espíritu sin nombre,  
indefinible esencia,  
yo vivo con la vida  
sin forma de la idea (Bécquer, 1973: 406).

Bécquer se autoafirma como “esencia” desde la negación de la “forma”: es la creación de la identidad individual romántica. Desde un procedimiento invertido, Juan Ramón se niega a sí mismo como *forma* a partir de su afirmación como *esencia*: “Yo no soy yo. / Soy este / que va a mi lado sin yo verlo” (Jiménez, 1982: 153). La diferencia fundamental de la vanguardia respecto al romanticismo (que también fue *vanguardia* en su momento) es el hecho de que no se trate de crear la conciencia individual, sino de transformarla en otra cosa: sustancia que trasciende lo sensible.

El proceso de interiorización que plantea Juan Ramón exige ahora una poética de la ausencia, pues todo lo que se muda en “forma interior” deja de estar o de ser en el espacio en que antes era. Es, por decirlo de algún modo, un proceso de transustanciación poética, que exige un acto de fe:

Lo que yo te veo, cielo,  
eso es el misterio;  
lo que está de tu otro lado,  
soy yo aquí, soñando (Jiménez, 1982: 158).

La otra consecuencia necesaria de ese proceso de interiorización es el aislamiento. Se trata de confinar a la esencia para que no se mancille con la *suciedad* de la forma que aún no se ha transformado:

Ya te rodé, canto obstinado,  
en el abismo.

—¡Tiempo  
¿perdido?, piedra, de mi obra pura  
para vencer tu fealdad grosera!— (Jiménez, 1982: 162).

Por tanto, lo que en Juan Ramón empieza siendo una suerte de *aristocracia poética* en la que una de sus dos facciones, la que se considera a sí misma superior (integrada por el “contenido”, la “idea”, el “alma”), ejerce su poder sobre la otra, considerada inferior por ésta (la “forma”, la “palabra”, “el cuerpo”): “Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas! (Jiménez, 1982: 149), pasa a ser, en un segundo momento, la transustanciación, referida líneas atrás: “Que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente.” (Jiménez, 1982: 149).

No obstante el proceso no acaba aquí. Jiménez pretende dar un paso más, el último y necesario para completar lo que él llama “el estado de gracia poético”; es el último peldaño de la escalera que conduce a la pura perfección: el “libro en blanco”. Es la no-forma más depurada posible. En este contexto su poema “Espacio” constituye el punto de partida y eje sobre el que su obra caminará hacia el silencio puro en origen (Talens, 2001). Es ejercicio que el poeta realiza para alcanzar la perfección en la obra escrita cuyo fin será no tener que escribir más. “La poesía escrita es una preparación para la no escrita” (Jiménez, 1990: 461)

El problema que suponía la escritura a Juan Ramón (recordemos todos sus planteamientos acerca del verso libre y la prosa), como forma imperfecta de la perfecta poesía, vislumbra su posible extinción de repente cuando afirma que “Escribir poesía es aprender ‘a llegar’ a no escribirla” (Jiménez, 1990: 503). Y es que, como afirma George Steiner, “En buena parte de la poesía moderna el silencio representa las aspiraciones del ideal. Hablar es decir menos” (2006: 66).

Estas reflexiones nos llevan a otra más general acerca del concepto mismo de arte en la modernidad vanguardista. En este sentido, una de las respuestas más elocuentes la plantea, a mi juicio, el suprematismo, corriente que aboga por la purificación máxima de la forma en pro de la supresión total de un arte mimético. Esto significa que la realidad objetiva no interesa al artista, sino las sensaciones

subjetivas que de la obra artística se derivan. Y desde luego tampoco importan las ideas y conceptos que se asocian a los objetos. La obra pictórica de Kasimir Malevich, principal representante de esta vanguardia, es concebida como un intento de supremacía de la nada, a partir de la idea de que el mundo exterior no tiene ninguna utilidad para el artista. Su obra *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, huye de la objetividad de la cosa pretendiendo un arte de la invisibilidad, de la nada representada por el fondo blanco frente al único elemento sensible: el cuadrado negro.<sup>2</sup>

Pero volvamos, después de este breve inciso y puntualizados ya algunos criterios fundamentales de la poética juanramoniana, a los versos de León Felipe que originaron las cuestiones a las que todavía no hemos respondido.

Su planteamiento inicial es la disolución del verso (“Deshaced ese verso”), cuyo procedimiento explica, a continuación, como una serie de supresiones, de las cuales cuatro pertenecen a la categoría *forma*: “rima”, “metro”, “cadencia” y “palabras”, y una a la categoría superior que representa el contenido: “idea”. Lo primero que salta a la vista es el modo de organizar estas categorías en el poema. La rima, el metro y la cadencia forman el grupo inicial, tal vez por ser los elementos formales más diferenciadores, a priori, de un texto poético. Al pertenecer, por tanto, a ese estadio formal, sensible y primario, impuro, parece lógico situarlos al comienzo. Sin embargo, a continuación nombra a la “idea”, la cual corresponde a ese orden superior y trascendente kantiano de pureza, para finalizar con las “palabras”, que nuevamente pertenecen al ámbito formal. Esta disposición de las categorías debe hacernos reflexionar acerca de las razones del poeta para combinar los elementos opuestos de la dicotomía forma/contenido, dado que nunca es azarosa la manera de organizar las ideas, y mucho menos en el discurso escrito.

Pues bien, con esta mezcla aparentemente desordenada de elementos en la que nunca hubiera incurrido Juan Ramón, poeta del orden y la pulcritud, León Felipe consigue situar, en un mismo nivel de importancia, forma y contenido, lo cual conlleva la consideración del verso como un todo morfosemántico, conducente a la disolución de la

<sup>2</sup> Estas afirmaciones logran conducirnos de nuevo a la debatida idea de inutilidad del arte bajo la consideración de que éste no se rige por la necesidad de representación, sino que es sólo pura experiencia sensible. Pero esta polémica es materia para otra discusión.

dicotomía<sup>3</sup> de la que hablábamos, al igual que al “verso” mismo. La palabra para León Felipe pierde su categoría formal y se equipara a la idea en una conjunción casi divina llamada “Verbo”, cuya acepción primera, perteneciente a la Biblia,<sup>4</sup> encontramos incorporada por León Felipe en uno de sus primeros poemas, “Escala” (1918), anteriores a *Versos y oraciones*. Los versos se hacen “cada vez más perfectos” (*puros* para Juan Ramón) en la medida en que se transforman en “Verbo”. Es una divinización de la poesía, y del poeta como su artífice, en la cual encontramos su propia explicación porque “El acto de hablar, que define al hombre, ¿no lo constituye también en rival de Dios?” (Steiner, 2006: 54). Veamos el modo en que se concretan estas ideas en el poema:

Un  
verso...  
y  
otro verso...  
(...)  
muchos  
versos  
cada vez  
más perfectos...  
una escala  
de versos  
que se alce  
desde la tierra al cielo  
(...)  
hasta llegar  
a la suprema claridad del Verbo  
(...)  
a la belleza única del Verbo  
(...)  
al corazón del Verbo (León Felipe, 2004: 1232).

Partimos, al comienzo de este trabajo, de unos versos en los

<sup>3</sup> Será el Círculo Lingüístico de Praga, en los años 30, el que formule teóricamente la disolución de la dicotomía forma/contenido: “Como escribe Mukařovský [1934], en contra de los ineptos destacamientos del «contenido» había que proponer una antítesis radical que destacara la «forma», de manera que pudiéramos llegar a la síntesis de ambas (...)” (Galen, 1988: 66).

<sup>4</sup> “En el principio existía el Verbo, y el Verbo estaba con Dios y el Verbo era Dios” (Jn, 1, 1).

cuales la voz poética manifestaba cierta duda acerca de que realmente pudiera quedar algo en esa intencionada supresión de elementos (metro, rima, ideas, palabras), y también de la afirmación de que “poesía” es lo que resta cuando ya no queda nada de lo que pensábamos que era “poesía”. Estos versos últimos, en cambio, vienen a resolver el problema de las supresiones de todos los elementos propios del verso: la poesía (“eso”, lo no mudable) es “claridad”, “belleza” y “corazón”. Poesía ya no es palabra, materia lingüística, forma arbitraria y vacía.<sup>5</sup> Tampoco es idea, esencia, concepto. Con esta nueva definición, la dicotomía inicial forma/contenido se ha convertido en tríada cuyos elementos convergen en uno solo, a imitación del modelo divino (Dios es uno y trino).

Para León Felipe el proceso hasta lograr la poesía perfecta, pura, se convierte ahora en un reto para el poeta, obligándolo a mantenerse en compás de espera hasta su consecución, hecho que da lugar al conflicto entre realidad y deseo, propio del pensamiento vitalista:

Poesía...  
 Tristeza honda y ambición del alma...  
 ¡Cuándo te darás a todos... a todos,  
 al príncipe y al paria,  
 a todos...  
 sin ritmo y sin palabras!... (León Felipe, 2004: 62)

La poesía es definida en esta ocasión por el poeta como “tristeza honda” y “ambición del alma”. Además de las connotaciones románticas que pueda haber en estas definiciones, objetivamente estamos ante dos núcleos significativos que para el poeta se complementan, dando lugar con su imbricación a otro núcleo significativo diferente. El primero, “tristeza”, por su naturaleza, es una reacción emotiva que pertenece al plano de la realidad psicofisiológica del individuo. El segundo, “ambición”, no es sólo acto de la voluntad sino que lleva implícito un componente volitivo, y lejos de pertenecer al ámbito de la experiencia física, queda circunscrito al trascendental-anímico mediante el complemento “del alma”. La filosofía de todos los tiempos ha discutido ampliamente el concepto de deseo, y lo ha definido, en ocasiones, como una de las pasiones del alma. Descartes, por ejemplo, dice que “la pasión del deseo es una agitación del alma

<sup>5</sup> “(...) nada más extraño al árbol que la palabra árbol” (Constante, 1997: 82).

(...)” (1985: 45), retomando el pensamiento platónico. León Felipe adquiere, pues, su concepción del deseo de la tradición filosófica animista.

El poeta, quien aparentemente nos ha situado ante dos nuevas dicotomías: realidad/deseo y cuerpo/alma, vuelve a sorprendernos con su intento de disolución al colocar en un mismo nivel de significación los dos elementos de la oposición (que ya no es tal), de nuevo como un todo semántico representado por la “poesía”. En el mismo poema repite este mecanismo asociativo al reunir en el término “todos” otros dos conceptos, en principio, diametralmente opuestos o dicotómicos: príncipe/paria. Y una vez más el poema nos arroja hacia la misma idea de los versos iniciales, pues se desdeña el componente formal del verso: “sin ritmo y sin palabras”.

La asociación príncipe-paria le confiere al término “poesía” (sobre la que el poeta vierte un nuevo deseo) un valor ético, en tanto que conecta automáticamente los conceptos morales asociados a ambos. El concepto “príncipe” se relaciona con importancia, honor, superioridad...; “paria”, por su parte, con insignificancia, ruindad, inferioridad... León Felipe juega con estos dos términos creando una cierta ambigüedad entre ellos al intentar reconciliarlos en el indefinido “todos”, el cual repite varias veces y no de manera casual. Expresar el deseo de que la poesía sea para “todos” es reconocer, al mismo tiempo, que sólo existe para unos pocos privilegiados, los poetas, como indica el propio acto de definición de la poesía.

El nuevo intento de disolución de la dicotomía “príncipe”/“paria” tiene la misma finalidad, por tanto, y ésta es la sublimación de la poesía a partir de la supuesta necesidad de ella, y llegar a este punto significa haber encontrado la clave de la propuesta poética inicial.

La “palabra” y la “idea” nada tienen que ver con la poesía, por tanto su supresión se hace tan necesaria como la poesía misma. Para León Felipe lo que queda después de la depuración es “claridad”, “belleza” y “corazón”, perfección que sólo puede ser contemplada por esa mitad trascendente del ser que es el alma, y no la de cualquier ser humano, pues ya ha dejado claro que la poesía no se ha mostrado a “todos”, sino que es sólo el “alma” del poeta la que posee el privilegio de la divinidad de generar la tríada perfecta que combina claridad/belleza/corazón.

La “claridad” es clarividencia, “Intelijencia”, como diría Juan Ramón y el “corazón”, la evidencia de un “yo aquí soñando”

(Jiménez,1982:158), o lo que es lo mismo, ese ser en el mundo, humano e inmanente que el poeta asume por necesidad, pero cuya superación se vuelve *leitmotiv*, búsqueda incesante de “un yo sobre el yo mío” (Jiménez, 1990: 503).

Ambos elementos de la tríada rodean al tercero que se constituye en protagonista indiscutible: “belleza”. ¿No es la consecución de la belleza el fin último del arte desde su concepción más romántica? La purificación del arte para el poeta vanguardista es ahora el único medio para lograr ese fin bello que antes se lograba por la mimesis y que lo conduce a él como artífice a ese “estado de gracia” en constante reivindicación, “ser, después de la escritura, poeta antes de la escritura, poema en poeta, poeta verdadero” (Jiménez, 1990: 503).

León Felipe asume que hay un proceso previo hasta la consecución de la perfección bella que pasa por la reconciliación entre realidad y deseo, cuerpo y espíritu, inmanencia y trascendencia, los cuales, unidos (y no enfrentados) consigan crear un todo poético puro, un alma poética libre que sitúe al poeta en el lugar que le corresponde, superando de una vez toda dimensión estética. Dicho en palabras de Juan Carlos Rodríguez:

“¿Dónde se halla, pues la pureza absoluta? Obviamente: en el nivel trascendental (el “Alma”, con mayúscula, de los románticos). Pero ¿dónde se manifiesta esa pureza absoluta, ese Alma, ese nivel trascendental? Sólo en un sitio: en la acción moral, en la voluntad, en la ética –o sea: lo que para el kantismo es el vivir–. No nos extrañemos así de que Juan Ramón Jiménez escriba que su “estética” no es en el fondo más que una “ética” (o mejor: que toda estética no es más que una ética). No nos extrañemos de que Rilke, para vivir una vida puramente artística (...) se encierre a vivir (...) en el taller de Rodin (...) (Rodríguez, 1994: 294).

En conclusión, podemos afirmar que si el purismo de Juan Ramón surge a partir de oposiciones, el de León Felipe se formula a partir de coincidencias. El consenso fundamental entre los dos poetas se establece a partir de la dimensión ética que ambos confieren a la poesía. Desde esta nueva perspectiva el poeta trata de superar su ser en el mundo a través de su obra depurada y perfecta. Pensar el poema como acto silencioso no equivale, como en el caso de Rimbaud, a la sustitución de la palabra por la acción, sino que es un procedimiento que conlleva un distanciamiento del mundo. Es un intento de

privatizar el lenguaje poético hasta desaparecerlo, que emana de la necesidad de creer que la poesía, y por extensión el poeta, pertenecen a una categoría superior respecto del devenir vital.

### BIBLIOGRAFÍA

- Bécquer, Gustavo Adolfo (1973), *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- Constante, Alberto (1997), *La mirada de Orfeo (un atisbo a la modernidad)*, México, Aquesta Terra.
- Descartes, René (1985), *Tratado de las pasiones. Discurso sobre el método*, Barcelona, Iberia.
- Frau, Juan (2002), *La teoría literaria de León Felipe*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Galen, František William (1988), *Las estructuras históricas: el proyecto de la Escuela de Praga, 1928-1946*, México, Siglo XXI.
- García, Miguel Ángel (2002), *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, Granada, Diputación de Granada.
- (2001) *Vicente Aleixandre*, Granada, Comares.
- Jiménez, Juan Ramón (1982), *Antología*, Barcelona, Orbis.
- (1990), *Ideología (1897-1957)*, Barcelona, Anthropos.
- León Felipe (2004), *Poesías completas*, Madrid, Visor.
- López Estrada, Francisco (1969), *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos.
- Mallarmé, Stéphane (1987), *Prosas*, Madrid, Alfaguara.
- Morales, Carlos Javier (1994) *La poética de José Martí*, Madrid, Verbum Editorial.
- Navarro, Tomás (1978) *Métrica española*, Barcelona, Guadarrama-Labor.
- Paraíso, Isabel (1985) *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos.
- Paulino Ayuso, José (1980), *La obra literaria de León Felipe (Constitución simbólica de un universo poético)*, Madrid, Universidad Complutense.
- Rodríguez, Juan Carlos (1994), *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- Steiner, George (2006), *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Sevilla, Gedisa.
- Talens, Jenaro (2001), “El poema *Espacio*: final e inicio de una

poética” en *El sujeto vacío: cultura y poesía en territorio Babel*, Valencia, Universitat de València, pp. 170-175.

Uribe Flores, Mónica (2005), “El arte como ausencia”, *Alpha*, 21, pp. 219-224.