

RICARDO GULLÓN

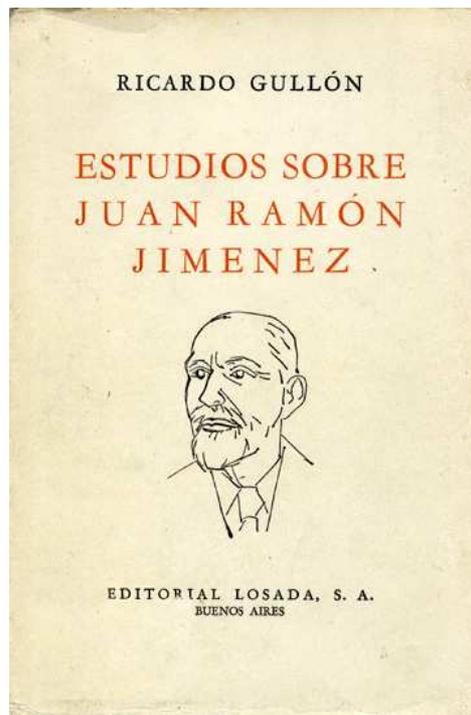
ESTUDIOS SOBRE
JUAN RAMÓN
JIMENEZ



EDITORIAL LOSADA, S. A.
BUENOS AIRES

Estudios sobre Juan Ramón Jiménez

Ricardo Gullón



AUTOR	Gullón, Ricardo, 1908-1991.
TÍTULO	Estudios sobre Juan Ramón Jiménez / Ricardo Gullón.
PUBLICAC.	Buenos Aires : Losada, cop. 1960.
DES.FÍSICA	241 p. ; 20 cm.
COLECCION	Estudios literarios.
MATERIA	Jiménez, Juan Ramón, 1881-1958 -- Crítica e interpretación.

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=19540&portal=166>

Ricardo Gullón



Crítico literario que destacó por su dedicación al estudio y preservación del legado literario de Juan Ramón Jiménez y por su defensa de la novela del siglo XIX, desde Pereda a Clarín y Galdós. El gran interés que demostró Ricardo Gullón por la teoría de la literatura hizo que sus estudios sobre la novela estén impregnados de una innegable modernidad.

Índice

- Estudios sobre Juan Ramón Jiménez
 - - Esbozo para un retrato
 - - Monumento de amor
 - - Relaciones entre Antonio Machado y Juan Ramón
 - - Relaciones entre Juan ramón y Villaespesa
 - - Vivir en poesía
 - - Plenitudes del poeta
 - - El dios poético de J. R. J.
 - - Símbolos
 - - La poesía, tema esencial

A Soledad, por su juvenil fervor juanramoniano

—9→

Esbozo para un retrato



I

Quisiera tener la ligereza de toque de Matisse, la seguridad de Picasso, la gracia de Klee, para esbozar un retrato de Juan Ramón Jiménez en donde se reflejara vívida y verdaderamente el ser y el espíritu del poeta. Pues para recoger con fidelidad su imagen según la siento en mi memoria; para componer un cuadro en que aparezcan con adecuada proporción y representación los elementos esenciales de la figura evocada, es menester esa diversidad de dones, necesaria si se quiere captar de modo suficiente y penetrante las distintas facetas del personaje. Ligereza y seguridad, gracia y hondura en el rasgo son condiciones precisas para el buen desempeño de la empresa intentada. Ya se comprenderá, por lo tanto, con cuánto recelo voy a emprenderla: conozco sus dificultades y sé bien hasta qué punto resultarán -para mí- invencibles.

Juan Ramón nació en Moguer el 25 de diciembre de 1881. Fueron sus padres don Víctor Jiménez y doña María Purificación Mantecón. En una interesante nota autobiográfica publicada por la revista *Renacimiento*, luego incluida por Díez-Canedo en *J. R. J. en su obra*, hallamos los datos adecuados para conocer lo esencial de su vida, hasta los treinta años. Vale la pena de iniciar este boceto con trazos debidos a la pluma del propio poeta:

«Nací en Moguer -Andalucía- la noche de Navidad de 1881. Mi padre era castellano y tenía los ojos azules; mi madre es —10→ andaluza y tiene los ojos negros. La blanca maravilla de mi pueblo guardó mi infancia en una casa vieja de grandes salones y verdes patios. De estos dulces años recuerdo bien que jugaba muy poco y que era gran amigo de la soledad; las solemnidades, las visitas, las iglesias me daban miedo. Mi mayor placer era hacer campitos y pasearme en el jardín, por las tardes, cuando volvía de la escuela y el cielo estaba rosa y lleno de aviones. Los once años entraron, de luto, en el colegio que tienen los jesuitas en el Puerto de Santa María; fui tristón, porque ya dejaba atrás algún sentimentalismo: la ventana por donde veía llover sobre el jardín, mi bosque, el sol poniente de mi calle. El colegio estaba sobre el mar y rodeado de grandes parques; cerca de mi dormitorio había una ventana que daba a la playa y por donde, las noches de primavera, se veía el cielo

profundo y dormido sobre el agua, y Cádiz, a lo lejos, con la luz triste de su faro. Al salir del colegio, hubo algo feliz en mi vida: es que el Amor aparece en mi camino. Sevilla me tuvo, entonces, algún tiempo, pintando en los estudios de sus pintores coloristas y fandangueros; Guadalquivir lloró mis primeros versos, que vieron la luz en periódicos hispalenses; me creé una pequeña reputación; me llamaban verdadero poeta; escribieron sobre mí hombres líricos de Alcalá de Guadaíra y de Camas; publicaron mi retrato en un extraordinario de un periódico, y en el artículo encomiástico decía el director que mi inspiración brillaba con luz propia. Mientras tanto, yo pasaba las noches escribiendo y gastaba todo mi dinero en libros: y en la campiña -durante el verano- leía nerviosamente letras románticas: Lamartine, Bécquer, Byron, Espronceda, Heine. El curso preparatorio de Derecho -que yo estudiaba a la sazón- no me robaba muchos minutos, y como me suspendieran en «Historia Crítica de España» decidí terminantemente abandonar la carrera. Los médicos aconsejaron a mi madre que no me permitiera trabajar; estuve muy pálido, caí al suelo varias veces, sin conocimiento. Pero yo era un poco optimista en aquel tiempo feliz y no hacía gran caso de la ciencia... ni de la muerte. Por aquellos días se publicaba en Madrid un semanario -«Vida Nueva»- que acogió cariñosamente a la juventud. Un día mandé a «Vida Nueva» mi más linda poesía, un macabro «Nocturno»; antes de una semana vi publicada la composición, que fue reproducida por varios periódicos familiares, y de la cual estoy horrorizado. A partir de este día fueron versos (?) míos en casi todos los números de «Vida Nueva», publiqué unas traducciones de Ibsen, que fueron celebradas, Dionisio Pérez dio mi retrato con «Las amantes del miserable», poesía anarquista -así tocaba- que mis mejores amigos aprendieron de memoria y que yo quisiera —11→ poder olvidar. Recibí cartas de escritores jóvenes que me invitaban a venir a Madrid y a publicar un libro de versos. Mi adolescencia cayó en la tentación... Y vine a Madrid, por primera vez, en abril del año 1900, con mis dieciocho años y una honda melancolía de primavera. Yo traía muchos versos y mis amigos me indicaron la conveniencia de publicarlos en dos libros de diferente tono; Valle Inclán me dio el título -*Ninfeas*- para uno, y Rubén Darío para el otro, *Almas de violeta*, y Francisco Villaespesa, mi amigo inseparable de entonces, me escribió unas prosas simbólicas para que fuéramos juntos, como hermanos, en unas páginas sentimentales atadas con violetas. Aparecieron los dos libros, simultáneamente, en setiembre del mismo año. Jamás se ha escrito ni se han dicho más grandes horrores contra un poeta; gritaron los maestros de escuela, gritaron los carreteros de la prensa. Yo leí y oí todo sonriendo. Y pienso que, entre tanta frondosidad y tanta inexperiencia, lo mejor, lo más puro y lo

más inefable de mi alma está, tal vez, en esos dos primeros libros. Mientras, me sentí muy enfermo y tuve que volver a mi casa; la muerte de mi padre inundó mi alma de una preocupación sombría; de pronto, una noche sentí que me ahogaba y caí al suelo; este ataque se repitió en los siguientes días; tuve un profundo temor a una muerte repentina; sólo me tranquilizaba la presencia de un médico -¡qué paradoja!-. Me llené de un misticismo inquieto y avasallador; fui a las procesiones, rompí todo un libro -*Besos de oro*- de versos profanos (?); y me llevaron al Sanatorio de Castel d'Andorte en Le Bouscat, Bordeaux. Allí, en un jardín, escribí *Rimas*, que publiqué en Madrid el año siguiente. Era el libro de mis veinte años. A fines del año 1901, sentí nostalgia de España; y después de un otoño en Arcachón me vine a Madrid, al Sanatorio del Rosario, blanco y azul de hermanas de la caridad bien ordenada. En este ambiente de convento y jardín he pasado dos de los mejores años de mi vida. Algún amor romántico, de una sensualidad religiosa, una paz de claustro, olor a incienso y a flores, una ventana sobre el jardín, una terraza con rosales para las noches de luna... *Arias tristes*. Una larga estancia en las montañas del Guadarrama me trae las *Pastorales*; después viene un otoño galante -azul y oro- que da motivo a un *Diario íntimo* y a muchos *Jardines lejanos*. Este es un período en que la música llena la mayor parte de mi vida. Publico *Jardines lejanos* -febrero de 1905- y pienso *Palabras románticas* y *Olvidanzas*. La ruina de mi casa acentúa nuevamente mi enfermedad y es una época lamentable en que no trabajo nada; la preocupación de la muerte me lleva de las casas de socorro a las de los médicos, de las clínicas al —12→ laboratorio. Frío, cansancio, inclinación al suicidio. Y otra vez el campo me envuelve con su primavera: *Baladas de primavera*. Ahora, esta vida de meditación, entre el pueblo y el campo, con el rosal de plata de la experiencia en flor, la indiferencia más absoluta para la vida y el único alimento de la belleza para el corazón. *Elegías.*»

En 1912 ó 1913 conoció en Madrid a Zenobia Camprubí Aymar, hija de padre español (nacido en Pamplona) y madre puertorriqueña. Los padres de ella se conocieron en Puerto Rico, adonde don Raimundo Camprubí fue a trabajar como ingeniero en la construcción de la carretera de Coamo a Ponce; allí casaron y allí nació su primer hijo.

Zenobia había nacido en Barcelona el 31 de agosto de 1887. Se parecía al abuelo materno norteamericano, y de él heredó los ojos azules, el cabello dorado y la tez blanca. Ella y Juan Ramón se hicieron novios en Madrid y se casaron, el 2 de marzo de 1916, en Nueva York, donde Juan Ramón marchó, siguiéndola, el mes anterior. El viaje y la boda influyeron en la gestación del *Diario de un poeta recién casado*, libro

considerado como inicial de una segunda manera poética juanramoniana y el que más claramente marca el cambio con lo anterior suyo.

Vivieron veinte años en Madrid, durante los cuales Zenobia demostró, en diversas actividades, excelentes aptitudes comerciales. Para Juan Ramón fueron tiempos de trabajo continuado, de soledad fecunda y convivencia necesaria. Escribió mucho: *Piedra y cielo, Eternidades, Poesía, Belleza...*; publicó en hojas sueltas, para reducido contingente de lectores fieles, parte importante de su obra: *Unidad, Sucesión, Presente...*, y dirigió o participó con intervención activa en la dirección de revistas - *Índice, Ley, Sí...*-, abriendo sus páginas a los jóvenes. Algunos de ellos publicaron sus primeras obras en la biblioteca de *Índice*, dirigida por el poeta.

En estos años se constituyó en torno a Juan Ramón un fervoroso grupo de lectores. Entre ellos contaban en primer término los poetas del 25, entonces más vinculados al autor de *Platero y yo* que a cualquier otro de los maestros de la generación precedente. En cierto momento Juan Ramón sintió el hastío de su nombre, y hasta de sus iniciales; en torno —13→ a esta y otras cuestiones surgió un anecdótico poco significativo en relación con la importante obra que simultáneamente iba aquél produciendo.

A finales de 1936 volvió a América. Primero vivió un tiempo en Puerto Rico y Cuba; después en Estados Unidos (Florida y Maryland), donde él y Zenobia se dedicaron con éxito a la enseñanza; Juan Ramón escribió obras que en parte permanecen inéditas: *Espacio, Dios deseante y deseado, Los olmos de Riverdale...* El viaje a la Argentina y Uruguay, en 1948, le proporcionó grandes alegrías y sobre todas la de sentirse reconocido y sostenido por una «inmensa minoría», por multitud de gentes lectoras y entusiastas de sus libros, que sabían de memoria sus poemas, y le recibieron y acompañaron con reiterado aplauso a lo largo de su jira.

En 1951 dejaron Maryland para instalarse definitivamente en Puerto Rico. Vino luego la enfermedad de Zenobia, un cáncer de matriz del que fue operada en Boston en 1952. Poco más de tres años de respiro -siempre con la inquietud de una probable reactivación del tumor- y cuando, el 25 de octubre de 1956, llega a Santurce la noticia de la concesión del premio Nóbel al poeta, Zenobia está agonizante en la Clínica Mimiya. Todavía pudo enterarse y vivir un momento de alegría grande, sonriendo y diciendo con los ojos el júbilo que ya los labios no podían expresar. El 28 de octubre murió la admirable mujer, dejando al poeta en dramática soledad.

II

De estos años de Puerto Rico voy a escribir en seguida, pero si he de proceder con orden en esta exposición de detalles que desearía sirvieran al lector para formarse idea de lo que ha sido y es Juan Ramón Jiménez, debo empezar por lo que sucedió primero.

Mi relación con el poeta se inicia en el año 1932. En esa época lanzamos Ildelfonso Manuel Gil y yo una revista; de título algo ambiguo: *Boletín último* (lo de *Boletín* se refería a la modestia de su presentación, acorde con los desnutridos bolsillos de dos editores; lo de *Último* aludía a su cronología entre las publicaciones juveniles). Según es

costumbre, distribuimos —14→ un centenar de octavillas de suscripción entre los posibles simpatizantes, mas solamente uno respondió a nuestra esperanza. Al día siguiente del reparto llegó a mi casa madrileña, calle de Doña Blanca de Navarra, una muchacha, sirvienta de Juan Ramón, portadora de un hermoso duro (importe de la suscripción anual) y de lo que valía infinitamente más: la hojilla de suscripción cubierta de puño y letra del poeta. Fue nuestro único suscriptor (y a suscriptor único, número único, pues la revista no salió sino una vez), pero no le hubiéramos cambiado por la suscripción y apoyo de los noventa y nueve restantes.

Una mañana del caluroso agosto de 1953 llegué a San Juan de Puerto Rico en el avión de España. Mientras esperaba, en las oficinas de la Aduana, la revisión de documentos y equipajes, vi a Juan Ramón que, desde el otro lado de la valla, me saludaba. Sonreía, y pronto, con olvido de los reglamentos, atravesó el corto espacio que nos separaba, para darme un abrazo de bienvenida. Un subalterno hizo además de impedirlo, pero el funcionario de inmigración le indicó con un gesto que no pusiera obstáculos al poeta. Los empleados le habían reconocido, y en insólito homenaje a la poesía consintieron la leve transgresión reglamentaria. Gracias a ella, fue la mano de Juan Ramón Jiménez la primera que estreché en tierra americana, iniciando una relación entrañable que iba a durar dos años.

Se me permitirá recurrir a los recuerdos personales, pues en ellos alienta con profusión de pormenores la imagen que deseo reflejar en estas páginas, la imagen del hombre y del poeta que conozco y quiero, según fue formándose a lo largo de días y meses. Y esta imagen resultaría incompleta si junto a ella no figurase la de quien durante cuarenta años fue abnegada y valerosa compañera del poeta: su esposa, Zenobia Camprubí Aymar.

Apenas puedo pensar en Juan Ramón sin sentir cómo operaba en torno suyo el amor de Zenobia, creando -pues era obra suya- una atmósfera de serenidad y calma, ambiente adecuado para el cultivo de la poesía, eliminando del horizonte cuanto pudiera constituir estorbo, preocupación, dificultad de cualquier orden.

Zenobia significaba en la vida de su marido mucho más —15→ de lo supuesto por quienes no les conocían o no les trataban de cerca. No es sólo que resolviera problemas, ahuyentara pelmas, actuara como secretaria y administradora, sino que, como acabo de indicar, creaba la atmósfera de grata serenidad, el aura apacible en torno a la casita de Hato Rey donde vivieron los últimos años. En este hogar de orden, silencio y calma se recibía la impresión de que el tiempo no contaba, y en cierto modo tampoco las servidumbres tan enojosamente gravitantes sobre el escritor famoso e incluso sobre el destino de su obra: la publicidad y sus exigencias no significaban nada en la vida de Juan Ramón.

Sin Zenobia no es posible, tampoco, entender la soledad de Juan Ramón, que no fue soledad de vida, sino de creación. Su vida era una convivencia, y convivencia gentil, pues la casa de los Jiménez era hospitalaria y sus moradores conducíanse con una cordialidad sencilla y sin aparato, gracias a la cual el visitante pronto se encontraba a gusto. La soledad de creación exige reconocer la primacía del esfuerzo dedicado a la poesía sobre cualquier otra actividad y desde luego sobre las de tipo social, invasoras y corruptoras del tiempo dedicado al trabajo.

El equilibrio entre creación y convivencia se establecía sin esfuerzo visible merced al tacto de Zenobia, a su infatigable actividad y a la discreción de su conducta. Si Juan Ramón llegó a ser el más alto ejemplo de independencia en las letras contemporáneas, se lo debe en buena parte a Zenobia. La ardiente entrega a la obra; la negativa reiterada a permitir su contaminación por el éxito; la permanente disponibilidad para la aventura estética; la cotidiana renovación de los votos de ilimitada exigencia formulados desde el principio de su carrera; todo cuanto hizo según es la obra de Juan Ramón, tiene detrás la vigilancia activa y el incansable desvelo de Zenobia.

Permítaseme señalar una contradicción aparente, pues notándola resaltará mejor la complejidad de la influencia ejercida por Zenobia sobre la vida de su marido: ella era, por un lado, paz y calma, la inmersión en la costumbre, regularidad en la tarea creadora; mas también, y a la vez, aportaba a la vida de Juan Ramón movimiento y dinamismo, abriéndola a comunicación y relaciones que sin ella acaso nunca hubieran —16→ llegado a establecerse. Para entender adecuadamente esa influencia es preciso abarcar su vario sentido: acelerador a veces, freno a menudo, estabilizador siempre.

Y todavía añadiré un detalle esencial: su influencia operaba, en uno y otro supuesto, partiendo de la sonrisa, de un buen humor constante, de una alegría connatural que estaba en el fondo de su ser y se revelaba en los claros ojos entornados por la sonrisa, en la palabra rápida, en los agudos de la voz, en la discreción del gesto.

III

Quisiera transmitir con exactitud el recuerdo de la casita de Hato Rey donde tantas horas conviví con Zenobia y Juan Ramón. Era una casita pequeña en una callecita silenciosa (calle del Padre Berríos), en el sector llamado Floral Park («¡qué horrible nombre!», decía Juan Ramón). Un minúsculo jardín al frente y sobre él la estrecha terraza en ángulo. A la derecha entrando, la salida de estar y cuarto de trabajo donde Juan Ramón tenía su rincón favorito, y alrededor, en el suelo y sobre una mesita, montones de papeles varios: correspondencia, borradores, copias de poemas, hojas de aforismos, notas... Un poco más lejos, libros y revistas, entre ellas las revistillas jóvenes de poesía recién llegadas de España e Hispanoamérica, todas las cuales solicitaban su curiosidad y su interés.

Al fondo de la casa, tras el comedor, los dormitorios y un cuarto lleno de libros, revistas y documentos, entre ellos archivos de correspondencia, recortes de prensa, originales en prosa y verso e incluso libros enteros inéditos.

Cuando Juan Ramón estaba bueno la vida en la casa empezaba muy temprano. Tanto él como Zenobia madrugaban y a las seis de la mañana se ponían a trabajar. Por los años a que me refiero -1953-55- se ocupaban en preparar los materiales del nuevo plan de publicaciones, comprensivo de la obra total del poeta: poesía, prosa poética, aforismos, conferencias, artículos, ensayos, traducciones, correspondencia. Alternativamente, según el gusto y la incitación del momento, Juan Ramón trabajaba en uno u otro de los grandes libros en —17→ curso de preparación y cada semana me mostraba con satisfacción los adelantos registrados en la tarea.

A continuación despachaba la correspondencia, dictando a Zenobia, y luego, por regla general, añadía de su puño y letra alguna palabra o frase a la carta transcrita por ella. Al final de la mañana no era raro verles por el campus universitario de Río Piedras. Por la tarde, o volvía a la Universidad, si era día de clase, o leía y escribía. Comía - cenaba- pronto, y después de cenar recibía gente, leía o asistía a algún espectáculo.

Vivía con ellos una sirvienta puertorriqueña de nombre españolísimo: Nemesia, mujer entrada en años, de gentiles maneras y dulce deje, admirable cocinera, con especial disposición para preparar el pollo asado, dándole ese punto de sazón que confiere al alimento prestigios de obra de arte. Juan Ramón no comía mucho, pero sí lo suficiente: el jamón de York y los dátiles eran elementos básicos de casi todas las comidas que le vi hacer.

La casa, si tranquila, era harto calurosa, y lo que es peor, favorecida por diversas variedades de mosquitos que en implacables bandadas atacaban a Zenobia y a los visitantes, respetando, por alguna misteriosa razón, la persona del poeta, que por otra parte también parecía inmune al calor. No recuerdo haberle oído quejarse nunca por exceso de él, pero sí a Zenobia, quien disponía de diversos artilugios para combatirlo, así como de un bálsamo de Fierabrás preventivo-curativo de las arremetidas de los fieros aviones: un líquido aromático que, esparcido a tiempo sobre la piel del presunto atacado, evitaba la picadura de los molestos animales. Quiero declarar que tal producto en ninguna ocasión surtió efectos cuando fue aplicado a mis tobillos, quizá, según explicaba Zenobia, dolida del mal éxito de su magia, porque los calcetines negros atraen irresistiblemente a los cínifes y demás especies volantes, anulando así, a ojos de los mosquitos, la repulsión que debiera inspirarles el olor de la embrocación extendida bajo el oscuro tejido.

Menciono este detalle para acreditar con un ejemplo cómo se ejercitaba la solicitud de Zenobia en lo pequeño como en lo grande. («Gullón, pruebe los bollitos que he traído para usted de casa Sixto» -el panadero burgalés de Santurce-. «Gullón, una copita de este licor danés de guindas que está riquísimo.» Y Juan Ramón, al ver que ella se servía una gota:

—18→

«¡Cuidado, Zenobia, que es exsitante!». «Gullón, guardé para usted un artículo de *Revista* que le gustará leer» -un artículo de Eugenio d'Ors sobre escultura contemporánea.)

IV

Dos temas interesaban por encima de los demás a Zenobia y a Juan Ramón: la poesía y España, y por lógica consecuencia, la poesía española. Llegaban a la casa, diariamente, libros y revistas de poesía. El inolvidable Juan Guerrero, verdadero cónsul de Juan Ramón y de la poesía española, hacía frecuentes y constantes envíos de publicaciones, desde el libro de lujo hasta periódicos provincianos con noticias o colaboraciones de interés. Juan Ramón y Zenobia lo veían todo, lo leían todo y no se les

escapaba línea relativa a letras o artes; con frecuencia, al visitarles, contaban sus descubrimientos.

Jóvenes poetas de España e Hispanoamérica enviaban sus obras a Juan Ramón, que las recibía con curiosidad, interesado como estaba por seguir en los textos la evolución de la poesía de lengua española. Gran alegría la suya al encontrar poemas de calidad, que después recordaba gustosamente y releía en voz alta en las sobremesas de la cena. Varias veces le oí citar de memoria dos o tres versos de un poema recién leído, viéndole levantarse para buscar la continuación en el libro de que se tratara. Uno de sus temas favoritos de conversación arrancaba de su esperanza en la poesía actual, declarando su fe en el presente y el porvenir de ella.

El hecho merece ser destacado, pues, contra lo que suele creer el lector común, los escritores profesionales prestan poca atención a la obra de sus colegas y menos los elogian en la intimidad, como Juan Ramón elogiaba poemas de Gerardo Diego y José Hierro, de Unamuno y de poetas menos conocidos, como Pilar Paz o Jesús Delgado Valhondo, de quienes me leyó versos muy hermosos.

Y al llegar a este punto, quiero observar que Juan Ramón era uno de los mejores lectores de poesía que he conocido. Quiero decir, ahora, lector en voz alta. Sin nada del recitador profesional, sin teatralidad ni aparato, antes diciendo el verso con natural sencillez, rehuendo efectos y artificios, conseguía —19→ infundir plenitud de intención al poema leído, el máximo de expresividad implícito en las palabras. Leía en tono normal, sin altibajos, simplemente dándole a cada sílaba su valor propio, marcando pausas y acentos, sin subrayar intempestivamente intenciones suficientemente explícitas en una lectura sin forcejeo con el texto, tal como él la hacía.

La voz, grave y vigorosa, servía magníficamente al poeta, pues gracias a ella y a la entonación sostenida, sin desfallecimiento ni estridencia, las palabras surgían como de hondo manantial, frescas y profundas, llevando en ellas un hechizo, un encanto, algo que retenía la atención y era, nada menos, el claro destello de la poesía, la emoción poética aladadamente transmitida por la lectura. El secreto, la clave, la explicación estaba en la compenetración entre lector y poema, en el modo como aquél se identificaba con el texto y con lo latente tras él: los sentimientos del autor (quien tal vez no tuviera plena conciencia de su alcance) y la intuición originaria del poema.

Para mostrar mejor la plasticidad y el poder de las lecturas juanramonianas citaré cierto ejemplo inolvidable. Una noche hablamos de Delmira Agustini, la extraordinaria muchacha uruguaya, de tan dramático y triste destino, y recordamos algunos de sus versos más bellos. De pronto, y como solía hacer para completar la demostración, Juan Ramón se puso en pie y cogió de la estantería un volumen de versos, una antología -creo-; a media voz, con palabra progresivamente más opaca y baja leyó el soneto en alejandrinos titulado «Desde lejos». Aunque la cosa vista en frío, lejos del momento y la circunstancia, pueda parecer algo ridículo, confieso que esa lectura me emocionó, porque en aquel momento, en aquel preciso instante, mientras las cadencias del verso se sucedían lentamente, sentí como una iluminación toda la pasión contenida en aquellas líneas y, acaso por vez primera, advertí la estremecedora autenticidad y el patetismo del poema-confesión:

¡Ah! Cuando tú estás lejos, mi vida toda llora,
y al rumor de tus pasos hasta en sueños sonrío.

Desde entonces no puedo leer estos versos sin oír, al mismo tiempo, la voz del poeta con su emocionada gravedad desnuda, sin trémolo, pero impregnada del sentimiento que los dictara. —20→ Y por eso, evocando el episodio, espontáneamente acuden a la pluma términos como los antes empleados, que quieren expresar la sensación de embrujo sentida en la lectura y por la lectura.

Curiosamente, en cambio, no solía Juan Ramón leer poemas suyos, limitándose a facilitarme copia de los corregidos o revividos, para que en casa, a solas, pudiera verlos. Como si no quisiera imponerme la involuntaria coacción de su presencia y prefiriese dejarme en libertad para que, más tarde, en mi cuarto, los leyera sin prisa. Alguna vez, por excepción, quiso oírme leer en voz alta uno de sus poemas, como el último de los destinados al volumen *Dios deseado y deseante*; en esta ocasión la lectura iba a ser punto de partida de una charla en torno al libro proyectado y a unos comentarios sobre parte de él -*Animal de fondo*- publicados en revistas españolas.

Juan Ramón era poco aficionado a hablar de sí mismo, salvo cuando exponía proyectos de trabajo, o por incidencia, al contar sucesos en que tuvo intervención y que le interesaba dejar aclarados. Si se refería a episodios del pasado, solía hacerlo para precisar detalles o concretar la génesis o el desarrollo de un acontecimiento en torno al cual circulaban versiones equivocadas o susceptibles de inducir a error.

V

Por aquella época dedicaba buena suma de atención a las clases del curso sobre Modernismo, que profesaba en la Facultad de Humanidades de la Universidad. Era un curso para estudiantes adelantados; las clases, alternas, no se parecían gran cosa a las por lo común ofrecidas en aulas universitarias. La lección de Juan Ramón era mezcla de exposición histórico-crítica de problemas literarios, recuerdos personales, lectura y comentario de textos. No respondía a un sistema profesoral, pero sí a un orden interno muy claro, con el que pretendía y lograba transmitir a los oyentes una imagen animada y sensible del escritor estudiado y una idea exacta de la significación y la calidad de su obra, considerada en sí misma y en relación con la de los restantes autores objeto del curso.

Por la forma peculiar de exposición, donde la biografía —21→ del autor discutido no se presentaba como seca relación de sucesos y fechas, sino como tejido de acontecimientos vividos y significantes a través de los cuales el hombre aparecía vivo y

viviente, la clase reverberaba de presencias humanas, y el auditorio se advertía en contacto con las claras sombras de Rubén, Unamuno, Machado... Algunas anécdotas seleccionadas sobre la marcha, como las más apropiadas para subrayar aspectos del personaje que de otra manera no habrían quedado bastante aclarados, daban su picante al hábil condimento y contribuían a reforzar el sentimiento de comunicación con los escritores aludidos.

Las obras estudiadas aparecían, conforme en la realidad ocurre, como parte de la vida en que se insertaban, y nunca eran mencionadas en áridas bibliografías, sino con los necesarios extractos y ejemplos, aportados por la feliz memoria del poeta y apostillados por él, señalando, con otras citas, filiaciones y parentescos, semejanzas y diferencias.

Cada una de las clases se engarzaba en la corriente general del curso, contribuyendo a dilucidar desde diferente punto de mira el problema del modernismo literario. Nada se debía al capricho ni a la improvisación, pues si Juan Ramón no «preparaba» las conferencias, en el sentido que los catedráticos suelen dar al verbo «preparar», ni siquiera apuntaba el orden o guión de la clase, limitándose a escoger algunos fragmentos de prosa o poesía adecuados para ilustrar su exposición (y aun en este punto la inspiración del momento imponía con frecuencia cambios importantes), tenía idea tan definida y precisa de lo que pretendía y necesitaba decir, un conocimiento tan completo y entrañable del tema, que la conferencia surgía fluida y a la vez compleja; ordenada, pero con retrocesos y saltos bruscos que exigían del auditorio un estado de alerta permanente, constante tensión y vigilancia para no perder, en un momento de distracción, el detalle fulgurante, el dato revelador.

Las clases mostraban, por un lado, el encanto de la historia viva, de la historia que parece estarse viviendo al hilo de la exposición magistral, y por otra parte la solidez de constataciones bien fundadas, de construcciones meditadas y contrastadas por el estudio cuidadoso de los ejemplos, de las particularidades. El paso del recuerdo a la crítica, de la lectura a la —22→ glosa, se realizaba sin brusquedad, precisamente por el carácter fluido y «heterodoxo» de la lección, y lo mismo ocurría cuando del análisis minucioso pasaba a la brillante síntesis que constituía algo así como la cifra última resumidora de una obra, de un artista.

El estudiante se dejaba impregnar por la imaginación juanramoniana, y curiosamente notaba que, pese a lo personal del espejo en cuya luna se reflejaba la obra comentada; pese a la brillantez del cuadro contemplado, fulgente en la palabra del poeta, entre la contradicción y el choque quedaba espacio para arriesgar una interpretación personal. Pues nada tan poco dogmático como estas lecciones, donde lo seguro del rasgo, la diversidad de luces e incluso las necesarias sombras, no concurrían a imponer una versión de los fenómenos artísticos, sino a justificar una actitud, a explicar una toma de posición.

Es conocida la penetración y la agudeza con que Juan Ramón sabe analizar una obra literaria y situarla en su lugar, con los enlaces necesarios para mostrar la estirpe a que pertenece. En el curso 1953-54 planteó, entre otras, la reivindicación de Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro cuya obra, especialmente la de la fragante cantora gallega, le parecía arbitrariamente disminuida por ciertos críticos del modernismo. Yo escuché su alabanza de Rosalía, no elogio «lírico», como podría pensar algún

despistado, sino sobrio, ecuánime, fundado en los textos de la gran poetisa, y referido principalmente a su destreza técnica para lograr en la poesía la mejor y más precisa expresión del sentimiento.

Le oí también, en inolvidable tarde de primavera, el elogio sin reticencia de la poesía unamuniana y del gran don Miguel de Unamuno, visto con los ojos de Juan Ramón, joven, según lo conociera en los comienzos del siglo, cuando uno y otro, desde tan distintas posiciones, combatían por sacudir la modorra ibérica. Juan Ramón, sentado tras la mesa de cátedra, hablaba con su habitual fluidez, sin prisa, seguro de su palabra, con tono más familiar que profesoral, como de quien está comunicando algo personal y sabe hacerlo sin engolamiento, sin alzar la voz ni exagerar el ademán. La evocación del ayer lejano no incitaba tanto a la nostalgia como a la constatación de que no todo pasado fue mejor, al menos en cuanto se refiere —23→ a la poesía de lengua española, dominada, hasta la irrupción del modernismo, por aquellos «dos poetas y medio» mencionados por Clarín, a mitad de camino entre el énfasis retórico y la sensiblería de baja ley; con daño de aquellas puras voces de Bécquer y Rosalía, inaudibles bajo el solemne coro de los barbudos finiseculares.

El poeta, en casi quietud, en la media voz bastante para llegar al auditorio pendiente de su palabra, evocó al Unamuno joven, tan belicoso ya y decidido a imponerse sobre los grandes tozudos del verso hispánico. Recordó propósitos, obras, el santo y seña renovador; mezclando, como solía, la anécdota con el ejemplo; con el comentario, el verso. Poco a poco fue haciéndose más densa la sensación de presencia; la sensación de que allí, en el aula caldeada por el sol de la tarde, entre maestro y discípulos estaba Unamuno, el Unamuno de siempre, pero con rasgos nuevos, con notas ignoradas para los más. Y no precisamente el don Miguel anciano, que algunos habíamos conocido veinte años atrás, el de la barba grisácea y la noble cabeza descubierta, sino un Unamuno joven, lleno de brío, mordiente y acometedor.

La poesía de Unamuno, leída por Juan Ramón, parecía ligeramente transformada. Era la misma y al propio tiempo algo cambiaba: a través de la voz juanramoniana, del suave acento andaluz, se borraban aristas, algunos bruscos engarces de l a palabra unamuniana, seca y a veces chirriante, como paisaje castellano. Lo que puede tener de dureza se atenuaba en la dicción sureña de Juan Ramón, y gracias a ella los versos de don Miguel sonaban con gracia renovada.

Conclusa la hora de clase, ésta continuaba de otra manera, en el salón o en los pasillos, cuando los alumnos más interesados rodeaban a Juan Ramón para averiguar pormenores complementarios y obtener precisiones sobre puntos abordados en la conferencia. Al acabar la lección se alzaban rumores, curiosidades, inquietudes. Los estudiantes discutían, repasaban sus notas, acudían al maestro en consulta de alguna duda o pidiéndole detalles. Unos cuantos le acompañaban hasta el automóvil, sin cesar en sus preguntas, interesados en recoger hasta la última palabra del poeta.

Al fin, el «Chevrolet» verde de dos puertas guiado por Zenobia, arrancaba, y el pequeño grupo de estudiantes le —24→ despedía desde la escalinata de la Torre. El «Chevolito» era popular en el campus, y aun en toda la zona metropolitana. Se le veía rodar como un animalito incansable, transportando al poeta y a su compañera hacia ocupaciones múltiples, solicitados por invitaciones a conciertos y reuniones, o en visita a colegios y sociedades.

VI

Juan Ramón acudía de buen grado a pasar una hora con los chiquillos de las escuelas. Por eso, y porque en muchas de éstas solía ser *Platero y yo* el libro favorito de lectura, su silueta era popular entre los niños. En cuanto el automóvil se detenía en una calle de los repartos urbanizados en torno a Río Piedras, acudían los pequeños y, empujándose, animándose unos a otros, le saludaban: «¡Hola, ¡Hola, Juan Ramón!» Y él solía preguntarles a qué escuela asistían, y en cuál grado. Si tenía tiempo y provisión repartía entre ellos caramelos, y los más descaradillos, según iban tomando confianza, le preguntaban: «¿Por qué estás aquí parado?», «¿Dónde fue doña Zenobia?» (Pues a Zenobia le concedían inmediatamente el tratamiento de respeto que merecía, pero a Juan Ramón jamás oí que le llamaran «don» Juan Ramón.) Y cierta vez, cuando Zenobia regresó de su recado y el coche arrancaba, un pequeñuelo de cara tiznada y mirada traviesa, ya desde lejos gritó al poeta: «¡Recuerdos a Platero, Juan Ramón!»

Coincidió en casa del poeta con visitas infantiles y sé cómo el matrimonio las agasajaba, atendiéndolas y tratándolas como si se tratara de personas mayores. No como «los mayores» tratan a los niños cuando quieren condescender a simular que se sitúan a su nivel, sino con la naturalidad de quien actúa espontáneamente en ese plano, con genuina comprensión de la psicología infantil, mostrándoles los objetos que más podían agradarles, ofreciéndoles refrescos de guanábana o toronja, y golosinas, como a otros hubieran brindado «scotch» o cubalibre.

A Juan Ramón le gustaban los niños, los entendía y se entendía bien con ellos. Tal es el secreto de que éstos, a su vez, se encontraran a sus anchas en compañía del poeta, nada intimidados por la barba, sí evidentemente curiosos por la —25— novedad que, sobre todo en Puerto Rico, para ellos lo era de modo absoluto. Si poemas suyos son recibidos admirablemente por los niños no es por ser poesía infantil, pues sin duda no lo son, al menos en el sentido con que suele emplearse el calificativo, sino por ser poesía a secas. El corazón del hombre se abre desde muy pronto a la poesía y siente y consiente con quien la crea. Tal es la causa de que entre los niños y el poeta se establecieran tan espontáneas y claras relaciones, una compenetración natural.

He paseado con Juan Ramón por las calles de San Juan. Recién llegado a la isla recorrimos juntos, una o dos veces, los lugares de la vieja ciudad y advertí cómo le impresionaba el semblante español, la semejanza entre ella y otras ciudades andaluzas. «Me recuerda...», «recuerda...» Y la Caleta, la calle del Cristo, la Fortaleza, el Morro, los patios de las casonas coloniales traían a su memoria reminiscencias de sitios andaluces. Así tuve un testimonio más de cuán vivo seguía en el alma de Juan Ramón el recuerdo de España, de su tierra y sus ciudades, aromas, gentes, cielos, sonrisas, tristezas, y cómo acertaba a descubrir el reflejo de todo ello en cosas y tierras que alguna vez fueron parte de la patria y en cierto modo aún lo son por la lengua en que hablan y sueñan.

Se cuenta una anécdota de cuya exactitud no puedo responder, pero que, inventada o verdadera, refleja el estado de ánimo de Juan Ramón en cuanto a España y a su indestructible sentir español. En cierta ocasión -dicen las crónicas- asistió a la

conferencia pronunciada por un ilustre compatriota, nacionalizado norteamericano, quien varias veces durante el discurso y señaladamente al darle fin, recalcó su iberismo insobornable e irreductible. Juan Ramón no dijo palabra: se limitó a extraer el pasaporte del bolsillo interior de la chaqueta y a ondearlo en el aire, pequeña bandera y respuesta de circunstancias. Incluso si fuera apócrifa, la anécdota aclara expresivamente la actitud del poeta, aferrado en todo, incluso en lo formal, a su ser y condición de español.

Hace años, la revista madrileña *Ínsula* publicó un precioso artículo de Juan Ramón: se titula *El español perdido* y en él alude a su desazón, tristeza y hasta agobio mientras vivió perdido en la selva de un idioma extranjero, durante los años de residencia en Estados Unidos. Acogido cordialmente —26→ por las instituciones y particulares norteamericanos de quienes fue huésped; profesor en universidades, conferenciante en centros de cultura, no pudo en tantos años y pese a tantos honores acostumbrarse a vivir en ámbitos extraños, ajenos al mundo del lenguaje en que vivía y del cual vive su poesía, razón suprema de su vida. El idioma le hacía sentirse desterrado, extraño, extranjero.

En el admirable artículo citado dice el autor su deleite y nostalgia del español, idioma que en América le aparecía dividido; y enriquecido por «encantadoras diferencias», algunas de las cuales hasta superaban las habladas en tierras españolas. El idioma cambiante y eterno, el idioma corriendo como sangre del espíritu, lo recuperó Juan Ramón para la vida constante de cada hora desde su instalación en Puerto Rico y alguna vez manifestó su encanto por los sabrosos giros verbales de los jíbaros, por las expresiones arcaicas (arcaicas en España) que seguían vivas y operantes en la conversación del pueblo borícuca. El poeta figura entre quienes consideran la lengua como el más preciado de los dones otorgados al hombre y siente el gozo de escucharla como sintió la privación de no oírla, en tiempos anteriores.

VII

Dos pinceladas, para recordar la pasión de Juan Ramón Jiménez por la naturaleza. Empleo adrede la palabra pasión, pues sólo ella refleja de modo suficiente el modo como él vive la belleza del mundo en que habitamos: paisaje, rumor de agua, canto de pájaros, flores... Ha cantado de diferentes maneras la grandeza, y plenitud del mar, y el diálogo con él constituye lo mejor de uno de sus libros mejores: el *Diario de un poeta recién casado*, luego llamado *Diario de poeta y mar*. Desde las primeras obras expresó con acento muy personal el dulce misterio de las armonías y los tonos de la naturaleza, llevando al poema músicas escuchadas en la sonora soledad del campo, melancolías inspiradas por la fragilidad del hombre en contraste con el renovado y eviterno encanto del mundo en torno.

¿Quién no recuerda que la *Segunda Antología* empieza —27→ con un poema al amanecer? ¿Quién no observó la frecuencia obsesionante con que la imagen de la luna aparece en los versos juanramonianos? Los parques viejos, el arroyo pequeño, los valles apacibles, los jardines románticos, las sendas del campo... son, más que escenario escogido, parte y sustancia de poemas donde el agua corre, el viento sopla y las estrellas se encienden llevando en su latido algo del corazón que las siente y canta.

Bastantes noches, después de cenar, Zenobia y Juan Ramón me llevaron en su automóvil hasta la casa donde vivía, en Río Piedras. Íbamos despacio, saboreando la leve brisa que hace tan dulces las noches del trópico. Y Juan Ramón fue el primero, creo, en señalarme, avanzado diciembre, la «Cruz de Mayo», marcada por cuatro estrellas cuya posición va cambiando cada día, hasta que en mayo la cruz trazada por ellas, al principio caída hacia uno de los lados, aparece recta, alzada, neta e inconfundible sobre el firmamento.

Si en punto a la belleza del estrellado cielo cabe hablar de preferencias, las de Juan Ramón se inclinaban decididamente hacia Venus, lucero y no estrella, como advertía, notando el verdor de su destello que, según él, no puede confundirse con ningún otro. En la rápida caída de los crepúsculos puertorriqueños le he visto más de una vez pedir a Zenobia que detuviera el coche un momento para contemplar el maravilloso espectáculo y decir, señalando el cielo: «¡Mira, Venus! ¡Qué hermosa!»

Sobre Venus y otros astros mantuvo en un tiempo largas conversaciones y hasta debates científicos con un compatriota, el doctor García Galarza, conocedor en constelaciones, y para resolver los extremos en litigio consultó con juvenil acuciosidad libros especializados.

Las flores y sobre todo las rosas eran otra de sus delicias. Libros y rosas era lo que solía ofrecer como presente y también los regalos que más estimaba. Se complacía en obsequiar con ellos y más de una vez sus amigos españoles recibieron en los últimos años, entre los pliegos de la carta, una rosa de Puerto Rico.

Cuando Navidad llega, la isla brilla como encendida por el fulgor de las flores de tono rojizo llamadas «pascuas». Todo a lo largo de los jardincillos inmediatos a su casa de Hato Rey —28→ brillaban estas flores, bellísimas y sin aroma, transformando los setos en brasa de hermosura. «Véalas -decía-: ¡qué precioso aguinaldo de la tierra!»

VIII

Este esbozo resultaría demasiado incompleto si no señalara, siquiera en dos rasgos, lo que de «caballero antiguo» había en el trato de Juan Ramón, en su cortesía, la distinción de sus modales, su repulsión por cuanto es grosero, o torpe, o simplemente chabacano. Con admirable tacto se situaba en su puesto y se movía o permanecía quieto, según las circunstancias, con natural gravedad. Era acogedor con quienes respetaban su vida y trabajos, aunque supo ser frío -o sarcástico- y cortar de manera tajante una intrusión, una audacia excesiva. Puntual en las citas, generoso de tiempo, y palabras, se erizaba frente a la vulgaridad cuando so capa de campechanía le asediaba abusivamente.

Fue el poeta de la soledad; pero, en seguida, el hombre sociable que no rehuye, en su momento, la grata tertulia, la conversación, la reunión con amigos y conocidos. En los descansos de los conciertos (espectáculo a que era muy aficionado) solía conversar con cuantos se acercaban a saludarle, y entre comentarios a la música escuchada ya las aptitudes de la orquesta o instrumentista de turno encontraba oportunidad para decir algo gentil (o, si acaso, algo punzante), según la persona y las ocasiones, a cada uno de sus interlocutores.

Y mencionados los conciertos, quiero indicar cuán vivo se mantuvo en Juan Ramón el amor a la música. Cuando joven fue aficionado al dibujo, y si esa afición disminuyó con el tiempo, el gusto por la música ganó espacio entre los placeres de su agrado, siendo quizá más intenso por compartirlo con Zenobia, mujer de delicada sensibilidad y competencia musical. Bach, Beethoven y Chopin eran los músicos favoritos del poeta y su esposa, sin que ese orden de preferencia implicara exclusión de los modernos, por algunos de los cuales sentían una afición que no era sólo curiosidad.

En la salita de estar tenían un aparato de radio, gramola y discos, pero no creo haberlos oído nunca. Sí, en cambio, —29→ asistí con Juan Ramón a varios conciertos, entre ellos uno del pianista Badura Skoda, y recuerdo la precisión con que el poeta comentaba las obras y calidad de la ejecución. Juan Ramón, como se advierte en su poesía, y no menos en la de los últimos tiempos que en la de la «primera vida», poseía oído finísimo y aprovechó en todo su rendimiento el valor de los sonidos. Esto le convirtió en auditor excepcional, exigente y fino, sin transigencia para la facilidad, el trance improvisado, el capricho y la indisciplina.

IX

Sí; escribo la palabra disciplina y parece como si al hacerlo estuviera revelando una de las claves, tal vez la decisiva para descifrar la personalidad de Juan Ramón, a quien, sobreponiéndose a las anécdotas desorientadoras, conviene imaginar como hombre de sólida voluntad, entregado a una vocación cuyo cumplimiento exigió eliminar heroicamente cualquier devaneo literario, cualquier tentación de otro tipo. La figura de Juan Ramón se proyecta siempre sobre un horizonte de proyectos, esfuerzos que tal vez no llegaron al final deseado, pero mantenidos, en la juventud como en la ancianidad, con absoluta entrega a lo que en cada momento constituyó su vida; más: su razón de ser.

He procurado señalar cómo esta vida, esta existencia se desarrollaba dentro de un orden y ahora quiero fijar un rasgo complementario. Ese orden imponía una disciplina de trabajo, pero a la vez el trabajo mismo alejaba la monotonía, porque los hallazgos, al sucederse, aportaban un grano de imprevisto y de novedad que daban a cada día diverso colorido y matiz dentro del tono general predominante en el curso de la tarea.

Disciplina en la concentración y en el orden necesarios para seguir la línea del esfuerzo mantenido, roto únicamente por la enfermedad, cuando ésta llegó. A Juan Ramón le importaba declararse totalmente en la poesía y no se conformó con aproximaciones, ni se resignó a balbuceos más o menos expresivos. Sólo quien ignore por completo las dificultades de la creación artística puede suponer que la inspiración ahorra el arduo —30→ trabajo indispensable para darle forma; pero plenitud de obra como la conseguida por el autor de *Platero* no es imaginable sin esa aceptación de una disciplina, nunca rehuida por él.

Y el hecho es más notable por cuanto Juan Ramón vivió desde la adolescencia con el temor de una muerte próxima y súbita (su padre murió de repente), sintiendo el corazón débil y la aprensión de que esa debilidad podía matarle en cualquier momento. No era así, pero basta sentirlo y creerlo según lo sentía, para padecer la angustia de la

muerte inminente. Angustia esterilizadora, paralizadora, a la que supo sobreponerse merced al vigor de una vocación obstinada, capaz de luchar y vencer las sombras forjadas por nervios y temores, para realizar una obra comparable, en intención y extensión, a la creada en condiciones de favorable serenidad por los más grandes poetas de todos los tiempos.

Buen ejemplo del sentido de la disciplina con que Juan Ramón abordaba el trabajo intelectual -y no ya específicamente la creación artística- lo ofrece el escrupuloso interés con que procuró contrastar sus opiniones con las ajenas a través de la lectura. No para subordinar su criterio al de otros, sino para estar exactamente informado de los pareceres ajenos. Ya dije cuánto tiempo y atención dedicaba a libros y revistas de poesía; pero eso es solamente parte de la historia. Leía sin cesar obras del carácter más diverso, y en cierta época alternaba el *Juan de Mairena*, de Antonio Machado, con *Las guerras de los judíos*, de Flavio Josefo, y el libro de Maslenikov sobre Biely y los simbolistas rusos.

¿Dispersión? Nada de eso. Cada una de estas obras respondía a una preocupación del momento: el *Mairena*, a las suscitadas por el curso sobre el Modernismo; la de Flavio Josefo, a la polémica entablada con un religioso puertorriqueño, y el libro de Maslenikov, al deseo de averiguar la extensión y límites de un movimiento poético coincidente en varias particularidades con el registrado hacia la misma época en las letras de lengua española.

Concurrencia en el esfuerzo, pues la vida de Juan Ramón fue una sucesión de momentos encaminados a lo mismo: la realización de una obra perfecta. Esta aspiración a lo perfecto, al trabajo sin tacha, le impuso la observancia de una —31→ regla severa, de la disciplina antes subrayada, y al propio tiempo avivó su sensibilidad para captar de cada cosa la sustancia utilizable, los elementos auténticamente nutritivos.

Juan Ramón vivía en permanente anhelo de perfección. Se dirá que a tal finalidad aspira todo poeta, pero en su caso el empeño tuvo aspectos distintos, categóricos y obsesivos. Hay quien aspira a la perfección, pero se contenta con lo obtenido en el camino hacia ella. En Juan Ramón, el deseo no sólo alcanza insólito grado de exigencia, sino que se convierte en pasión imperiosa, absorbente y total, alimentada del propio fuego y hostil a cualquier componenda o aproximación.

Esa voluntad y ansia de lograr lo perfecto, lo ideal entrevisto, mantuvo al poeta en continua tensión. Su severa autocrítica, la dureza con que ha condenado y destruido parte de sus libros, su ininterrumpido deshacer y rehacer proyectos preparados para ordenar y publicar su obra, son inequívocas manifestaciones de esa tensión. Constantemente cambió de idea, prefiriendo un sistema a otro, el método de hoy al seguido ayer. Descontento aún de lo mejor, sometía los textos a revisiones y nuevas ordenaciones. Con lo mejor de varios libros componía otro diferente, y con varias selecciones parciales, una antología extensa.

Su lucidez no le permitió engañarse acerca de cuán mal conocidos son los más grandes poetas. El lector común, a medias dotado para distinguir entre lo excelso y lo no tan notable, se pierde en las fronteras; para evitar riesgos de incomprensión y eventuales confusiones, Juan Ramón quiso ser su propio antólogo, anticipándose a realizar por sí y

en vivo la selección confiada por otros poetas al tiempo y al gusto de lectores capaces de realizarla.

Esto explica tantas antologías preparadas por él o por él y Zenobia, pues no sólo han de contar como tales las así expresamente declaradas en el título, es decir, las de Hispanic Society, de Nueva York; la de Calpe, la Tercera (con la preciosa ayuda de Eugenio Florit); las para niños, de Signo, y escuelas de Puerto Rico y Méjico, sino obras como *Belleza y Poesía*, en donde hay muestras de una veintena de libros inéditos.

La esperanza de poder lograr algún día la obra plenamente representativa, el libro ideal donde aparecieran en su nivel —32→ más alto tantos y tan diversos momentos poéticos como fueron cristalizando en poesía a lo largo de sesenta años, de entrega a ella; esa esperanza, digo, se mantuvo viva y operante en Juan Ramón hasta el final, o al menos lo estaba cuando yo lo veía en Puerto Rico.

Escribo «libro ideal» pensando en que cuando Juan Ramón se refiere a la obra - libro o libros- de un poeta, puede imaginarla vasta, rica y extensa, pero siempre regida por un principio creador inmutable, por una idea. La obra no será colección de piezas diversas reunidas por los azares de la edición, sino un libro con su orden, dividido en tantas partes, secciones y volúmenes como haga falta; pero unitario en organización y concepto.

Oyéndole exponer planes editoriales, pensar de nuevo la distribución y redistribución del material en tomos y bajo títulos con frecuencia alterados, rectificadas o sustituidos, se recibía la impresión de que el poeta quisiera entregar al lector una versión completa del mundo y el hombre según los vivía y los sentía. Como si, ordenado el material de cierta manera, esa ordenación misma deparase una clave para interpretar el mundo y también la manera más precisa y segura de decir lo que quiere y según quiere expresarlo.

La lucidez de su mirada crítica era extraordinaria. No sería exagerado considerar a Juan Ramón, cuando la pasión no le turbaba, como uno de los más agudos críticos de nuestra época; un retrato suyo que aspire a ser completo deberá recoger este aspecto de su personalidad, disminuido por el resplandor de su lírica. En conversaciones y escritos, cartas y conferencias, ha dado muestras de rara sagacidad y competencia.

X

Durante meses acudí, por lo menos una vez por semana, a cenar con Juan Ramón y Zenobia en su casita de Hato Rey. En principio mis conversaciones con el poeta habían de versar sobre Modernismo español e hispanoamericano, tema del libro que yo estaba preparando y para cuya redacción Juan Ramón se prestaba a comunicarme cuantos datos él conociera y pudieran ser útiles. Accedió a dejarse interrogar y a que —33→ yo tomara nota de las respuestas; gracias a esta circunstancia me fue posible conservar fielmente sus palabras.

Como era previsible, las conversaciones no se limitaron al tema inicial y más bien obedecieron a la incitación del momento, al pretexto ocasional y a veces fortuito, pasando en

natural vaivén de un tema a otro, conforme el diálogo zigzagueaba caprichoso a impulsos de nuevas sugerencias, dando lugar así a que Juan Ramón opinara sobre asuntos e incidentes varios.

Inmediatamente después de cada una de estas conversaciones, me ocupé en transcribir con detalle las notas recogidas, para conservar no ya el espíritu, sino también fielmente los giros y palabras de Juan Ramón.

Por de pronto, esas conversaciones me permitieron conocer mejor a Juan Ramón y observar la soltura con que su mente trataba los problemas, reaccionando con rapidez frente a estímulos inesperados, apasionándose por temas y cuestiones que en principio no parecían llamados a interesarle.

Si no se piensa el vivir de Juan Ramón como vivir en y para la poesía, su persona parecerá algo enigmática, pero en cuanto se parta de ese supuesto realísimo, la conducta del poeta aparecerá tan lógica y coherente como en verdad lo fue siempre, supeditándolo todo a la creación artística, que en pocos casos mostró con igual claridad su carácter imperioso, de fatalidad ante cuyo rigor ceden pereza y capricho.

Juan Ramón vive su poesía, y por eso pudo decir de los poemas antiguos luego corregidos, de los poemas alterados en el transcurso del tiempo, que son poemas «revividos», vividos otra vez en el ininterrumpido fluir de la invención lírica. La leyenda habla de un Juan Ramón meticuloso, obseso por erratas, mas yo le he visto reír de buena gana ante la enorme, aparecida justamente en la firma, que atribuía cierto poema suyo a Juan Ramón «Ramírez».

El problema de las correcciones, aparte las más corrientes, suscitadas por necesidad o conveniencia de sustituir una palabra, un giro, un simple signo ortográfico por otros encaminados a mayor precisión, claridad o belleza expresiva, lo explicaba Juan Ramón como fenómeno de rectificación espontánea de lo escrito, a veces por un fallo de la memoria, que —34→ en lugar de recordar el verso conforme fue escrito, lo inventa diferente bajo la presión de otras preocupaciones y en distinto estado de ánimo. El verso revivido aporta con frecuencia una alteración plausible, acaso un cambio deseado, presentido, pero cuyo significado no se mostraba con suficiente claridad. El escritor rectifica así lo accidental en la inspiración.

XI

En el verano de 1955, cuando me disponía a dejar Puerto Rico, visité varias veces a Juan Ramón, convaleciente de una recaída en su antiguo mal. Padecía alergia a ciertos olores y se quejaba de las molestias y limitaciones impuestas por la dolencia. Estaba, sobre todo, obsesionado de nuevo por el temor a la muerte repentina, y no quería quedarse solo. Después de algún tiempo sin salir de casa, su médico y amigo, el

dominicano doctor Batlle, vecino en los altos del mismo edificio, le persuadió para que volviera poco a poco a la normalidad.

Por entonces el Rector Benítez ordenó preparasen en la biblioteca de la Universidad una sala especial para instalar los libros y papeles que el poeta deseaba regalar a la institución donde tan generosa y cordialmente le recibieran. Se encargaron muebles construidos de acuerdo con diseños proporcionados por Zenobia, para que fueran semejantes, casi copia, a los utilizados por el matrimonio en Madrid, y poco a poco fueron llevando a la estancia libros y objetos recibidos de España y colocándolos en las estanterías preparadas para recibirlos.

En esta sala (llamada de Zenobia y Juan Ramón) todas las mañanas Zenobia iba desocupando cajones y ordenando sobre una mesa libros curiosos, fotografías de antaño, revistas viejas, cartas de amigos lejanos, borradores y copias de obras juanramonianas. Él, primero distraído y a ratos quejándose, se interesaba gradualmente en la tarea, animándose a examinar algunas de las piezas que su mujer hábilmente seleccionaba para atraerle: un libro de ayer, una dedicatoria, tal retrato desvaído, algún olvidado número de revista ponía en marcha el mecanismo de la memoria, y Juan Ramón, entonces, hablaba con nostalgia de la circunstancia rememorada, del momento —35→ o la persona que así, y de modo imprevisto, por un juego de azar, reaparecía inopinadamente en su vida.

Alguna vez se volvía a nosotros con un libro o revista en la mano, y leía en voz alta dos o tres líneas de Rubén, de Antonio Machado: «¡Qué hermoso!» -decía-, y tornaba a la lectura, inmerso durante unos minutos en lo pasado, que allí, en la semipenumbra de la biblioteca tropical, parecía doblemente distante, alejado en el paisaje y la distancia tanto como en el tiempo.

Una tarde le visité por última vez en la casita de Hato Rey. Víspera de mi regreso a España, se dolía de la despedida pensándola definitiva. Zenobia, mi mujer y yo procurábamos ahuyentar las agobiantes imágenes pesimistas de su tristeza, pero todo fue inútil. Nos despedimos al fin, y al abrazarme me retuvo unos segundos: «Adiós, no volveremos a vernos. Esto se acaba. Adiós, adiós...»

Y se retiró en lágrimas, mientras Zenobia nos acompañaba hasta la calle. A ella aún la vimos a la mañana siguiente, en el aeropuerto de Isla Verde, donde estuvo a despedirnos, animosa, apresurada, sonriente. Todavía me parece verla erguida en la terraza del edificio, saludando y sonriendo mientras nosotros, marchando hacia el avión de Nueva York, pisábamos por última vez tierra de Puerto Rico.

—[36]→ —[37]→



Monumento de amor

Entre los proyectos de libro esbozados por Juan Ramón Jiménez hay uno interesantísimo para el conocimiento del poeta, de su admirable esposa y de las relaciones entre ambos. Se trata de las cartas cruzadas entre ellos desde que se conocieron hasta que se casaron. Este epistolario llevaría como título el de *Monumento de amor*, bajo el cual se publicarían en la *Segunda antología poética*, siete poemas.

La nota en que Juan Ramón resumió su proyecto, dice así:

«Monumento de amor, Epistolario y lira (cartas de Z. a mí y de mí a Z.: -Oberón y Titania) (Poemas en prosa, poesías, etc.). Comenzará con mi conocimiento de Z. Primeras esquelas, tarjetas. "¿Dónde vive usted?" El Palomar. Luego, los cantares populares cruzados por los dos en las conferencias. Luego, ya, el amor, hasta N. York.»

En otro breve apunte aclara su idea:

«*Monumento de amor*" y *Diario de un poeta recién casado*, forman como una historia de mi conocimiento de Z. hasta mi casamiento con ella en 2 libros»;

y en una lista autógrafa de su obra poética total figura *Monumento de amor* en el apartado *Verso y prosa*, a continuación de *Ornato* y antes de *Diario de un poeta recién casado*, mientras en otra relación, también de mano del poeta, se le incluye después de *Flauta de ciprés* y precediendo a *Mi Rubén Darío*. En la intención del poeta, *Monumento de amor* habría de —38→ ser un libro en verso y prosa, integrado, como ya se hizo constar en la *Segunda antología*, por dos partes bien diferenciadas: *Epistolario y Lira*, cartas y poemas. Lo publicado hasta la fecha son los siete a que acabo de referirme, pertenecientes a la segunda parte de la obra planeada. Se recordará que en la *Antología* los poemas están dirigidos por Oberón a Titania, por Oberón a Marzo o al Amor poniente y por Oberón a sí mismo. Bajo tales nombres poéticos se designaban los dos enamorados, y no eran ellos solos quienes así se identificaban, pues en la Sala Zenobia-Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico hay un retrato de don José Ortega y Gasset cuya dedicatoria alude a los fantásticos personajes

«A Zenobia y Juan Ramón, labradores de inverosimilitud que pasan sobre la vida como Titania y Oberón, su amigo José Ortega y Gasset. Madrid, 5 de mayo 1917.»

En dicha Sala aún se guarda, con las anteriores, otra apuntación del poeta, primer esbozo de un índice para el libro «Monumento de amor (Estela). Cartas: de Oberón a Titania, de Titania a Oberón. Versos: de Oberón a Titania de Oberón al Ocaso, de Oberón a la Fronda, de Oberón al Viento, etc. a Noviembre.»

Titania es, desde Shakespeare, la reina de las hadas. El profesor Henry Norman, en su introducción a *Midsummer Night's Dream*¹, dice que «el nombre aparece en Ovidio como un epíteto de Diana». En cuanto a Oberón, es el francés Auberón, rey también de las hadas. Según el citado crítico existían una o varias piezas teatrales inglesas, anteriores a Shakespeare, que trataban del personaje, pero hasta que el autor de *Romeo y Julieta* le llevó a la escena no puede decirse que adquiriera vida perdurable.

Acogerse a estos nombres significa voluntad de vivir en el sueño, ligarse de alguna manera al fabuloso reino de la noche, donde ininterrumpidamente destella una mágica luz de luna, a la medida de los seres que lo habitan. Soñarse Oberón es revelar entrañables deseos de transfiguración y reviviscencia; —39→ es declarar el anhelo secreto de desplazarse a otros ámbitos, siguiendo «las secretas galerías del alma», para encontrar en ellas la pura realidad imaginada en la inquietud y el desvelo. Qué bien se comprende este afán de Juan Ramón leyendo las cartas de amor escritas por él a Zenobia Camprubí, a poco de conocerla! Vivía desviviéndose de amor, temeroso de perder lo aún no ganado, y en cuanto le rodeaba sospechaba peligro, riesgo de frustración, pues Titania, la americanita de ojos claros, se resistía a perder su identidad para convertirse en mítica imagen, y luchaba por mantener contacto con la tierra, devolviendo a ella al exaltado pretendiente.

Desde el principio, vemos a Juan Ramón soñando el amor, mientras lo vivía, y cantándolo para Zenobia y para sí. Con razón quería incluir las cartas de ambos, junto con los poemas, en el volumen dedicado a la historia íntima de su pasión. La permanente exigencia de perfección; la necesidad de atender el afán de cada día; nuevos quehaceres y mandatos de la inspiración fueron demorando la ejecución del proyecto. Otros se realizaron, mas éste, como tantos, quedó en suspenso, hasta que al quebrarse para el poeta el hilo del tiempo, se convirtió en «material» de ardua selección y ordenación. Y, es lástima, pues nadie, en verdad, puede sustituir al poeta y realizar la tarea como él la hubiera realizado. No voy a intentarlo tampoco. Sólo trato de informar al lector acerca de lo que podría ser *Monumento de amor*, acaso el libro decisivo para la cabal comprensión de sus protagonistas.

En otra nota autógrafa incluida entre las cartas a Zenobia, advierte el poeta:

«Cartas de Zenobia y mías. Repasar y entresacar para el *Monumento de amor* y romper luego todo. Conservar sólo en el libro fragmentos agudísimos y bellos que vayan componiendo vagamente la historia.»

Magnífica idea, pero ¿quién será capaz de escoger como él lo habría hecho esos fragmentos «agudísimos y bellos»? Hay en la correspondencia trozos admirables, pero admirables por la sencillez, la espontaneidad, la humanísima adhesión a la vida que revelan. Muerto Juan Ramón, es difícil y comprometido componer la obra conforme la deseaba. Parece aconsejable —40→ realizar la selección escogiendo entre varios centenares de cartas, las que mejor respondan al deseo del poeta, siendo a la vez bellas y útiles para «componer vagamente la historia» de sus amores con Zenobia.

Todo amor es una pugna, una «conquista», y no hay conquista sin batalla, sin asedio y, al fin, rendimiento. El léxico utilizado expresa con eficaz transparencia la realidad del sentimiento en su dimensión más honda. El diálogo entre Juan Ramón-Oberón y Zenobia, renuente a convertirse en Titania, enfrenta dos seres muy distintos en temperamento y modo de ser: él soñador y contemplativo, predisuesto a la melancolía y al pesimismo; ella práctica y dinámica, alegre por naturaleza y optimista. La apasionada obstinación del poeta llegó a vencer las resistencias de la amada, haciéndola cada día más a su imagen y semejanza. El débil (en apariencia), el triste, resultó vencedor.

Pero el vencimiento fue obra de la persuasión, y no se logró hasta convencerla de que la vida en común podía ser muy feliz. Ella, con certero instinto femenino y notable penetración psicológica, caló en el corazón del enamorado y se esforzó en hacerle descender de la nube donde se hallaba instalado, obligándole a tomar contacto con la realidad. No era posible que un alma como la de Zenobia se plegara sin lucha a la voluntad de otro; parecía ceder al huracán, pero como ella misma decía en una carta a Juan Ramón, de fecha 23 de julio 1913:

«Qué es lo que pasa cuando una tormenta huracanada se desencadena sobre un bosque? Los árboles fuertes se quiebran, si no pueden resistir erguidos, los arbustos débiles se doblan con el viento y cuando ha pasado se vuelven a levantar. Esto es lo que me ha ocurrido a mí con usted.»

Hasta el fin siguió igual a sí misma, vivificado el corazón por el rescoldo de la alegría juvenil, del indomable optimismo que la permitió soportar con tanto valor la enfermedad y enfrentarse con la muerte cara a cara; pero como era natural, por contagio de la tensión juanramoniana acabó pareciéndose a él en muchas cosas y adoptando su modo de pensar en casi todas las cuestiones.

La vida es demasiado compleja para consentir interpretaciones —41→ rápidas, unilaterales. Da margen, casi siempre, a cierta ambigüedad, y así debe ser vista la relación entre Zenobia y Juan Ramón. Atraída y enamorada, convertida a la poesía y a la fantasía, nunca dejó ella de ser quien era y quien había sido. Y esta fuerza de carácter resultó beneficiosa para los dos, pues compensó naturales imposibilidades del poeta. En diversas épocas el matrimonio luchó con dificultades de varia índole y aunque Juan Ramón fue esforzado trabajador, el problema económico tal vez no hubiera quedado resuelto sin la actividad de Zenobia, dedicada al negocio de tomar pisos en arriendo para realquilarlos amueblados, y también al comercio en pequeña escala. Era mujer de

iniciativa, con dotes de comerciante y afición a rebuscar «antigüedades» y objetos susceptibles de fácil venta.

Desde la salida de España, en 1936, se dedicó Zenobia a la enseñanza, trabajando en universidades norteamericanas; Juan Ramón también lo hizo, primero ocasionalmente como conferenciante, y luego con dedicación más continuada y propiamente profesoral. Estas actividades no le cambiaron, pero quizá le permitieron comprender mejor el sentido práctico de su esposa. Siguió viviendo en el laberinto de la imaginación, en el mundo de la poesía y la soledad ensimismada, pero, al mismo tiempo, paradójicamente, sintió el placer de hablar y ser escuchado por estudiantes ávidos de oír su palabra, el gusto de exponer, en el aula, teorías y recuerdos. Zenobia y las circunstancias le atrajeron a otro género de vida, más abierto, y comprobó que de él no se derivaba perjuicio alguno para la creación artística. Habitaron su propio universo, pero en constante comunicación con el exterior; Zenobia mantuvo abiertas las puertas y le hizo pasar por ellas a menudo. En el equilibrio de temperamentos y actitudes estuvo el secreto de su felicidad, pues fueron dichosos largas temporadas, cuando enfermedades de uno y otro no les preocupaban. La canción susurrada por Zenobia, al punto de la muerte, cuando la informaron de la concesión del premio Nobel a su marido, dice claramente cuáles eran sus temores y preocupaciones, aun en ese trance.

La primera parte de la relación amorosa entre Zenobia y Juan Ramón puede resumirse en un breve poemilla de *Monumento de amor*:

—42→

«Dejo correr mi sangre,
para que te persiga...
No esperes a que salga
la última gota, para hacerte mía!»

El poeta impaciente, anhelante, inquieto, desea transformar a la amada y apropiársela. Pero no siempre los enamorados son clarividentes, y la táctica de presión incesante y dolorido sentir no era la adecuada para que la muchacha cediera. La reiteración de la melancolía, la insistencia en la actitud de tristeza chocaba con el ánimo, poco predispuesto a ella, de la animosa «americanita», cuya vitalidad extrañaba las murrias y preocupaciones del solicitante. El diálogo va declarando diferencias, y también, aun cuando no destaquen tanto, comunidad de aficiones, simpatías y la honda corriente de comprensión que poco a poco les acerca y une.

A quienes les conocieron después de casados, cuando la armonía entre ellos era tan cabal como puede serlo la del matrimonio mejor compenetrado, les sorprenderá comprobar que en el camino hacia la comprensión hubieron de vencer dificultades; sortear escollos; pero el fenómeno no sólo es natural sino deseable, pues así fueron poniéndose en claro y eliminando o superando obstáculos que, de otra suerte, pudieron poner en peligro su felicidad. Las primeras cartas son las más útiles para mostrar cuán dispares eran sus firmantes; en ellas se muestran según son y no hay documento alguno

capaz de ilustrar más exactamente las relaciones entre ellos. El tono jovial de Zenobia, sus bromas (por lo general mal acogidas por Juan Ramón) y su desnuda franqueza se manifiestan desde el principio.

Sincera siempre, no recata su parecer, ni lo resguarda tras las usuales barreras y eufemismos. Cuando (por citar un ejemplo) opina de *Laberinto*, dice sin rodeos que no le gusta. Y es curioso comprobar cómo se mantuvo fiel a la impresión juvenil, pues en 1953 o principios del 54 le pedí un ejemplar de esa obra (guardaba varios en el cuartito archivo de Floral Park) y su contestación no pudo ser más tajante y expeditiva: «Y para qué quiere usted un libro tan malo?» Protesté: recordé la *Carta a Georgina Hübner en el cielo de Lima*, el poema *A Antonio Machado* y varios más, y ella calló como —43→ asintiendo tácitamente. Pasaron semanas, meses, y nunca me dio el ejemplar solicitado. Juan Ramón pensaba -o pensó algún tiempo- como su mujer, pues hallándose en Estados Unidos sacó de la Universidad de Maryland el ejemplar de *Laberinto* conservado en la Biblioteca y jamás lo devolvió, poniéndole en la segunda hoja una nota que dice: «Este libro de mi peor época juvenil es muy malo y no debe leerse. - Juan Ramón Jiménez, 1945.»

Cuando Zenobia cuenta, gentes y lugares aparecen con singular plasticidad y frescura; a través de sus palabras sentimos la presencia, el bulto vivo de los seres y la animación de las escenas. Dos palabras le bastan para caracterizar a una persona, para reflejar lo esencial de un diálogo. Si todas sus cartas están escritas con gracia, en las primeras el buen humor desborda los cauces epistolares y se ve el júbilo vital de un alma clara y juvenil para quien el mundo es bueno y habitado por personas con quien resulta grato convivir. Y en ese júbilo connatural no había frivolidad, como Juan Ramón insinuaba, sino adhesión a la diversidad y a las complejidades de lo real y actitud de simpatía hacia los hombres, que le permitía entenderlos y quererlos según eran, sin empeñarse en reformarlos.

El tono de Juan Ramón es distinto, pero igualmente auténtico y expresivo de su personalidad. Escribe con hondura y sentimiento y la tristeza que reiteradamente asoma a las cartas es la del enamorado no correspondido. Al principio Juan Ramón ama y Zenobia no: esto explica la diversa actitud del uno y la otra, pero además por debajo está latente la aguda diferencia en los temperamentos. En cierta carta puede verse cómo responde el poeta a los reproches de Zenobia contra *Laberinto*, arguyendo con claras razones y confesando esa tristeza de la carne que fue, para algunos poetas, el signo o uno de los signos definitorios de la época.

Cuando se deja contagiar por la naturalidad de Zenobia, se le siente tranquilo; escribe con sencillez y es narrativo sin complicaciones. Algunas cartas, escritas desde Moguer, le muestran sereno y animoso, participando humanísimamente en la vida cotidiana. Señalo, por considerarlo de interés biográfico, el punto relativo a la rapidez con que la madre del poeta adivina los sentimientos de éste; una de las cartas revela —44→ la identificación entre ella y el hijo. Recuérdese que Juan Ramón nunca se consoló de la pérdida de su madre; al final de su vida la buscó entre quienes le rodeaban y, por un curioso proceso de transfiguración, llamaba así a la enfermera encargada de asistirle.

Otras cartas se refieren al pleito entre la familia Jiménez y el Banco de España; acerca del asunto, Juan Ramón en carta a *Caracola*, abril 1954, dijo:

«Cuando, por error grave, reconocido por don Eduardo Dato, defensor de mi familia ante el Supremo, en un pleito ganado en Sevilla, el Banco de España "que nunca se equivoca", según declaró, cínico, su defensor, decretó la ruina de todos nosotros como herederos de un capital embargado, y se incautó de todo lo nuestro; las casas del pueblo; las del campo: Sabariego, de mi hermano; Fuentepiña, que me regaló mi tío padrino; Montemayor, la finca más hermosa de Moguer, que era de mi hermano mayor; de las cuatro bodegas, sueño dorado mío por sus huertos y corrales, el Diezmo Viejo, la Ilascuras, la Castellana y el Molino de Coba; y las viñas, olivares y pinares por donde discurrió tanto a pie o a caballo mi apartamiento embelesado...»

En las cartas del verano de 1914 hay mayor intimidad, mayor confianza y, sin ser todavía de novios, están escritas con acento más entrañable que las primeras. A Juan Ramón le notamos seguro de sí y del amor de Zenobia, confiado en el futuro y lleno de proyectos; las traducciones de Tagore y otros trabajos realizados en común sirvieron para unirles y les permitieron ver cuántas cosas podían hacer juntos.

Zenobia veraneaba todos los años, con su madre, en Burguete, pueblecito navarro pintoresco y acogedor. En las cartas del verano 1915 podemos comprobar cómo el practicismo de Zenobia ligó con el sueño juanramoniano; sorprendemos al poeta haciendo cálculos, computando eventuales ingresos y exponiendo a su prometida las utilidades que su trabajo puede reportarle (y en tal exposición no parece pesimista). El éxito de *La luna nueva*, cuya primera edición se vendió rápidamente, le causa verdadera euforia, pues a través de él cree descubrir el mejor camino para llegar con la deseable rapidez al matrimonio. Pues a su impaciencia oponía Zenobia cifras y razones económicas que sólo podían rebatirse con argumentos —45→ de igual clase. Gracias a esta correspondencia se entenderá mejor cuánto significó la admirable mujer en la vida del poeta, y se le verá humanísimo, haciendo el cadete como un muchacho, celoso a ratos, buscando ocasión para conversar con ella... Se advertirá también que no vivía aislado como algunos piensan, sino dentro del mundo de la amistad y el trabajo. Así se desmoronará un poquito más la leyenda del Juan Ramón encastillado, del Juan Ramón recluso voluntario dedicado a pulir y limar; una y cien veces sus poemas. Como alguna vez me dijo, si en cierta ocasión tuvo que aislarse fue para poder trabajar cuando su mala suerte le deparó como vecinos gente, ruidosa y alborotadora. Y no tanto lo hizo para trabajar en lo suyo como para dedicarse a la harto prosaica tarea de corregir pruebas de imprenta para el editor Pueyo, con quien a la sazón trabajaba.

No quiero extenderme demasiado, mas hay un par de cosas que conviene destacar. La primera es el párrafo de una carta donde dice:

«¡Qué día tan bello hace, Zenobia! Está usted en todo él, en el sol de oro, en el aire fresco, en el canto de los pájaros que aquí mismo sobre mí, se cuentan no sé qué chismes bulliciosos y alegres.»

No es arriesgado relacionar estas líneas con el poema titulado «El tesoro», de *Jardines lejanos*:

Cuando la mujer está,
 todo es, tranquilo, lo que es
 (la llama, la flor, la música).
 Cuando la mujer se fue
 (la luz, la canción, la llama)
 ¡todo! es, loco, la mujer.

Los poemas de *Jardines lejanos*, escritos en 1903 y 1904, preceden diez u once años a la carta; por lo tanto la frase citada es reminiscencia del verso. Vale la pena comparar una y otro: «está todo» en el día, equivale a «está todo» en el ambiente, del poema; «el sol de oro» equivale a «la llama»; «el canto de los pájaros» a «la canción», y «el aire fresco» —46→ a «la luz». El paralelismo resulta evidente y muy expresivo de los juegos subconscientes de la memoria.

En otra carta, a propósito de las traducciones de Tagore y otros dice Juan Ramón:

«Yo quiero que, en el porvenir, nos unan a los dos en nuestros libros. Así viviremos «aquí» siempre. ¿No te da esto alegría, dí? Que el nombre tuyo y el mío se fundan en la boca que los pronuncie, cuando ya no existamos en esta vida ¿verdad?»

Tal deseo, expresado en setiembre de 1915, resultó profético, pues el tiempo unió indisolublemente sus nombres, y en algunos aspectos de su vida y trabajo no se sabría precisar con exactitud lo que cada uno debe al otro.

La correspondencia entre ellos dilucida un punto que, en verdad, hace tiempo había dejado de ser cuestión para los informados: me refiero a la participación, sin duda considerable, de Juan Ramón en las traducciones de Tagore firmadas por Zenobia. El problema aparece claro en la carta recién citada, donde consta:

«Todas las traducciones que hagamos de cosas bellas, las firmará tú. Luego, has de hacer algo original, ¿verdad»

Y todavía más explícitamente en otra de Zenobia, quien refiriéndose a un libro de Tagore, le dice:

«Es una vergüenza que yo le haya dejado poner mi nombre porque es sencillamente robarme una cosa preciosa que usted ha hecho, pero ya se lo diré a todo el mundo.»

La lectura del resto de la correspondencia informa con suficiente pormenor acerca de cómo se inició la colaboración para esas traducciones: Zenobia traducía del inglés y Juan Ramón corregía el texto y le daba la forma en que actualmente lo leemos. En épocas ulteriores, cuando ella dominaba bien la expresión en español, la intervención de su marido tal vez fuera menor, más, según se deduce de la frase últimamente transcrita, al comienzo corrió a su cargo lo esencial. El hecho, como digo, era conocido, y en alguna bibliografía, como la excelente preparada por Olga Blondet y Donald F. Fogelquist para la *Revista Hispánica Moderna* (abril-junio, 1958) y en —47→ la de Graciela Palau de Nemes se hace figurar a Zenobia y a Juan Ramón como traductores de la obra de Tagore, aunque así no conste en la recientemente publicada en la colección Premios Nobel, de la Editorial Aguilar, de Madrid. Hay, sin embargo, ediciones donde consta la colaboración de los esposos. Para citar un ejemplo, en la página cuatro de *El cartero del rey*, cuarta edición de 1922, impresa en los «Talleres poligráficos», Madrid, dice: «Traducción Zenobia Camprubí de Jiménez y Juan Ramón Jiménez, según el texto inglés, escrito y revisado por el propio autor.» Y en el proyecto de *Obra escogida de Rabindranath Tagore*, para la Editorial Aguilar², en la cubierta y portada (con anotaciones autógrafas de Juan Ramón) reza: «Traducción de Zenobia Camprubí Aymar», mientras al frente de la lista de libros incluidos se repite la indicación copiada de la edición de 1922, sin otra variante que hacer figurar a Zenobia con dos apellidos, en vez de con el primero y el de su marido, como en aquélla.

El problema de ordenar y fechar las cartas ha de resolverse teniendo en cuenta los datos proporcionados por ellas mismas, pues salvo las escritas por Zenobia desde Burguete, casi ninguna tiene otra indicación que la del día de la semana en que se redactó. Sirven de guía las alusiones de Juan Ramón a sus trabajos, cambios de domicilio y detalles de otro tipo, como cuando habla de la «segunda primavera nuestra», refiriéndose, naturalmente, a la segunda primavera vivida por los enamorados desde el momento de conocerse. Ahora bien ¿cuándo se conocieron? ¿En 1912, como afirma Graciela Palau³ y, siguiéndola, Francisco Garfias⁴? ¿O, algo más tarde, ya en 1913?

Según la señora Palau, Zenobia y Juan Ramón fueron presentados en el otoño de 1912, con ocasión de una conferencia acerca de La Rábida pronunciada en la Residencia de Estudiantes, entonces instalada en la calle de Fortuny, Madrid. El moguerense estaba interesado, como es lógico, por cuanto se —48→ refería a ese lugar de su entrañable paisaje andaluz, y Zenobia, por su parte, había vivido en el histórico Monasterio tres años antes, siendo su padre ingeniero jefe del Puerto. En 1909 -¿o 1910?-, hallándose los Camprubí en La Rábida estuvieron a punto de conocer a Juan Ramón, que acompañaba al pintor Sorolla en su visita a los jardines del lugar. Les invitaron a

detenerse un momento, pero el encuentro se frustró por lo avanzado de la hora, retrasándose hasta que movidos por análogo interés coincidieron en el Salón de conferencias de la Residencia. Allí comenzó una amistad que, en cuanto al poeta, bien puede llamarse amor a primera vista; según Graciela Palau, que recogió las confidencias del matrimonio, al cabo de dos horas de conversación Juan Ramón le declaró su amor a Zenobia.

La relación de la Sra. Palau parece exacta, en el conjunto y en los detalles, pero en cierta carta inédita de Juan Ramón advierto una indicación contraria a la fecha apuntada por los mentados biógrafos. «Cuando la conocí a usted -le dice a Zenobia- acababa de dar dos libros, *Laberinto* el último». Y *Laberinto* no se publicó hasta 1913. Si aceptamos como irrefutable esta prueba, será preciso retrasar la fecha hoy admitida. Tal vez «dar» un libro no equivale aquí a publicarlo, sino a entregarlo a la imprenta, y siendo así se podría aceptar en todas sus partes la versión difundida. Pero tampoco he visto ninguna carta fechada en 1912, o que por su contenido pueda deducirse corresponde a tal año.

Escribí a Graciela Palau pidiéndole información sobre el caso, y en su amable respuesta me dijo, entre otras cosas, lo siguiente:

«Cuando los Jiménez vivían en Maryland, cerca de mi casa, por invitación de ellos yo les visitaba a menudo (entre 1947-1951). Yo iba siempre pertrechada de lápiz y libreta porque entonces me preparaba para la licenciatura y Juan Ramón me ayudaba en mis asignaturas. A veces se ponían nostálgicos y hablaban de sus vidas particulares; entonces salían a relucir muchas cosas: su encuentro, el noviazgo, la oposición de los padres de Zenobia. Una de las cosas que Juan Ramón dijo entonces y que yo apunté fue que había conocido a Zenobia cuando él tenía 30 años y Zenobia dijo (y lo apunté también) que ellos se habían conocido cuatro años antes de casarse. Con estos detalles colegí —49→ la fecha de 1912, y al tratar de comprobarlo concordó con otros...»

Juan Ramón había nacido el 25 de diciembre de 1881, y como concluye mi gentil corresponsal: «cumplió los treinta en diciembre 1911 y los tuvo todo el año del 12». El razonamiento es correcto y los datos de primera mano, pero en definitiva la cuestión queda pendiente de comprobación más rigurosa (que no me es posible realizar ahora). Y no será difícil aclararla por completo.

En una entrevista con Julio Rivera, publicada en el suplemento sabatino de *El Mundo*, San Juan de P. R., declaró Juan Ramón con referencia a sus relaciones con Zenobia: «nos conocimos en el 1913».

El matrimonio, como es sabido, se celebró el jueves 2 de marzo de 1916, en la iglesia católica de St. Stephen, en Nueva York. El parte de boda lo enviaron los padres de la novia, don Raimundo Camprubí y doña Isabel Aymar de Camprubí. Viajaron por Estados Unidos (Boston, Filadelfia, Washington...) y en luna de miel padeció Zenobia

una infección gripal, según consta en carta conservada en la Universidad de Puerto Rico. El 7 de junio embarcaron de regreso para España, instalándose en Madrid. En un artículo conmemorativo, publicado dos años antes de su muerte, contaba Zenobia que al salir de la alcaldía de Nueva York, adonde habían ido a recoger documentos, necesarios para el matrimonio, tropezaron con un «rollizo policía irlandés», que «con el índice en alto nos amonestó: "You'd better look out! It's easier to get in than to get out!" (¡Ojo! ¡Es más fácil dar con la entrada que con la salida). ¡Después de 38 años todavía no la hemos encontrado!»⁵.

El matrimonio vivió siempre en perfecta armonía; su relación no tuvo intercadencias ni desniveles. Zenobia, como he dicho en el capítulo anterior, no sólo fue esposa sino a la vez madre, colaboradora, secretaria, agente de negocios, enfermera y chófer de su marido. ¡Qué incansable actividad! Sobre ocuparse, según indiqué, de su pequeño comercio y de los pisos amueblados por ella cuyo alquiler contribuyó a reforzar sustancialmente —50→ la economía familiar, ayudó al poeta en sus trabajos, poniendo en limpio, una y otra vez, con paciencia admirable, los textos; escribiendo a máquina cartas de que él le entregaba borradores poco legibles, o le dictaba, y aún encontró tiempo para realizar versiones de Tagore y escribir largas y detalladas epístolas a numerosos correspondientes. A temporadas llevó un diario y en él registraba con detalle acontecimientos, reacciones y hasta pensamientos de su marido y de ella, y con frecuencia participó en la vida social, cumpliendo compromisos que Juan Ramón prefería rehuir.

Cuando estaban separados se escribían a diario y a menudo. En los últimos años Juan Ramón lo hacía dos o tres veces al día; y a su vez Zenobia, cuando obligada por la enfermedad se desplazó tres veces a Estados Unidos (a finales de 1951 y en julio y setiembre de 1956), con el fin de que en ningún caso le faltaran noticias suyas, dejaba a Nemesia, la fiel sirvienta puertorriqueña, una porción de cartas numeradas para que, según esa numeración, fuera entregándole una cada día. Y esto no impedía el que desde el hospital siguiera escribiéndole, para mantenerle animoso y consolado, como si ella, condenada a morir, debiera confortarle a él. Antes de emprender viaje dejaba escritos los sobres para las cartas que él había de enviarla a Estados Unidos. Detalles demostrativos de la solicitud y el cariño con que hasta el final se ocupó de evitar a su marido trabajos y contrariedades, siquiera mínimos.

En una tardía esquela de Juan Ramón, no sé si de 1951-52 o de 1955, cuando Zenobia estaba en Boston, hallo un patético grito del alma:

«No puedo vivir sin verte, ni oírte. ¡No puedo! Mi pobre alma miserable y oscura para la tuya, de oro y gracia.»

Y en otra, de la misma época a juzgar por el papel empleado y por los rasgos de la escritura, añade:

«¡Qué soledad! ¡Vivir sin tus paseítos, tu voz, tus pobres quejitas de noche, tan dulces a pesar de tu dolor! ¡Santa Mártir, sólo tú como tú! ¡Todo mi pobre corazón para ti!»

Zenobia murió el 28 de octubre de 1956, a los tres días de haberle sido concedido el Premio Nobel al poeta. Cayó éste —51→ en depresión de la que nada parecía poder arrancarle, pero hospitalizado al fin, bajo los cuidados del doctor Fernández Marina y de la enfermera doña María Emilia Guzmán, fue restableciéndose y poco a poco volvió a la vida. Comenzó a visitar tres o cuatro veces por semana la Sala que lleva su nombre en la Biblioteca General de la Universidad de Puerto Rico. Después de leer su correspondencia, solía pedirle a Raquel Sárraga, encargada de la Sala, que le enseñara retratos de Zenobia, los artículos publicados al morir ella y otras cosas. Le gustaba oír la cinta magnetofónica en donde quedó registrada la voz de su mujer leyendo el capítulo de *Platero y yo* titulado *La Púa*, y una vez pidió ver la mascarilla sacada al cadáver. Como se emocionaba demasiado, el médico sugirió que se evitaran las ocasiones que pudieran producirle trastornos, y siguiendo su recomendación se procuró apartarle de recuerdos que tanto lo dolían.

Por entonces indicó que deseaba escribir algo (sin precisar si se trataba de un libro, un poema o trabajo de otro carácter) y pidió a Raquel Sárraga que le ordenara las cartas escritas por Zenobia en 1951-52, cuando el primer viaje a Boston, pero una vez que así se hizo leyó varias páginas y dijo: «¡No puedo, no puedo!», suspendiendo la lectura para continuarla en otra ocasión. Posteriormente volvió a hojearlas dos o tres veces, pero sin llegar a escribir nada, ni a tomar una nota. Poco después se cayó en el sanatorio de Hato Tejas, donde vivía, y se fracturó el cuello del fémur, no volviendo más a la Sala. Murió de bronconeumonía el 29 de mayo de 1958.

—[52]→ —[53]→



Relaciones entre Antonio Machado y Juan Ramón

Entre Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, aun siendo tan distintos, las diferencias eran menores que las coincidencias. Desde muy pronto se estableció entre ellos una relación cordial. Ambos eran andaluces, pero procedentes de lugares y grupos sociales distintos. Juan Ramón era de Moguer y pertenecía a una familia de negociantes prósperos; Antonio Machado nació en Sevilla y su padre vivía en situación poco holgada; por intentar mejorarla pasó a Puerto Rico, donde enfermó y hubo de ser repatriado a España para morir.

Juan Ramón, de niño, fue mimado por sus padres, quienes favorecieron su vocación tan pronto como se manifestó. Cuando llegó la hora de escoger carrera el padre quiso que estudiara la de Derecho, pero sin gran convicción, pues en cuanto el chico, al sufrir el primer fracaso, mostró deseos de abandonar los estudios para dedicarse a las letras, nadie objetó seriamente este propósito. Antonio Machado, en cambio, estudió carrera y para vivir, siquiera modestamente, hubo de acogerse a las inevitables oposiciones y constituirse en catedrático de francés, primero en Soria, luego en Baeza y por último en Segovia.

Es sabido también que Juan Ramón encontró siempre quien le cuidara. En la etapa juvenil de su estancia en Madrid, el doctor Simarro le tuvo a su cargo en el Sanatorio del Rosario, y al morir su esposa le llevó a su casa y le albergó en ella durante más de dos años. A partir de 1916, y durante cuarenta años, tuvo en Zenobia Camprubí Aymar mujer abnegada, que —54→ desempeñó también funciones de secretaria y chófer, cuando hizo falta. Machado no tuvo suerte en el matrimonio. Casó en Soria con la joven Leonor Izquierdo, quien enfermó a poco de casada y murió pronto, dejando a don Antonio triste, envejecido y solo. Aunque esa soledad fuera aliviada, más adelante, por la Guiomar de sus últimos versos, entre uno y otro amor vivió larga etapa de soledad en tres pueblos españoles.

Fue don Antonio provinciano por necesidad y universal por vocación y destino. En la universalidad coincide con Juan Ramón, y de ello tuvo lúcida conciencia, pero no en el provincianismo, ni siquiera en el castellanismo, pues el segundo discrepaba instintivamente de estas aproximaciones a lo tradicional y castizo de la patria.

El castellanismo le parecía a Juan Ramón tentación condenable, por cuanto implicaba de limitación y sujeción a un tradicionalismo de corto vuelo poético, y, según podrá verse en sus cartas, Antonio Machado no ignoraba que su mejor poesía era otra. Lo mejor de ambos está en la poesía que pudiéramos llamar interior, pues como Rubén Darío dijo a Juan Ramón, «iban por dentro». No sería difícil reunir en un volumen poesías de los dos reveladoras de esa sustancial afinidad.

No parece menos intensa la dedicación a la poesía del uno que la del otro, pues aunque en apariencia la de Machado fuera menos exclusiva, por dedicarse a sus clases y

a otros trabajos, en verdad su fervor en nada cedía al del amigo. Rafael Alberti escribió: «Si Antonio Machado era el hombre alejado y perdido en provincias, Juan Ramón Jiménez es el hombre alejado y perdido en un piso. Su vida se desenvuelve en la monotonía de un bienestar burgués. Su tiempo se le ha pasado mirando las madreselvas, los malvas y los verdes del crepúsculo. Su encierro voluntario, con salidas momentáneas al mar, es la consecuencia de la vida española tirante y agria en los finales de la monarquía. No quiere enfrentarse con ella, como Lope hizo. La rehuye y, al rehuirla, él y los que como él hicieron, nos escamotearon una interpretación de varios años de historia de España. -Punto de partida de mi generación son estos dos poetas»⁶.

—55→

Este párrafo de Alberti fue comentado por Juan Ramón «Es verdad» -anota- y más adelante: «Aquí Alberti es honrado. Dice las cosas como son. Me gusta esta clase de crítica. Odio al adulador impenitente y lo desprecio».

Y en verdad, según apunta el autor de *Sobre los ángeles*, ellos dos y Unamuno fueron punto de partida para la nueva poesía. Don Antonio siempre con acento menos «moderno», lo que no quiere decir menos actual y permanente, mientras en Juan Ramón la voluntad renovadora se hizo más fuerte conforme pasaban los años. Hay en ellos una profunda inclinación a utilizar los símbolos como medio de expresión lírica, y, aunque con inflexión diferente, se mueven con desembarazo por el terreno de lo simbólico. Es natural, dada la inclinación interiorizante acabada de subrayar.

La mutua estimación es buen fundamento para la amistad. Estimarse antes de conocerse es excelente manera de entrar en relaciones, y así ocurrió en este caso. Cuando se conocieron personalmente, ya se habían leído y reconocido. Como veremos en seguida hay pruebas inequívocas de ese reconocimiento y de la estimación consiguiente. Tal vez en el primer momento les acercó una similitud de carácter que no verán los distraídos: los que sólo se fijan en el atuendo distinguido del uno y el desaliño del otro; en la actitud, algo alejada, de aquél y en la bondad operante de éste. Pero a lo que hay que atender es al idéntico arraigo de la vocación; a la autenticidad; al lirismo soterrado y hondo que dice en pocas palabras lo sustancial de los sentimientos. En la poesía descubrieron la similitud de éstos y se reconocieron semejantes en nostalgia, vaga tristeza, amor a la naturaleza y sensibilidad hacia cuanto fuera bello, misterioso y profundo. Pues son dos poetas del misterio. Rubén lo dijo, esta vez de Machado, pero aquí también el calificativo puede ser aplicado a los dos.

Traen el mismo camino. Vienen de Bécquer y de Rosalía; les atrajo un momento Rubén Darío y luego siguieron cada cual su vía, sin titubeo, sin dejarse desviar por influencias ni modas. Crearon su poesía desde sí mismos y en lo mejor de —56→ ella está lo mejor de ellos: el fervor y la penetración en las galerías del alma.

Su amistad comienza en 1902. Cuando Juan Ramón fue a Madrid en la primavera del año 1900, los hermanos Machado no estaban allí. Se hallaban en París trabajando para la Casa Garnier y no volvieron a España hasta después del regreso de Juan Ramón a Moguer. En el primer viaje a la Corte del que iba a ser «andaluz universal», su acompañante y mentor fue Francisco Villaespesa, quien más adelante se ocupó de la impresión de los primeros libros juanramonianos: *Ninfeas* y *Almas de violeta*.

Juan Ramón pasó por Madrid en mayo de 1901, camino de Francia, y un año después, tras la estancia en el Sanatorio de Castel d'Andort, en Le Bouscat, se instaló de nuevo en el Sanatorio del Rosario, calle Príncipe de Vergara, de Madrid, en un lugar que entonces era casi campo.

En ese momento comienzan a visitarle varios poetas y escritores, en su mayoría de su misma edad, deseosos de relacionarse con quien ya en aquellos momentos aparecía como figura destacada de la joven poesía.

«Ya estaban en Madrid los Machado -cuenta Juan Ramón-, mayores que nosotros en edad y en todo, firmes sostenes de la poesía nueva.»

Cansinos-Asséns ha publicado una curiosa versión de una de estas visitas al Sanatorio del Retraído (como Juan Ramón decía). En esa página encuentro una interesante versión de cómo vivían los Machado, y me parece vale la pena recogerla. Cuenta Cansinos:

«El domingo pues, un domingo soleado de invierno, un verdadero domingo, dirigime a casa de los Machado, donde era la primera vez que entraba. Vivían los Machado en el segundo piso de un gran caserón viejo y destartalado, con un gran patio lóbrego, donde el sol se perdía y el frío del invierno se encontraba de pronto. Volvía a recuperarse el sol al entrar en la gran sala cuadrada, con balcón a la calle, tan anegada en claridades cristalinas que al principio deslumbraba y no dejaba ver. Voces juveniles y efusivas me acogieron. Ya estaban allí todos, es decir, Villaespesa, Antonio de Zayas -duque de Amalfi (¡un duque!), el poeta diplomático de *Joyeles bizantinos*- y Ortiz de Pinedo, — 57→ un joven poeta, aún todo en blanco, cual yo mismo. Uno de los Machado, creo que Antonio, en mangas de camisa, se estaba acabando de afeitar ante un trozo de espejo, sujeto en la pared, como los que se ven en las carbonerías. La habitación destartada, sin muebles, salvo algunas sillas descabaladas, con el suelo de ladrillo, salpicado de colillas y las paredes desnudas, tenía todo el aspecto de un desván bohemio. Eran tan pocas las sillas, que algunos permanecían de pie. Allá dentro, tras una puerta lateral, sonaban voces femeninas. El sol, un verdadero sol de domingo, era el único adorno de aquella habitación que parecía una leonera de estudiantes. El sol y el buen humor juvenil»⁷.

El contraste entre los medios más bien bohemios en que se movían los Machado y el ambiente aséptico, silencioso y hasta elegante en que vivía Juan Ramón, es destacado por Cansinos, quien subraya igualmente el contraste entre las maneras de buen tono del

poeta moguerense y «la efusividad popular de Villaespesa». Pero el dato más importante de cuantos comunica el cronista es el relativo al diferente interés que Juan Ramón prestaba a unos y otros visitantes: «Su atención -dice- se dirigía más bien a los Machado; sobre todo a Antonio, grave y discreto.» Después que Juan Ramón les leyó unos versos, Antonio Machado le dijo: «Tiene usted la flauta de Verlaine»⁸.

Tales fueron los comienzos de una relación, no sólo literaria, sino personal, entrañable y viva. La admiración mutua fue base duradera y sólida de esta amistad. Ya había recibido Juan Ramón Jiménez muestra de aquélla, pues con motivo de la publicación de *Ninfeas*, Antonio Machado le había dedicado un poema que hasta la fecha no he logrado encontrar, pero al cual se alude en una nota biográfica conservada en la Sala Zenobia-Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico. En otra nota, puesta a máquina y unida a las carpetas que Juan Ramón rotuló «Críticos y líricos de mi ser», consta lo siguiente:

«Antonio Machado me escribió otros dos poemas, uno sobre *Ninfeas* y otro sobre *Jardines lejanos*, que se publicó en el número —58→ antológico de la revista *Renacimiento*, Madrid, 1908, dirigida por nuestro fervoroso Gregorio Martínez Sierra. El 1º ha seguido inédito hasta ahora. Espero poder publicarlo en otros volúmenes de *Vida* como los de Rubén Darío² y los de otros poetas y críticos, amigos y enemigos, que ahora no sé quién los tiene»

El 16 de marzo de 1901 había comenzado a publicarse en Madrid la revista *Electra*, en la que, según creo, por vez primera la generación modernista hacía acto de presencia colectiva, sin someterse a la dirección de sus mayores. Apostillando la copia mecanografiada de una carta de Jacinto Benavente, en que le dice: «En *Electra* tengo el gusto de leer composiciones tuyas», Juan Ramón escribe:

«La revista *Electra* la hacía Francisco Villaespesa con los Machado que acababan de volver de París y a quienes yo no había tratado aún. Yo estaba entonces en Moguer, de vuelta de mi primer viaje a Madrid. En *Electra* dieron Manuel y Antonio Machado versos suyos antes de publicar sus libros *Alma* y *Soledades*, y yo algunos poemas como *La canción de las niñas* y unos sonetos alejandrinos, muy influido todo por Rubén Darío, que no recogí nunca en libro.»

Recuérdese que es en mayo de 1901 cuando Juan Ramón pasa a Francia, y *Electra* empezó a publicarse el 16 de marzo del mismo año. El último número de la revista es el nueve, correspondiente al 11 de mayo. La publicación era semanal. Se publicaron en ella, efectivamente, varios trabajos de Juan Ramón Jiménez: *Las niñas*, anunciado como del libro en prensa *Besos de oro*; *Mística*; *Paisaje del corazón* y *Mística*, segunda poesía con el mismo título. De Antonio Machado aparecieron varios poemas sin título,

bajo la rúbrica genérica *Los poetas de hoy; Del camino*. Entre los restantes colaboradores figuran: Villaespesa, Maeztu, Unamuno, Salvador Rueda, Baroja, Valle Inclán, Manuel Machado y Azorín, que entonces firmaba todavía José Martínez Ruiz.

En 1903 publica Antonio Machado su primer libro: *Soledades*, y en él encontramos un *Nocturno*, dedicado a Juan —59→ Ramón Jiménez, y más tarde no incorporado al tomo de *Poesías completas*. Dámaso Alonso lo recogió en un artículo aparecido en el número de *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicado a Machado¹⁰. Aquel libro fue comentado por Juan Ramón Jiménez en un artículo que apareció en *El País*, 1903. Pero, además, en el ejemplar de *Soledades* que perteneció a Juan Ramón (y que aparece muy subrayado por mano del poeta) figura en la antepenúltima página una nota autógrafa de Juan Ramón que dice así:

«Es consolador que en estos tiempos de «concursos poéticos» de *El Liberal* se publiquen libros como éste. Y sin embargo, ¡con qué desdén mirarían a Antonio Machado los señores Balart, Zapata y Blasco y los poetitas premiados por esos buenos señores, si se encontraran en su camino! Lo que yo no concibo es que la gente sea tan bruta. Me regocijo íntimamente pensando en la desdeñosa sonrisa de Zapata al leer este libro.»

Como el lector podrá comprobar cotejando estas líneas con el comienzo del artículo publicado en *El País*, Juan Ramón repite sustancialmente en el texto impreso lo apuntado en la nota autógrafa.

1903 es también el año de *Arias tristes*, publicado por la librería de Fernando Fe, en Madrid. Y a su vez Antonio Machado publicó en *El País* un comentario extenso, sin duda de los más sagaces que se dedicaron a esa obra de Juan Ramón Jiménez. Me parece exacta su apreciación de que:

«Ese libro es la vida que el poeta no ha vivido, expresada en las formas y gestos que el poeta ama. Así, tal vez, quisiera vivir el poeta.»

La clarividencia de ambos se revela ostensiblemente en los dos artículos citados, muy distintos, por la penetración y el tono de sinceridad con que están escritos, a los que en trances tales suelen dedicarse los escritores primerizos, en legítimo esfuerzo de mutuo apoyo.

—60→

En 1903 comienza a publicarse la revista *Helios*, de que fue animador prominente Juan Ramón Jiménez¹¹. Nació bajo la dirección conjunta de cinco escritores, que por el orden con que aparecen sus firmas en el artículo inicial eran los siguientes: Pedro

González Blanco, Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra, Carlos Navarro Lamarca y Ramón Pérez de Ayala. En el primer número se publicaron cinco poemas de Juan Ramón, correspondientes a *Arias tristes*, y una reseña de *Peregrinaciones*, de Rubén Darío; en el segundo y sucesivos siguen apareciendo trabajos del poeta moguerense y en el cuarto comienza la colaboración de Antonio Machado, con los cuatro poemas siguientes: *El poeta visita el patio de la casa en que nació*; *El poeta recuerda a una mujer desde un puente del Guadalquivir*; *El poeta encuentra esta nota en su cartera*; *Y estas palabras inconexas*. En este fascículo se incluye una breve reseña anónima de *Soledades*, que es de Martínez Sierra, autor de la inserta a continuación, pues seguían el sistema —61→ de no firmar sino una vez cuando dos notas seguidas son de la misma pluma¹².

En las cartas de Antonio Machado se podrá comprobar que era Juan Ramón el receptor, y probablemente el solicitante de los originales machadianos.

En el número ocho de la revista se publicaron nuevos poemas de Machado, y de los más hermosos por cierto. Entre ellos figura: *Y era el demonio de mi sueño* y *Desde el umbral de un sueño me llamaron*. En el número once, aparecido en febrero de 1904, volvemos a encontrar poesías suyas. Es un grupo de cuatro: dos *Impresiones de otoño*: *Campo* y *A un viejo y distinguido señor*, y dos *Galerías*: *Arte poética* y *Los sueños*. Alguno de estos poemas no fue incorporado por Machado al tomo de *Poesías completas* y como los antes citados fueron exhumados por Dámaso Alonso en su artículo de *Cuadernos Hispanoamericanos*.

En esta época todavía Juan Ramón Jiménez y Machado se llamaban de usted, mas, según la correspondencia declara, su amistad habíase hecho más íntima y se cambiaban poemas inéditos. En 1904 apareció *Jardines lejanos*, una de cuyas partes está dedicada a Antonio Machado. Correspondió éste con un poema a Juan Ramón, titulado: *Los jardines del poeta*, que tampoco figura en *Poesías completas*.

Vemos cómo esta buena amistad se consolida mediante mutuas dedicatorias y daba lugar, por otra parte, a correspondencia relativamente frecuente.

Entre los papeles de Juan Ramón he visto una copia mecanografiada y preparada para publicación, que lleva un curioso comentario de Juan Ramón. Es una carta en donde Machado le dice a su amigo:

«Tiempo tendremos de escribir para el alma ómnibus de los profesores y de la chusma, y seremos pulidos, retóricos y hasta castizos.»

—62→

En 1921 publicó Juan Ramón la revista *Índice*, y con este motivo volvemos a encontrar cartas de Machado que se refieren a su colaboración en ella. En primer término del número cuatro de la revista apareció su poema: *Olivo del camino*, firmado en Campo de Córdoba, 1920. Fue *Índice* una de las revistas más curiosas de la época, porque en ella se dan la mano los poetas de dos generaciones: la modernista y la de 1925; Ortega, Azorín, Machado, junto con Jorge Guillén, Pedro Salinas, Antonio

Espina, José Bergamín y otros. Solamente salieron cuatro fascículos, tal vez por falta de recursos, pues las colaboraciones eran de primer orden y la calidad de la publicación alcanzaba nivel muy elevado. Después de *Índice* publicó Juan Ramón los libros pertenecientes a la *Biblioteca de Índice*, pero nada de ellos referido a Antonio Machado, ni probablemente hubo nunca propósitos de que apareciera tomo suyo en esta publicación.

Ignoro si Juan Ramón intervino en la edición de las *Páginas escogidas* de Machado, publicadas por el editor Calleja, en 1917, pues esa es la época en que Juan Ramón trabajaba para él y precisamente en ese año sacaba Juan Ramón en la llamada *Biblioteca Calleja* los *Sonetos espirituales* y el *Diario de un poeta recién casado*. El año anterior el mismo editor imprimió *Estío*; en 1918, *Eternidades*, y en 1919, *Piedra y cielo*. Es verosímil, por lo tanto, que la influencia de Juan Ramón pesara sobre el ánimo de Calleja, animándole a publicar la antología machadiana en la serie de tomitos encuadernados en que se publicaron las de Azorín, Leopoldo Alas y otros.

—63→

Cuidó asimismo la primera edición de las *Poesías completas*, publicada por la Residencia de Estudiantes, que se acabó de imprimir en el establecimiento tipográfico de Fortanet, en Madrid, el 11 de julio de 1917. Esta circunstancia consta por una ficha autógrafa hecha a este libro por Zenobia Camprubí, con ocasión de colocar el ejemplar dedicado a Juan Ramón en la Sala de la Universidad de Puerto Rico, donde ahora se encuentra.

Hay una anotación de Juan Ramón, fechada en julio de 1921, donde dice:

«Antonio Machado, este [falta una palabra] de poesía, se anduvo siempre buscando, y antes se encontraba siempre. Ahora se ha perdido a sí mismo. ¿Dónde se ha perdido a sí mismo, en Baeza, en Soria, en Segovia, en Madrid? Pero ya se encontrará, y si no se encuentra más, ya se ha encontrado bastante.»

Juan Ramón le admiraba bien y, a la postre, lo prefería a Unamuno. En ocasiones parecía considerar más «importante» a éste, pero en el momento del balance definitivo, optaba por Machado.

Las mutuas dedicatorias de poemas no se habían interrumpido en los años anteriores. Juan Ramón Jiménez dedicó a Antonio Machado, en *Laberinto*, publicado en 1913, un admirable poema, muy conocido por figurar en la *Segunda Antología Poética*; en el *Diario de un poeta recién casado*, le ofreció el precioso *Nocturno*, también recopilado en la *Antología*. Por su parte Machado le dedicó *La tierra de Alvargonzález* (que no era, por cierto, poesía muy del gusto juanramoniano), en *Campos de Castilla*, 1912, y en la sección de *Elogios* del mismo libro incluyó (en ulteriores ediciones) la composición titulada *Mariposa de la sierra*, dedicada a su amigo por *Platero y yo*. En total son cinco los poemas dedicados por don Antonio a Juan Ramón y dos los que éste

le ofrendara, además de una parte de *Jardines lejanos*, como queda dicho. Pero no con eso queda cerrada la relación entre ambos poetas¹³.

—64→

En 1936 Juan Ramón vivió un período de intensa creación. También Machado. Mientras el primero colaboraba asiduamente en *El Sol*, de Madrid, e iniciaba, con *Canción*, la publicación de toda su obra poética, nuevamente ordenada, el segundo publicaba otra edición (la cuarta) de *Poesías completas*, y la primera de *Juan de Mairena*. En el tomo de verso seguían figurando las composiciones dedicadas a Juan Ramón, y en el segundo no faltaban alusiones a éste, directas o indirectas. En el capítulo sexto, entre los proverbios y consejos de Mairena, leemos uno de clara reminiscencia juanramoniana, que dice así:

«A la ética por la estética, decía Juan de Mairena,
adelantándose a un ilustre paisano suyo»,

y al final del mismo capítulo hay un poema, también alusivo a Juan Ramón, titulado: *Recuerdo infantil*:

Mientras no suene un paso leve

y oiga una llave rechinar,
el niño malo no se atreve
a rebullir ni a respirar.

El niño Juan, el solitario,

oye la fuga del ratón,
y la carcoma en el armario,
y la polilla en el cartón.

El niño Juan, el hombrecito,

escucha el tiempo en su prisión
una quejumbre de mosquito
en un fundido de peón.

El niño está en el cuarto oscuro,

donde su madre lo encerró;
es el poeta, el poeta puro
que canta: ¡el tiempo, el tiempo y yo!

No es el único poemilla del volumen en donde aparece una alusión a Juan Ramón, pues en el capítulo XXII sin duda se refiere a él este otro:

—65→

¡Quién fuera diamante puro!
 -dijo un pepino maduro.
 Todo necio
 confunde valor y precio.

Sin embargo -añadía Mairena, comentando el aforismo de su maestro-, pasarán los pepinos y quedarán los diamantes, si bien -todo hay que decirlo- no habrá ya quien los luzca ni quien los compre. De todos modos, la aspiración del pepino es una verdadera pepinada.

No falta tampoco alguna alusión un tanto irónica y de sentido menos favorable que las reseñadas. En el capítulo XLIX, se lee:

«Entre el hacer las cosas bien y el hacerlas mal está el no hacerlas, como término medio, no exento de virtud. Por eso -decía Juan de Mairena- los malhechores deben ir a presidio.»

¿Puede suponerse que Machado estaba pensando en la exigencia de pureza juanramoniana, que tal vez le pareciera excesiva? E incluso, creo, otro párrafo del mismo capítulo se refiere también a Juan Ramón. Es aquel en que, tras copiar unos versos de Heine, comenta Mairena:

«Así expresa Heine la fe romántica en la virtud creadora que se atribuye al fondo oscuro de nuestras almas. Esta fe tiene algún fundamento. Convendría, sin embargo, entreverarla con la sospecha de que no todo son perlas en el fondo del mar. Aunque esta sospecha tiene también su peligro: el de engendrar una creencia demasiado ingenua en una fauna submarina demasiado vistosa. Pero lo más temible en uno y otro caso para la actividad lírica, es una actividad industrial que pretenda inundar el mercado de perlas y de gusarapos.»

Estas alusiones no debieron agrandar a Juan Ramón, pues recortó las páginas correspondientes y las incorporó a su carpeta de *Artes a mí*, con la nota de: «Malas». Y

hasta pienso si pudieron ser la fuente de algún resentimiento, manifiesto más tarde en comentarios un tanto despectivos acerca del atuendo y las costumbres de Machado.

En cambio no pudo sino agradecerle la referencia a su precepto —66→ lírico, recogida en uno de los apartados del capítulo XLVIII del *Juan de Mairena*. Vale la pena copiarla íntegramente.

«El encanto inefable de la poesía -dice Machado- que es, como alguien certeramente ha señalado, un resultado de las palabras, se da por añadidura en premio a una expresión justa y directa de lo que se dice. ¿Naturalidad ? No quisiera yo con este vocablo, hoy en descrédito, concitar contra vosotros la malquerencia de los virtuosos. Naturaleza es sólo un alfabeto de la lengua poética. Pero ¿hay otro mejor? Lo natural suele ser en poesía lo bien dicho, y en general, la solución más elegante del problema de la expresión. *Quod elixum est ne assato*, dice un proverbio pitagórico; y alguien, con más ambiciosa exactitud, dirá algún día:

No le toques ya más,
que así es la rosa.

Sabed que en poesía -sobre todo en poesía- no hay giro o rodeo que no sea una afanosa búsqueda del atajo, de una expresión directa; que los tropos, cuando superfluos, ni aclaran ni decoran, sino complican y enturbian; y que las más certeras alusiones a lo humano se hicieron siempre en el lenguaje de todos.»

El 23 de febrero de 1936 apareció en *El Sol*, de Madrid, un breve comentario a las *Poesías completas* (cuarta edición) de Antonio Machado, suscrito por Juan Ramón Jiménez. Juan Ramón escribió, además de este comentario, dos admirables retratos de su amigo. Uno figura en *Españoles de tres mundos*; el otro, más extraordinario todavía, fue redactado en Miami, en 1939, publicado en el número 79 de la Revista *Sur*, de Buenos Aires, y luego reproducido en otras.

Pero antes de comentar este texto singular debo referirme a uno de don Antonio que corresponde a la época de la guerra española.

En agosto de 1936 Juan Ramón salió de España, y al llegar a América hizo declaraciones manifestando sus simpatías por el gobierno de la República. A esta declaración le puso Machado un comentario, que fue, según creo, el último texto suyo relativo al autor de *Platero*. Éste todavía le dedicó varios recuerdos. El primero en orden de fecha fue la comunicación enviada a *La Prensa* de Nueva York, el 27 de febrero de 1939, desde Miami, en la que decía lo siguiente:

«Un grupo numeroso de escritores, artistas, científicos españoles, compañeros nuestros, están pasando hambre, frío, miseria completa en los campos de concentración que Francia ha destinado en su frontera del sur a los españoles salidos de Cataluña. Antonio Machado, nuestro gran poeta, símbolo alto de todos ellos, ha muerto allí, llenándonos a todos con su caída de sombra; y aunque sólo sabemos la primera noticia, estamos seguros de lo que ha muerto.»

A continuación invitaba a los españoles e hispanoamericanos residentes en los Estados Unidos a ayudar a los intelectuales emigrados y encabezaba una suscripción en favor de ellos con la suma de \$ 40.00.

Fue en Miami también donde escribió y fechó el estremecedor recuerdo de Antonio Machado a que más arriba me refería. Es seguramente la página más impresionante dedicada al poeta, y lo es sobre todo por su final, donde Juan Ramón asocia a la figura de Machado las de Miguel de Unamuno y Federico García Lorca, «tan vivos de la muerte los tres, cada uno a su manera» y partidos «de diversa manera lamentable y hermosa también, a mirarle a Dios la cara». No puedo resistir el deseo de copiar aquí las palabras finales:

«Grande de ver sería -dice Juan Ramón- cómo da la cara de Dios, luna o sol principales, en las caras de los tres caídos, más afortunados quizá que los otros, y cómo ellos le están viendo la cara a Dios.»

En 1944 publicó en *Cuadernos Americanos* de México, número 4, julio-agosto, bajo el título de *Un enredador enredado*, un artículo dedicado a Antonio Machado, en el que sienta la tesis de que en éste se unen tres poetas: el discípulo de Rubén Darío; el discípulo de Bécquer; y el castizo, que le parecía más vulgar y de menor interés que los otros.

Nunca olvidó Juan Ramón al viejo amigo, y en sus clases sobre el Modernismo, en conferencias y conversaciones, no dejó de mencionar a Unamuno y a Machado como los dos más altos poetas de este siglo.

La última lectura pública que hizo Juan Ramón, en la Universidad de Puerto Rico, en abril de 1954, versó sobre el tema *El romance, río de la lengua española*, comentando desde —68→ el principio aquella admirable canción machadesca que tanto se complacía en citar:

En un jardín te he soñado
alto, Guiomar, sobre el río,
jardín de un tiempo cerrado

con verjas de hierro frío.

A última hora había, creo yo, en Juan Ramón, un sentimiento ambivalente hacia Machado, pero su claro juicio crítico no le engañaba cuando, en definitiva, le hacía preferirlo a cualquier otro poeta de nuestro tiempo. ¡Grande don Antonio Machado y grande también Juan Ramón Jiménez! Ellos dos y don Miguel de Unamuno situaron de nuevo a la poesía española en el nivel de grandeza que por fortuna conserva, pues quienes vinieron después, inspirados en su ejemplo, han sabido lograr desde otro clima o prolongando el anterior, poesía verdadera y duradera. Es una realidad el que, para la poesía española, los primeros cincuenta años del siglo XX fueron años áureos, de plenitud y riqueza.

—[69]→



Relaciones entre Juan ramón y Villaespesa

No sabemos todavía con exactitud la fecha en que comienzan las relaciones literarias y amistosas entre Juan Ramón Jiménez y Francisco Villaespesa. Sí consta, en cambio, el momento en que se conocen personalmente: el día de Viernes Santo del año 1900, cuando Juan Ramón llegó a Madrid por vez primera, invitado, según él ha contado, por una tarjeta postal de Rubén Darío y Villaespesa. El mismo Juan Ramón declara que anteriormente había recibido el libro *Luchas*, enviado a Moguer por Villaespesa, y es de suponer que también *La copa del rey de Thule*, pues al aparecer este libro Juan Ramón le dedicó un artículo -en *Noche y Día*; revista malagueña-, más tarde incorporado como prólogo a una nueva edición de la obra. Este artículo puede llamarse con entera verdad «modernista», pues lleva el sello de la época y está escrito con sentimentalismo lánguido, muy finisecular:

«En la frente de nuestro poeta se ha posado a tiempo el fatídico beso negro y no la abandona nunca... ¡Beso negro, mensajero de inspiración...! Y al ritmo de este beso, el poeta ha vertido la estrofa de su alma en la copa de brillantes del Ensueño... Y su estrofa es amarga como una adelfa, y roja como una lágrima crepuscular...»

Este amargor y esta sangre son un perfume... El libro exhala efluvios de pesar como si fuera una rosa roja...; y las hojas de esta rosa son también de perfume. Poesía suprema... Lejos del poeta el barro... Alguien dijo que la obra del poeta es toda suya; que la forma, la sustancia o materia de la poesía es también —70→ pensamiento y pensamiento del artista. Y la forma, si es hermana de la idea, ha de ser algo así como la idea misma, intangible, vaga, ha de ser sueño y aroma... Sobre la página tersa, debe brillar el

*verso, no como masa pesada de oro, sino como oro etéreo...
El verso debe labrarse para su eterna duración, mas no en
masa, sino en esencia... Así lo ha entendido también nuestro
poeta, y su libro tendrá, con la vaguedad del sueño, la
eternidad de los días...»*

Las hojas de este artículo-prólogo se conservan en los archivos juanramonianos de la Universidad de Puerto Rico con una anotación manuscrita del poeta, que reza así:

«Este artículo, claro está, no lo escribiría yo hoy; sin embargo, me admiro de haber dicho ciertas cosas que hay en él, a los dieciocho años. Prescindiendo de la inexperiencia.»

Villaespesa dedicó a Juan Ramón dos poemas en *La copa*. Uno el titulado: *Los crepúsculos de sangre*, y otro, *A Juan Ramón Jiménez*. Éste correspondió dedicándole *La canción de la carne*, en *Ninfeas*, y *El cementerio de los niños*, en *Almas de violeta*. Vemos, pues, que esta amistad nació, según es tradicional entre jóvenes poetas, con intercambio de elogios y versos. No se olvide que entonces la poesía de Juan Ramón estaba cerca de la de Villaespesa en intención y carácter; tenía muchos puntos de contacto con ella, como impregnadas que estaban ambas de la atmósfera renovadora del Modernismo.

Podemos suponer, pues, qué cartas y libros se cruzaron desde muy pronto entre ambos poetas, pero dejando a un lado el terreno de las conjeturas, me atendré a lo seguro. Pueden referirse con detalle las incidencias del primer encuentro entre ellos. A este fin contamos con un documento excepcional: el artículo *Recuerdo al primer Villaespesa*, publicado en el diario *El Sol*, de Madrid, el 10 de mayo de 1936 y escrito por Juan Ramón a raíz de la muerte de su amigo, ocurrida en Madrid el 9 de abril del mismo año. En este texto singular, donde la precisión de los recuerdos se mezcla a un toque crítico inexorable, pero justo, hay datos muy expresivos del comienzo de esta amistad.

Cuando Juan Ramón llegó a Madrid, Villaespesa estaba esperándole en la estación, junto con otros amigos, entre ellos —71→ Salvador Rueda y Bernardo G. de Candamo, quien podría dar detalles del encuentro. Muy en seguida, Juan Ramón, después de instalarse en su domicilio provisional, calle Mayor, 16, bajó con Villaespesa a un café próximo y no comió hasta no acabar de leerle cuantos versos llevaba bajo el brazo.

No voy a parafrasear ni repetir cuanto Juan Ramón dice en el artículo citado, pero conviene copiar aquí algunos de los párrafos más significativos, para que el lector tenga una imagen fiel del Villaespesa de entonces:

«Escribía, eso sí, febrilmente, ordenaba mis versos y entraba en muchas imprentas, en todas las imprentas, porque

Villaespesa descubría cada tarde una mejor; en muchos cafés, otro café siempre, en muchos museos, distinto museo siempre, en muchos jardines, más lejano jardín siempre; como torbellinos y sin saber yo por qué. Cogidos de una idea súbita, locos sucesivos, andábamos y desandábamos las calles, las plazas, las iglesias, los paseos, las fábricas, los cementerios, recitando versos, cantando, hablando alto. Villaespesa insultaba a veces a uno que pasaba, creo que sin saber quién era, para admirarme, y luego me decía que era tal o cual escritor "imbécil"; tomábamos un coche, lo dejábamos; comíamos, bebíamos a cualquier hora, en cualquier sitio, cualquier cosa. Y así hasta las 4 o las 5 de la mañana, cuando el blando gris azul del cielo del oriente sobre la Puerta del Sol, la calle de Alcalá, la Red de San Luis me arrullaba, me endulzaba el cuerpo y el alma y me llevaba a dormir. Pero a las 8 siguientes, como el primer día, Villaespesa estaba, con su sombrero de copa y su abrigo entallado, en mi casa, y otra vez el ciclón. Dentro de Villaespesa corría otro río oscuro, que yo no entendía bien y en cuya orilla me dejaba, quizás, esperándolo. Él tomaba una barca y volvía por sitio insospechado, con un telegrama urgente en la mano, sin el abrigo, con un hueso, etcétera. Un instante raro, extraño... Nos nivelábamos sin preguntas de lo misterioso.»

La cita es larga, pero vale la pena, pues gracias a ella, vemos al autor de *El alcázar de las perlas* de cuerpo entero, vivo y activo y también misterioso. Ese «río oscuro», de que habla Juan Ramón, corría ciertamente en Villaespesa, y si no lo advertimos, si no se ve en su poesía, es porque hubo demasiada concesión a la facilidad y a la aventura trivial. Ese río no podía transparecer en una poesía superficial y ficticia, como lo fue en gran parte la de este poeta.

—72→

Como ya dije, Villaespesa se encargó de cuidar la edición de los dos primeros libros de Juan Ramón: *Ninfeas* y *Almas de violeta* (1900), y puso prólogo a éste; además, sin decir nada al autor, dedicó todos los poemas que no tenían dedicatoria a amigos suyos, a quienes Juan Ramón ni conocía. Cuando éste regresó de Francia, tras pasar un año en Le Bouscat, Villaespesa volvió a verle en el Sanatorio de El Rosario, situado en la calle Príncipe de Vergara, de Madrid. De una de estas visitas ha quedado recuerdo gracias al precioso artículo de Rafael Cansinos-Asséns, citado en el capítulo anterior.

Más tarde, en 1905, regresó Juan Ramón a Moguer y allí permaneció hasta 1912. Son años de trabajo fecundo en que germinan *Platero* y algunos de sus mejores poemas. Las cartas de Villaespesa que conozco, son todas de ese período, pues la primera, aunque sin fecha, corresponde al año 1907, y la última está fechada en 17 de agosto de 1910. Sabemos que Juan Ramón accedió a colaborar en el libro *In Memoriam*, escrito

en recuerdo y homenaje a Elisa, la esposa de Villaespesa; en cierto modo musa del modernismo hispánico, o al menos madrileño. Este soneto refleja, muy al gusto de la época, la imagen de aquella mujer delicada y sensible que había despertado vagas ilusiones en el corazón de los jóvenes poetas. Dice así:

A Elisa

Aún yerra en el jardín de mis quimeras

aquel secreto pálido y arcano,
que sacaba del luto del piano
el pensamiento gris de tus ojeras.

Y esta noche fantástica, tú eras

luna, viento, cristal; tu leve mano
estuvo entre las manos de este hermano
de todas las dolientes primaveras.

Mujer, eco de luna y de jazmines,

fija en el hondo azul de mis jardines
esa presencia que a la muerte arrancas.

—73—

Tú que nos diste, leve flor de angustia,

bajo el agobio de una fronda mustia,
todo el aroma de las rosas blancas.

De Elisa también Juan Ramón decía que «estaba muy cerca de las princesas del modernismo, que eran las del simbolismo, las fantasmas del cisne y la estrella. Elisa era para mí la representación de la femenina dignidad esbelta, como una encarnación de las heroínas de Poe, de Maeterlinck, de Rubén Darío».

Después de 1910 las relaciones entre los poetas se enfriaron. Sus caminos divergían radicalmente. Villaespesa perseguía por el mundo la imagen siempre huidiza del éxito. Recorrió América, fue conferenciante, dramaturgo, empresario, protegido de políticos influyentes... ganó dinero fácilmente y lo perdió con la misma facilidad. Y cuando pobre, herido por la enfermedad y ya sin remedio volvió a la patria, entre él y Juan Ramón sólo quedaba el recuerdo de una amistad desvanecida.

—[74]→ —[75]→



Vivir en poesía

1

En Juan Ramón, vida y poesía son una y la misma cosa; la poesía no sólo es su vocación y su oficio, sino que en verdad le constituye. Juan Ramón es el poeta, y la poesía condiciona de tal suerte su existencia que siempre ha tendido a identificarse con ella, a revelar en ella un alma cuyo destino consiste precisamente en crearse a través de la palabra donde va transfigurándose la expresión de sentimientos y emociones y convirtiéndose en nueva y deslumbrante realidad: la obra de arte. Para él, vivir y poetizar ha sido lo mismo; cada accidente y cada incidente le depara motivos bastantes de exaltación, motivos que le incitan, le presionan y, por un fenómeno de espontánea alquimia creadora, emanan poesía.

Se le ha reprochado la tendencia a convertir su vida en poesía, entendiéndola como evasión y desasimilación de la realidad. Este reproche sólo es válido ante quienes confunden lo sustancial con lo pasajero y cambiante; desde el comienzo hasta los poemas últimos, la actitud de Juan Ramón frente a la realidad fue de constante participación y maravilla. Ciertamente que no mostró interés particular, en cuanto poeta -en su obra-, por los espectaculares sucesos de la época; cierto su apartamiento de la política militante y de las filosofías de moda, pero nada de eso es la realidad permanente e indestructible, única que le interesa: amor y sufrimiento, alegría y tristeza, pájaro y mar, crispación y belleza están presentes en su obra. Decantación y no negación de la realidad es la poesía —76→ juanramoniana, y también penetración hasta el tuétano en la corriente vital, para alcanzar, como alcanza en algunos poemas extraordinarios, y poder expresarlo en palabras, el sentido de su misterio.

Algunos confunden aislamiento con 'enajenamiento'. Que Juan Ramón buscara a sus horas soledad y silencio parece natural en quien estaba empeñado en una tarea creadora muy ambiciosa, y a la cual, por exigencia ineludible, conscientemente aceptada, debía sacrificar muchas cosas, y desde luego la vida inquieta que impide concentrarse en el trabajo. El retraimiento del poeta no le impidió (salvo en tiempos de enfermedad) mantener relaciones continuadas con cuantos grupos y personas le interesaban: poetas, escritores, artistas, estudiantes. Vimos cómo su interés por la obra de otros poetas le llevó a participar directamente en la publicación de libros y revistas, obligándole a tratar de diversos modos con la gente. Como director o animador de revistas y ediciones de poesía, en donde aparecieron obras de los mejores poetas contemporáneos, mantuvo estrecha relación con ellos. *Índice*, *Ley*, *Sí*, fueron, entre otras, revistas donde la vanguardia aparece, y las ediciones de *Índice* publicaron, junto a libros de Juan Ramón (y traducciones de Tagore preparadas por Zenobia Camprubí y por él), otros de poetas más jóvenes. Recuérdese su época de la Residencia de Estudiantes, en Madrid, y su correspondencia con amigos y desconocidos. En las últimas décadas dio conferencias y cursos durante largas temporadas en distintas Universidades y centros culturales americanos. Hasta casi el final escogió los poemas

para la revista *Universidad*, de Puerto Rico, manteniendo diálogo con cuantos le enviaban sus obras.

Así, el limitado apartamiento en que vivió Juan Ramón durante determinados períodos de su vida fue consecuencia natural de su fatalidad, de su destino de hombre para quien la vida era creación y la creación vida, pero a él llegaban constantemente noticias y testimonios de un dintorno cuyas actividades ni quería ni podía ignorar. Ni le era ajeno ni se sentía ajeno a lo sustancial de ese mundo, aunque desdeñara los ámbitos de la política, la «vida literaria» y otros análogos.

El retraimiento lo justificaba también la actitud juanramoniana ante el mundo natural: de compenetración y encanto, de identificación con las fuerzas y las gracias constitutivas —77→ de esa naturaleza a quien el poeta se rinde y canta. En ella descubre la vida fluyente, la vida en permanente mutación y duración, una Vida, con mayúscula, cuya energía opera sobre todo lo creado, y desde luego sobre el alma, para acercarla a la fuente interior, al agua de la comprensión y el sentido.

2

Para Juan Ramón, el poeta es el héroe; en permanente combate por una causa perdida -y sabiéndola perdida-: la creación artística perfecta. Conoce la grandeza del vencimiento, y que, a la larga, el vencido cotidiano es el único vencedor posible. Lucha y se enfrenta con fuerzas tan obstinadas como la rutina, la falta de imaginación y la pereza mental. En igual caso se encuentra el científico -quiere decir el científico creador, no el burócrata de ese menester-. Y ese heroísmo resalta más en España: a los poetas y científicos españoles es a quienes específicamente llama héroes. Pero en esto todos los ambientes se parecen. Juan Ramón dice:

«La tristeza que tanto se ha visto en mi obra poética nunca se ha relacionado con su motivo más verdadero: es la angustia del adolescente, el joven, el hombre maduro que se siente desligado; solo, aparte en su vocación bella.»

Y para ampararse contra esa soledad, o en esa soledad y contra los mil enemigos posibles, se dirige a la inmensa minoría, buscando en los espíritus afines, en otros héroes, la comprensión que los más le niegan. El poeta necesita un público, y éste también ha de ser creación suya.

La soledad, considerada desde esta vertiente, es una imposición, una presión social ejercida contra la independencia y libertad del artista. Quizá con el transcurso del tiempo las cosas, en vez de mejorar, hayan empeorado, y no digo en uno u otro país, sino (aunque con notables diferencias) en todos; pues el recelo del medio contra lo original, lo anticonformista, lo no resignado a masificación y lugar común, crece cada día, y cada día es más eficaz la presión de la sociedad sobre el artista que pretende crear obra propia, que por el hecho de ser distinta es ya sospechosa: ¿Por qué -se pregunta el

hombre —78→ político- el artista quiere ser diferente? ¿Por qué -se pregunta el hombre común, mi prójimo, mi vecino (pues vive en el piso inmediato)- ese empeño en no ser como yo? El ejemplo de Juan Ramón no convencerá a los reacios, pero mostrará a los creadores la posibilidad de un heroísmo triunfante, de una voluntad al fin vencedora de las resistencias y reticencias del medio.

Toda la energía de Juan Ramón se desplegó en la creación poética, y por eso identifica, según dije, vida y poesía. Cuando se trata de captar las esencias no cabe contentarse con aproximaciones; es preciso llegar a la entraña misma de las cosas, y tal posesión no puede lograrse sin un esfuerzo tenaz y prolongado que, aparte de aguantar las presiones del medio, revela en quien lo lleva a cabo vigorosa aptitud para representarse y dar forma a las sensaciones, convirtiéndolas en poesía, y temple excepcional, dominador de las variadas dificultades que la tentativa presenta.

El aislamiento, lejos de suponer pasividad, tiene un significado positivo y acredita que quien lo practica es capaz de la concentración necesaria para elevar la obra a la altura de las intuiciones. De la sensación al conocimiento, a través de intensa reflexión sobre lo intuido, de suerte que todas sus facetas se iluminen y carguen de la luz vertida por la reflexión misma. Sólo cuando el material fue depurado, y retenido lo que es verdadera sustancia poética, se puede comprender cuánta y cuál es la riqueza aportada por la sensación al espíritu del poeta, y, gracias a éste, también -después- al del lector del poema.

El material se transfigura por la imaginación; al contacto con ella la realidad muestra su verdadero ser, insospechadas riquezas. La poesía utiliza las palabras cotidianas, pero de otra manera. La palabra se ordena en la prosa de acuerdo con la lógica del lenguaje corriente, mientras en el poema ese orden se quiebra y otro surge con peculiar coherencia -y ritmo- de la emoción lírica.

Leyendo poemas de Juan Ramón Jiménez tuve la impresión de que el instrumento verbal utilizado era de absoluta novedad. Como si no estuviera compuesto por las palabras del lenguaje común. Naturalmente, no era ni podía ser así. Las palabras eran idénticas y el significado no podía cambiar.

—79→

(Pero cambiaba...). Lo alterado era el mecanismo de la construcción, que en vez de responder a las necesidades del razonamiento se amoldaba con notable flexibilidad a la línea simbólica imaginada. La impresión de novedad se debe a la manera precisa, delicada y exacta con que la palabra sirve a la intuición y se convierte en portadora de símbolos.

3

Para situar la poesía de Juan Ramón es preciso atender a su identificación con lo natural puro, con lo perenne de la vida, y al paralelo alejamiento de lo circunstancial y momentáneo. Esta actitud contrasta radicalmente, por el estrato de experiencias en donde arraiga, con ciertas corrientes predominantes en la lírica actual, pugnantemente por convertir al poeta en portavoz de sentimientos colectivos. La resistencia opuesta por

Juan Ramón no es tanto doctrinal como temperamental: ha seguido su línea, sin ignorar otras posibles direcciones de la poesía.

Durante varias décadas la creación literaria se ha esforzado en mostrar lo anormal y truculento, cuando no lo teratológico.

Cuesta trabajo pensar que Juan Ramón es contemporáneo de Franz Kafka, de William Faulkner, de Maiakovsky y Neruda. Testigos de la época, ciertamente, sobre creadores y artistas. Pero ¿no testifica también Juan Ramón, a su manera inevitable y profunda, de otro tipo de actitud no menos válida y actual -por permanente- que la de aquéllos? La respuesta será afirmativa si pensamos que el poeta está ante todo comprometido consigo mismo y con el hombre eterno y puede sobreponerse a los fenómenos destructores de determinado período histórico (sin ignorarlos ni olvidarlos) para decir palabras de resonancia no intemporal, sino de todos tiempos y lugares.

Juan Ramón no es el poeta ni el profeta de una época apocalíptica y una crisis social, sino de otro tipo de crisis, íntimas, privativas. Censurarle por no haber sido el poeta que no quiso ser, que se negó obstinadamente a ser, me parece pueril y críticamente inoperante. Importa comprobar si dentro —80→ de su esfera de creación y en la línea reveladora de las situaciones de donde su poesía brota logró crear con plenitud de expresión.

En la poesía juanramoniana hay -por mencionar un ejemplo que me propongo analizar con detenimiento en otra parte- una finísima captación de cuanto se refiere a la muerte, en diversos aspectos. La muerte propia y la muerte de los demás. La muerte vista anticipadamente o imaginada como acontecimiento sucedido, para contemplar el mundo cuando de él falte el poeta. Los muertos como alimento de flores -y viviendo en ellas-; el campo y los pájaros ignorando la muerte. El tema de la muerte aparece con frecuencia en los versos de Juan Ramón y ligados a este tema, los del tiempo, la duración, la eternidad y el sentido de la vida.

Juan Ramón ha vivido algunas épocas con la obsesión de una muerte próxima. Empezó en su juventud:

«La muerte de mi padre -leímos antes- inundó mi alma de una preocupación sombría; de pronto, una noche, sentí que me ahogaba y caí al suelo; este ataque se repitió en los siguientes días; tuve temor a una muerte repentina; sólo me tranquilizaba la presencia de un médico.»

Y refiriéndose a años posteriores, añade: «La ruina de mi casa acentúa nuevamente mi enfermedad, y es una época lamentable en que no trabajo nada; la preocupación de la muerte me lleva de las casas de socorro a las de los médicos, de las clínicas al laboratorio». Esta preocupación había de traslucirse en la poesía, y acontece con la diversidad de perspectivas señaladas, siendo causa y origen de poemas cuya vigencia supera los linderos de cualquier circunstancia histórica, pues se incluye en los de toda existencia humana.

La poesía de Juan Ramón sí es poesía «comprometida», pero comprometida con el hombre, no con el partidario ni con el político. Y en relación con ese compromiso que le vincula a lo esencial quiero apuntar dos observaciones. La primera atañe a la voluntad del poeta, pues por su negativa a enrolarse y afiliarse se difundió la imagen convencional de un Juan Ramón retraído por debilidad y desinterés. Para desmentirla y comprobar el vigor con que mantuvo su línea creativa en progresión ascendente, fiel a la decisión de expresarse con —81→ autenticidad, por su propia vía y no por caminos trazados desde otras intenciones y proyectos, basta acudir a su obra; la fuerza de su voluntad se muestra en la persistencia de los temas, en el rigor con que se limita al campo acotado y en el prolongado esfuerzo con que se concentra para extraer a la intuición todo su zumo.

La segunda observación se refiere a la preocupación por la muerte que ensombreció tantas horas de su existencia. Sobre esto es conveniente recordar (pues a menudo se olvida lo más sabido) que si la preocupación se debía a trastornos nerviosos, no por eso era menos real. Nada ficticio en el sufrimiento causado por ella. Es corriente disminuir el alcance de una enfermedad nerviosa alegando que se funda en síntomas imaginarios, como si esté carácter les quitara realidad en cuanto productores de trastornos verdaderos. Viví cerca de Juan Ramón durante uno de esos períodos depresivos, mientras padecía la obsesión de una muerte inminente, y pude comprobar la realidad del sentimiento; la enfermedad es real, por serlo la obsesión y angustia que lleva consigo.

4

Gide decía que el poeta «debe tener un águila». Se refería al buitre de Prometeo, que devora el costado de los creadores y les impele a la creación para salvarse en ella. Y yo pienso si el águila de Juan Ramón no habrá sido esta preocupación por la muerte, este sentir la muerte a su lado, acechándole, arruinándole la vida, pues la presentaba sin futuro, sin mañana posible, y al mismo tiempo le acuciaba para, en los días tranquilos, sentir la vida en su dramática realidad y verdad entre la hermosura y la miseria del mundo; al filo de la extinción y haciéndose más larga y más corta según pasan las horas. Sin esa preocupación por la muerte que más de una vez detuvo sus trabajos, frustrando proyectos en camino de realizarse pronto, la obra del poeta hubiera sido ordenada por él de acuerdo con alguno de entre tantos planes como esbozó.

Y aquí quiero recordar cómo cada vez, pasada la crisis, volvió Juan Ramón a su tarea, sin disminución ni retrocesos, —82→ tomándola donde la dejara y continuándola desde un nivel de ambición que no consentía desfallecimiento ni prisa. Como si, en el instante creador, se desvaneciera la urgencia impuesta por la obsesión sentida en un pasado tal vez reciente.

No es posible, sin injusticia, negar grandeza o pretender reducir el valor de la entrega de Juan Ramón a la poesía y, dentro de ella, a los temas más permanentes: hermosura, nostalgia, melancolía, tristeza, tiempo, espacio, mar, amor. Juan Ramón es también poeta representativo, representativo del grupo insobornable que lucha para conservar en el mundo de la poesía independencia y libertad, sin transigir con facciones ni divisiones. Y no es el último de su linaje, según pensará quien, pesimista, imagine lo

futuro como desarrollo de las sombrías facetas de lo presente, pues mirando bajo el grande y cruel espectáculo de hoy acaso quepa vislumbrar síntomas de que, entre las supuestas desnaturalizaciones o afiliaciones permanentes, el hombre eterno renace, y con él los sentimientos esenciales que siempre le hicieron vibrar. Por eso no sería aventurado predecir que la poesía de Juan Ramón, en sus más transparentes ejemplos, encontrará mañana el mismo eco que ahora le responde desde el corazón del lector.

5

Citaré aquí palabras de Juan Ramón -en respuesta a un artículo de Luis Cernuda, publicado en *El hijo pródigo*, de México-: «Mi ilusión ha sido siempre ser más cada vez el poeta de "lo que queda", hasta llegar un día a no escribir. Escribir no es sino una preparación para no escribir, para el estado de gracia poético, intelectual o sensitivo. Ser uno poesía y no poeta». Y antes menciona un texto de Santayana que parece escrito pensando en la poesía de Juan Ramón:

«Pero la poesía -dice el autor de *El último puritano*- es algo secreto y puro, una percepción mágica que enciende el entendimiento un instante, así como los reflejos en el agua, inquietos y fugitivos. Un verdadero poeta es el que coge el encanto de cualquier cosa, cualquier algo, y deja caer la cosa misma. Su sentimiento es estático, irónico, musical, triste. Sobre todo, involuntario.»

—83→

Partiendo de estas palabras, las del poeta y las del filósofo (también poeta), es posible comprender por qué la obra de aquél se presenta como sucesión de decantaciones, apasionada busca de las esencias, y su paralelo desinterés por el incidente y la retórica. Del incidente le interesa la luz viva, el deslumbramiento; la versión comunicada, la transmisión de ese fulgor, de esa intuición captada por milagro, no puede encerrarse en una fórmula, sino que exige y se acomoda a una escritura flexible, suficiente para contenerla y expresarla. Por eso la obra juanramoniana es continuidad de impresiones, vida hecha poesía o que, según él dice, aspira a serlo de modo absoluto. Aspiración quimérica, si se entiende literalmente, pero justificada si referida a la identificación entre vivir y crear.

Juan Ramón es -él señaló cómo y en qué medida- un artista espontáneo, pero lúcido, sumamente perspicaz y consciente de lo que desea conseguir y de los medios adecuados para lograrlo. Su capacidad crítica y autocrítica está bien probada y nadie supo distinguir mejor que él entre la materia bruta de donde sale el poema, la sustancia aprovechable para crearlo y el poema mismo. Contra lo discursivo y razonante -opina-, la emanación: el fluido que destilan las cosas, «dejándolas caer», como quiere Santayana. Filosofía en verso, no. Para exponer y demostrar, decía Laforgue, acúdase a la prosa. Juan Ramón considera «la emanación» como cualidad distintiva del poeta. Reiteradamente emplea ese término para caracterizar a un tipo de creación poética que

en su concepto equivale a poesía-poesía y lo opone a poesía-retórica, a un género de poesía que le interesa menos.

Algunos poetas contemporáneos, como W. B. Yeats y Ezra Pound, pensaron el poema como máscara o disfraz como creación destinada a revelar una personalidad distinta de la verdadera, de la propia del poeta. Juan Ramón, por el contrario, está presente en el poema con absoluta autenticidad, sin desempeñar papel alguno, simplemente viviéndose. De la intuición pura queda en el poema la vibración genuina, sin adular en nada, tal como el alma, la deja escapar. Y lo llamado «evolución» juanramoniana es un proceso eliminador de los lugares comunes líricos. La desnudez a que se refiere aquel famoso poema («Vino, primero, pura - vestida de inocencia») es —84→ la reintegración a lo más suyo y la supresión de lo que, según las convenciones del momento, resultaba «poético».

6

El esfuerzo para revivir su poesía desde una vigilancia y una lucidez intelectual que en tiempos de los «borradores silvestres» no tenía, supera en rigor y continuidad a cuantas tentativas análogas intentaron otros poetas. A Juan Ramón se le ha imaginado luchando día y noche, con sus poemas para corregirlos, para sustituir tal o cual palabra, giro o expresión por otra más adecuada. Pero el caso no es ése, y la tensión más honda. En alguna de las veladas que pasamos juntos durante los años 1953 a 1955 me contó cómo acontecía esa revisión en lo más decisivo del cambio, y puedo, por lo tanto, aportar un testimonio personal.

La historia de las correcciones sucesivas de la poesía juanramoniana está ligada al proceso de madurez espiritual del poeta, y es la historia de un incesante progreso, de una constatación más clara de lo que podía llegar a ser y deseaba hacer, y esto acontece en zonas de la conciencia donde las rectificaciones se producen por espontánea combustión de los materiales que, gracias al aumento de presión en la caldera, funden a distinta temperatura y liquidan como ganga inservible los sentimentalismos de la primera época. Llamo la atención sobre una particularidad del proceso que no implica contradicción con las condiciones de lucidez perceptibles en la obra del poeta: la rectificación y corrección de la poesía es espontánea, y hasta diría automática si no temiera las confusiones que podrían ocasionarse por el modo como se entiende esta palabra en la terminología surrealista, tan difundida. Espontánea no quiere decir inconsciente. La rectificación surge sin pensarla, pero responde a un estado de conciencia.

«A veces -me decía Juan Ramón- recuerdo un poema antiguo, pero no lo recuerdo según lo escribí en el pasado, sino distinto, con variantes que aparecen de modo imprevisto. Al comparar ambas versiones noto las diferencias.»

No las ha pensado, pero sí las ha querido.

El que esas variantes no sean objeto y consecuencia de una deliberación puede inducir a error respecto a su carácter, pero el error no surgirá si se advierte que obedecen a un cambio radical del poeta mismo, a su modo de entender la poesía, y el cambio es tan lúcido y deliberado, altera de modo tan intenso la persona del poeta que, cuando de modo más o menos inopinado revisa el poema, la revisión es reviviscencia desde otra «edad» y responde a esa transformación. Sin contradicción alguna, la revisión puede ser «automática» en cuanto a la coyuntura y lúcida en cuanto a la tendencia, al nuevo giro de la poesía en general. Esto revela cuán honda fue la mutación experimentada por el artista, su nuevo acento y entendimiento de la poesía.

7

Me gustaría resumir algunos de los factores cooperantes a esa transformación, y creo poder hacerlo sin grave riesgo de error ateniéndome a lo que el propio Juan Ramón ha indicado en varias ocasiones. Son de tres clases: unos se refieren a impresiones afectivas, otros a cambios en el dintorno y los últimos a variaciones del gusto. El primero es la presencia en la vida de Juan Ramón Jiménez del amor profundo, sostenido y claro de Zenobia Camprubí Aymar, esposa y compañera admirable durante cuarenta años; el segundo, ligado a éste, es el viaje a Estados Unidos en 1916, tanto por lo que supuso el descubrimiento del gran país como por el prolongado contacto con el mar desde el mar mismo; el tercero es una concepción más intelectual de la poesía, y la «baja de Francia», sustituyendo en sus preferencias a poetas franceses, objeto de anteriores frecuentaciones, por ingleses, norteamericanos y alemanes.

Tales factores operan conjuntamente, y esa conjunción produce la transformación del poeta: el amor sencillo y grande, el amor de cada día en la dulzura de la costumbre, le situó en una realidad más natural y humana, en una convivencia constante con otro espíritu excepcional. Quienquiera haya conocido a Zenobia Camprubí y su admirable relación con el poeta, a quien ayudó y defendió desde el amor y la entrega e —86→ identificación más completa, sabe lo que representó para Juan Ramón y para su obra, incluso para facilitar el que esa obra pudiera realizarse con plenitud de dedicación, ahorrándole la servidumbre diaria a lo pequeño, que de otra manera le hubiera distraído y perturbado.

El mar había sido para Juan Ramón un espectáculo familiar. Desde la infancia, siempre en su vida y su poesía. Pero de pronto, a través del viaje trasatlántico, de espectáculo se convirtió en presencia viva, compañía inmensa, algo latiendo junto al corazón del hombre y, como él, variable, tornadizo e igual a sí mismo. El mar es como la poesía, multiforme y único, y, como ella, inmenso, palpitante y está todo en cada ola (como la poesía puede estar toda en cada poema, en cada línea).

Y tras el mar, el mundo nuevo, el «otro» mundo que responde a las imágenes de la infancia y del sueño; a las canciones y las historias escuchadas lejos en tiempo y espacio, mas no olvidadas, sino quietas, yacentes en la memoria. El mundo también de

los poetas fabulosos, a quienes Juan Ramón había aprendido a querer: Edgar Poe, Walt Whitman, Emily Dickinson.

Pongamos, por otro lado, el hastío de quién alcanzó la perfección por un camino - como era el caso de Juan Ramón con los *Sonetos espirituales*- y se niega a repetirse, a seguir haciendo lo que ya es perfecto; el cansancio de quien ha superado ciertas formas y quiere vivir la poesía con novedad de inspiración que las crea diferentes. Todo esto dio lugar a un libro único -*Diario de un poeta recién casado*-, donde amor, mar y mundo nuevo resplandecen con impulso creador que presenta la obra juanramoniana bajo distinto signo. Sin arrastres sentimentales, sin descripción ni anécdota, hecha ya pura espuma de intuiciones, aroma y decantación del sentimiento.

El hombre de 1916 no es, por supuesto, el de 1900, y por consiguiente, los libros primeros, los poemas primeros le parecen insatisfactorios. Las correcciones (otro tipo de correcciones), enmiendas, ampliaciones y eliminaciones se producen con naturalidad y responden a la necesidad ya explicada, mas esa necesidad puede inducir a error al poeta cuando, desde la nueva sensibilidad, juzga la obra antigua con excesiva severidad. Para muchos lectores el poeta de *Sonetos espirituales* —87→ o el de *Arias tristes* no es inferior al de los libros de la llamada segunda época. Ciertamente que buena parte de los poemas anteriores fue poco modificada, y ahí está, muestra de la inspiración primera, en la *Segunda antología*, para testimoniar de cuanto dura y permanece del ayer en el poeta de hoy.

Es natural que las revisiones no alcancen a lo que a su modo fue -es- perfecto. Por ejemplo, al admirable *Arias tristes* (1903), saludado por Rubén Darío con tan noble entusiasmo.

«Desde Bécquer -escribió el autor de *Prosas profanas*- no se ha escuchado en este ambiente de la Península un son de arpa, un eco de mandolina más personal, más individual. Pudiendo ser oscuro y complicado, es cristalino y casi ingenuo.»

Esta poesía primera (recuérdese: «vestida de inocencia») declara su filiación: Heine, Bécquer, Verlaine, Musset, Schubert..., y sobreponiéndose a ellos, la personal sencillez de acento, advertida por Rubén.

8

Quisiera destacar un punto interesante: Juan Ramón, sin necesidad de recurrir a las «máscaras» antes aludidas y sin variar en lo sustancial, ha creado diferentes clases de poesía. Tampoco aquí se trata de contradicción, sino de complejidad resuelta por la armonía y permanencia de lo esencial. El cambio que ahora quiero analizar deja subsistente la persona en sus fibras, la zona entrañable del alma, aunque implique notables transformaciones en el gusto y la sensibilidad. Por eso el poema «revivido» (no

el corregido, el meramente corregido de tacha o descuido, o el mejorado por sustitución, añadimiento o resta) no anula ni, en cierto sentido, mejora el anterior. Aunque se le parezca, es otro. Quizá la semejanza impida advertir lo importante del cambio; quizá - paralelamente- el cambio impida constatar la sustancia que permanece.

Un cambio de actitud puede ser tan importante como un cambio de sustancia. Lo será en cuanto marque distinto nivel —88→ en la sensibilidad, no en cuanto a las tendencias fundamentales, que continúan invariables. La diversidad en la poesía de Juan Ramón se debe a las indicadas variaciones en sensibilidad y gusto; se debe, asimismo, a las diferentes perspectivas desde las cuales intenta la creación. Su unidad e integridad responden a la permanencia del ser que necesita y quiere expresarse.

Si esto es así, cualquier pretensión de condenar alguna etapa de la poesía de Juan Ramón, por considerarla menos auténtica que las restantes, es injusta y se basará en un equívoco. Es lícito elegir, pues la elección depende de las preferencias, y éstas surgen, naturalmente, según situaciones espirituales determinadas por el juego de los temperamentos y las circunstancias.

Dejo a un lado otro género de complejidades cuya vigencia permite a Juan Ramón ser, a la vez, en el mismo poema, popular y culto, refinado y sencillo, original y reminiscente, triste y esperanzado, pues esa complejidad no es tanto del poeta como del hombre. Siguiendo leyes de la condición humana se pronuncia en la poesía con toda la riqueza fermentante en su espíritu, y a quien sabe ver en la grácil tersura de esta lírica no le resulta difícil distinguir las múltiples líneas de fuerza que constituyen, si se me permite la fórmula, el complejo corazón desde donde golpea la sangre que alimenta el poema.

Todos éstos -¡y tantos otros!- son ingredientes del poema; todos pesan más o menos indirectamente en él. Apenas será preciso añadir cuánto influye esa variedad de elementos determinantes en la sólida textura de los mejores ejemplos juanramonianos, si no intemporales, en cuanto por intemporalidad se entienda desarraigo de una situación concreta y una circunstancia precisa, sí cuando se piense en la duración a que los destina el que la circunstancia desencadenante de la intuición no se refiera a lo momentáneo exterior, sino a lo entrañable permanente.

La duración prometida a lo mejor de esta obra es recompensa a la fidelidad del poeta hacia la poesía, a su pasión por lograr el equilibrio entre sentimiento y expresión, y a su instintiva percepción del sentido y las posibilidades de la palabra viva. La conversión del poeta en poesía, según sugiere Juan —89→ Ramón en la citada frase de su respuesta a Cernuda, sería en definitiva, la suma identificación entre lo indecible y la palabra, el milagro de trasvasar al poema el estado de gracia poética, y lograr que esa cristalización no matara la savia fecundante (el verbo creador), sino la dejara fresca y dulce, vitalizando el poema.

No es posible negar que la poesía puede hallarse fuera del poema, en ese estado de gracia, anhelo, inspiración o sentimiento originarios, pero ahí no podemos comprobar su existencia y, por lo tanto, dado que la tenga, carece de eficacia, salvo para el alma del sentidor que la declara. La poesía sólo es constatable en el poema. El poeta sin el poema no existe, para el eventual destinatario de la obra.

9

Juan Ramón fue gran lírico. Sus mejores poemas no se basan en un conocimiento del hombre en abstracto, ni siquiera de los hombres en general o de calicatas en la psicología de uno determinado; no se fundan en la observación o la experiencia de comportamientos ajenos, sino en el alma y la sangre propias. Incluso cuando, en los últimos años, vive la gran aventura mística del «dios deseante y deseado», el material proviene de una meditación y preocupación personal y le lleva a la creación de un dios suyo, sentido con sinceridad y verdad, un dios interior, con quien convive en agónico combate amoroso:

Dios del venir te siento entre mis manos,
aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa
de amor, lo mismo
que un fuego con su aire.

En este poema alcanza Juan Ramón extraordinarias cumbres de un misticismo donde se funden en bellísimas imágenes resplandores de infancia y de vejez. Su dulce adversario, el dios «deseante y deseado», es un dios personal, una creación de su conciencia poseída de sentimiento místico, y en nada se parece al dios de quienes le rodean.

Recordaré ahora dos fragmentos de obras muy anteriores. —90→ En primer término estos versos tomados de *Poemas mágicos y dolientes* (escritos en 1909):

Mi paisaje es mi alma, y mi hogar es mi pena;
y moro en un verjel cerrado y melodioso,
como una embalsamada y cándida azucena
que el profano desdeña y respira el piadoso...

Esta temprana confesión la confirma su obra entera, su nunca desfalleciente voluntad de capturar los más delicados movimientos de ese alma suya, estancia y paisaje a la vez para el vigilante ensueño (si cabe decirlo así) del poeta. Vivir y ser en permanente alerta consigo mismo, creando el mundo y el aroma, el amor y el dios-poesía. Vivir sobre sí, replegado hacia las luces interiores, en tal concentración que gracias a ella se alcance lo absoluto. Otro texto, recogido en *Poesía* (libro-antología donde se reúnen poemas escritos entre 1917 y 1923), lo declara:

¡Concentrarme, concentrarme,
hasta oírme el centro último,
el centro que va a mi yo
más lejano,
el que me sume en el todo!

Es fervor, ansia de concentración para encontrar la esencia de las cosas, pero no buscándola en las cosas mismas, sino en el claro espejo donde se reflejan: el alma del poeta. Se comprende que esta inmersión en el oscuro fondo, este lírico ensimismamiento, permitiera a Juan Ramón llevar a su poesía con singular acuidad cuanto a la soledad se refiere. Permítaseme hablar de ella ahora desde otro punto de vista para completar el análisis anterior. Veamos la soledad como tema poético, llevada a la poesía. Soledad del hombre en el mundo y surgiendo de ella los diálogos con interlocutores interiores que responden desde dentro: naturaleza, poesía y Dios.

10

El tema de la soledad es el presupuesto de estos otros, al menos según aparecen en la poesía de Juan Ramón, con su doble faz de realidades presionando vivamente y de reflejos —91→ sobre el cristal del alma creadora. En la soledad, y para ahondar en ella, Juan Ramón necesita el contacto de realidades trascendentes, y la naturaleza lo es, pues en esta poesía, además de espectáculo contemplado, es vibración acompasada al corazón, sea porque éste palpita siguiendo los ritmos que de ella proceden, sea porque los advertidos en la hermosura exterior fueren en verdad el eco del aliento insuflado por la creación lírica en esa hermosura, para darle la gracia de algo que va más allá y más adentro de la realidad visible; la gracia de un alma ajustada en misteriosas correspondencias con el alma del hombre.

Sería aventurado calificar de panteísmo esta tendencia a descubrir en la naturaleza un principio espiritual que la gobierna y comunica de algún modo con el hombre, en quien influye. Pues no hay en la lírica juanramoniana ningún equívoco, ninguna confusión entre esa plenitud de existencia con que revela la naturaleza y la creencia de que en ella alienta un dios. La idea de dios no viene mezclada en él con la de naturaleza, sino con la de poesía. Y mezclada de modo personalísimo, concurre con cuantas cooperan como incitaciones necesarias al desarrollo de su obra. Si siempre es arriesgado, y, desde el punto de vista crítico, poco revelador, buscar en la poesía rastros de una ideología, en el caso de Juan Ramón el carácter de tal pesquisa sube de punto por su independencia -quizá pudiera decirse: por su indiferencia- respecto a «ideas» y doctrinas.

Ya dije que esta poesía no tiene nada de filosófica; leerla buscando el contenido ideológico es tomar el rábano por las hojas. El carácter confidencial de esta obra la sitúa

en el extremo opuesto de la llamada poesía filosófica, porque las ideas vienen envueltas en líricos oropeles, en ritmos, cadencias y rimas que procuran realzar el pensamiento que revisten. Y si la tentativa de hallar filosofía, ideología, en los versos de Juan Ramón, está condenada al fracaso, igualmente falto de sentido sería el proyecto de hallar en ellos una teología. Cuando habla de Dios y de su relación con él habrá de entenderse que se refiere al dios personal de su poesía y no al Dios de la creencia cristiana. Y al lector de *Animal de fondo*, al lector de estos impresionantes poemas, donde se resume la experiencia del gran debate mantenido entre Juan Ramón y la inmensa —92→ sombra luciente en cuya captura se afana, le sobrecoge la idea de encontrarse frente a una ambiciosa tentativa de reconocer y revelar lo divino en la poesía.

El estremecimiento se produce porque en muchos momentos Juan Ramón parece aprehender la esencia del dios deseante y deseado, y sentir la alegría de esa aprehensión cuyo logro ha colmado tantas de sus horas. Pues este diálogo con el dios-poesía-naturaleza es la cifra de su soledad, lo que la colma y transforma en otra cosa, en razón de vida, en algo que la completa y basta, como expresó en aquella henchida interrogación de las *Canciones de la nueva luz*:

¿Soledad y está el pájaro en el árbol,
soledad, y está el agua en las orillas,
soledad, y está el viento con la nube,
soledad, y está el mundo con nosotros,
soledad, y estás tú conmigo solos?

No entenderá bien la poesía de Juan Ramón quien no encuentre el sentido de su evolución, que puede hallarse (entre otros modos) analizando los cambios en el planteamiento del tema de la soledad. Si la soledad es primero productora de nostalgia, vaga tristeza por no ver alrededor de uno nada que vibre según el propio temple, poco a poco va cambiando y aparece como necesidad reconfortante, recurso necesario para lograr, gracias a él, la plenitud del ser, para acabar justificada por cuantas presencias se dan de alta en ella, elevándola al mayor grado de receptividad y vibración. Así la obra del poeta va inexorablemente depurándose hacia cimas de ascética perfección, cambiando cada día y sin apartarse del designio primero, al que permanece más fiel cuanto lo advierte con más exactitud. Perfección hacia la poesía, que deberá estudiarse, con suficientes ejemplos, en capítulo separado.

Ahora quiero recordar un momento el tono confidencial y puramente lírico de la poesía juanramoniana. Me interesa subrayar algo muy elemental; señalar, para que no pase inadvertida (como en el cuento de Poe), la carta colocada en el sitio más visible: el hecho de que esos poemas estén constituidos por una suma de vivencias no autoriza a tomarlos por lo que de tales vivencias contienen, sino por lo que son: obra de arte en cuya creación los elementos allegados por la experiencia —93→ tienen valor de incitaciones, oportunidades para que el sentimiento nazca e impulse a la palabra. La experiencia es el germen fecundante. Nada menos y nada más. Cada poema refleja una

vivencia, pero atenerse a ella, procurar extraerla como documento autobiográfico, sería grave error. El *Diario de un poeta recién casado* tendría mero interés documental si fuera lo que literalmente reza el título: notas e impresiones recogidas durante la luna de miel. Lo tiene, en cambio, extraordinario, porque, además de revelar una transformación originalísima de la poesía del autor, acontecida en determinadas circunstancias de las cuales queda en el libro un reflejo, un aroma, es un conjunto de magníficos poemas. Y eso importa no la confidencia ni el testimonio, sino la poesía.

11

El mundo del retraído no se constituye porque sí; no está establecido sobre el capricho, sino impuesto al poeta por el especial carácter del círculo que le rodea; se revela frente al dintorno hostil, frente a la estupidez, adversa a la creación artística.

¿Cómo puede ésta realizarse entre la indiferencia y la malevolencia? Negando, o combatiendo con la cruda verdad negatoria ese círculo que la asedia. La creación es un modo de afirmarse contra él, de repudiar su conformismo y sus transacciones con la trivialidad dedicada a repetir fórmulas archiconocidas. Se concibe una alternativa a la negación: ignorar el mundo de la diaria chabacanería -y quizá sea lo más conveniente-, pues el esfuerzo por combatirlo menoscaba el exigido por la tarea creadora. La imaginación vuela más segura cuando desembarazada del lastre arrojado sobre ella por los rutinarios enemigos de su fabuloso dinamismo.

Juan Ramón entra en soledad para entrar y vivir en poesía, sustituyendo el mundo exterior por el mundo personal, donde de la realidad se retiene la parte «útil» y se deja caer el resto. Hay en el ámbito exterior una atmósfera deprimente y torva que no conviene a su poesía; es el dominio de las fuerzas oscuras, sombras favorables a lo demoníaco y al triunfo de lo inhumano, de lo infrahumano. Si desconoce ese —94→ universo (hasta el punto que cabe desconocerlo), es para sostener al mismo tiempo, y por contraposición, lo puramente humano. Frente a la inhumanidad de fuera, lo humano puede afirmarse sumergiéndose en el hombre mismo, en el propio yo de quien escribe.

¿Habría, pues, un fondo de angustia, una desesperación que se ignorase, en esa aversión por lo demoníaco encubierto bajo la capa del cretinismo generalizado de la sociedad contemporánea? Probablemente la actitud de Juan Ramón se funda, en última instancia, sobre esa repulsión por la estupidez trituradora y cobarde, y, estudiada a esta luz (pues hay otras razones, según luego veremos), la obsesión de una muerte inminente, sentida por él desde la adolescencia, se explica como forma de evasión, como justificación de su huida de la realidad, pues ¿para qué hacer nada, ni intentar nada si uno va a morir en seguida, tal vez esta noche?

La necesidad de crear, la fatalidad, el destino eran tan fuertes que vencieron una y otra vez a la neurosis. Pero, bien entendido: la vencieron partiendo de una negación y declarándose ligados a los mejores, «a la inmensa minoría» dispuesta a repudiar el mundo de sombra. Frente a la sombra, la luz interior; frente a la vulgaridad, la exigencia. Así se comprende su planteamiento de los problemas de la creación artística partiendo de una exigencia creciente que ha suscitado, y aún provoca, extrañeza y

hostilidad en vastos núcleos de público, especialmente en los sectores artísticos retardatarios.

Esa hostilidad se compensa con la devoción de los hombres sensibles, audaces y libres, a quienes la poesía de Juan Ramón se dirige. Pues él también pudo decir, como Ezra Pound, en *Ite*:

*«Go, my songs, seek your praise from the young and
from the intolerant, Move along the lovers of perfection
alone.»*

(«Id, cantos míos, a solicitar del joven y del intolerante;
frecuentad tan sólo a los amantes de la perfección.»)

Encontrar al joven y al intolerante (es decir, a quien no transige con la corrupción y la sombra), supone dotar al mundo interior de un glacis protector, adelantando para el futuro y hacia el futuro los límites de esa esfera defensiva —95→ que, poco a poco, irá quebrantando, por contagio y ejemplo, la zona oscura.

Con esto sugiero que Juan Ramón, siguiendo la dialéctica de su situación, forzado por la lógica de su retraimiento, se convirtió en fuerza poética revolucionaria. De ahí el valor de su soledad como posición impulsora de una creación artística subversiva (subversiva respecto a la parálisis y la academia). El término «revolucionario» se asocia, por lo general, a actitudes políticas y sociales y viene impregnado de las ideas que a su propósito suelen evocarse. Pero en este caso tiene un sentido meramente estético. Juan Ramón no estuvo interesado en luchas políticas o sociales (aunque tuviere y mantuviere ideas muy definidas sobre unas y otras) y, como ya dije, su obra no contiene alusiones a ellas. Es revolucionario por cuenta propia, en su obra y por la poesía.

12

La soledad es un laberinto donde el hombre se pierde voluntariamente con la esperanza de encontrar en él algo de cuya falta no tiene entera conciencia, sino más bien presentimiento, adivinación a medias, insegura acaso, pero suficiente para incitarle a abandonar las confortables seguridades del lugar común.

Vivir en soledad empieza por imponer la ruptura con las comodidades del auxilio mutuo, de la trivialidad aceptada y entendida por todos, para lanzarse, de un salto, a la gran aventura de crear, o pensar, por sí, y, en consecuencia, fatalmente, a la incompreensión de quienes no entienden el gesto ni la razón que lo determina.

Leyendo los poemas escritos por Juan Ramón en su soledad, salta a la vista el vigor expansivo de que están dotados; el entrañado fluir de la emoción se expresa en la palabra poética con tal carga de sugerencias que el corazón del lector palpita como

contagiado del sentimiento. La efectividad de la transmisión es la mejor prueba de que los inspiró un acontecimiento capaz de resonar en todas las almas y de hacerlas vibrar.

Y Juan Ramón ha sentido y cantado esa adscripción, la —96→ comunidad de sentimiento que es la vida, que constituye la vida:

«¡Cómo no somos únicos!
 ¡Cómo nos entrañamos, uno en otro, siempre,
 con la sangre, mezclada,
 del sentimiento! ¡Cómo ríe uno, cómo llora
 con los otros!
 ¡Hilos sutiles
 que quedáis, para atarnos unos a otros,
 tras nuestro desatarnos;
 para que no seamos nunca solos;
 sonrisas, besos, lágrimas!»

(*Piedra y cielo*, I, 14.)

No es preciso comentar con detalle este poema. Tan clara y hermosamente declara el sentimiento y también el pensamiento del poeta. Me conformaré con subrayar dos puntos fundamentales para su exacta comprensión: primero, la solidaridad humana es un entrañarse «con la sangre, mezclada, del sentimiento»; segundo, no se trata de estar solos, sino de ser solos. Se puede permanecer aislado algún tiempo y no por eso ser solo, en cuanto esa esencia se entienda que equivale a considerarse aparte y de distinta especie. Estar en la soledad puede ser, según vimos, la mejor manera de no ser solo.

¿Puede pensarse, a la vista de los poemas nacidos de esa soledad, que Juan Ramón se retrajera para cultivar su diferencia, y, menos aún, para consumirse en una cultura libresca del todo innecesaria a su obra? Su entrada en soledad responde a una vocación de conquista; no a una tendencia al abandono. Estaba seguro de que la materia poética sólo podía extraerla de sí mismo.

Juan Ramón es un puro poeta lírico y la historia de la poesía (no digo de lengua española, sino de la poesía universal) ofrece pocos ejemplos de tan resuelto propósito de apurar hasta sus últimas posibilidades la veta de lo entrañable. Viviendo el laberinto de la soledad descubrió los engranajes del misterio; infinitos matices del sentimiento que la mirada dispersa deja perder por falta de concentración; y fue conducido, del modo más natural, a ese ansia de perfección que acaso ni siente, ni comprende el hombre que puede vivir fuera de sí. —97→ Y a estas alturas ya cada cual habrá comprendido que el laberinto no está fuera del poeta, en islas remotas, al otro lado del mar, sino dentro de su corazón.

La tan conocida anécdota de la habitación acorchada en donde Juan Ramón se encerraba para trabajar, aislándose de ruidos callejeros y de los causados por vecinos hartos expresivos, podría traducirse al plano espiritual como signo de la voluntad de buscar en la soledad misma la clave de su creación y su poesía. E imaginar la soledad como un laberinto tiene sentido si pensamos que quien recorre las alucinantes galerías confía en encuentros posibles, en un hallazgo precioso y revelador.

El centro del laberinto, el vértice y culminación del invento no tiene techo. Claro secreto: la salida es hacia la altura, y el hilo del aventurero no es señal para el retorno, sino estela para seguidores. El minotauro es una imagen de la mente, y casi cualquiera puede vencerlo si es capaz de afrontarlo cara a cara.

La entrada en el laberinto es una aventura, pero interior; una toma de posesión, pero provisional. En la soledad hará Juan Ramón recuento de emociones, y sometándose al tamiz de una crítica exigente se negará a expresarlas si antes no se transmutaron y convirtieron en otra cosa. Desde los tiempos en que el poeta estuvo en el sanatorio de Le Bouscat, la soledad sirvió para la creación poética, y siempre convendrá recordar dos datos: su soledad no fue incomunicación, sino concentración; los períodos de ensimismamiento alternaron con etapas de actividades varias: publicación de revistas, viajes, conferencias y cursos universitarios, relación amistosa con poetas, pintores y personas de diverso oficio y beneficio, coincidentes en su estimación por la poesía.

La soledad no le aleja de la realidad; antes facilita la comunicación con ella y consiente contactos entrañables. Juan Ramón no se retrajo para evadirse de lo real, sino para rehuir la convivencia con quienes por vocación irresistible se dedicaban a falsear la realidad, quizá por incapacidad para reconocerla. Cuanto es real, existente, genuino e inconfundible alentaba en la soledad del poeta, en su laberinto, que también era, según declara expresamente, laberinto de temas.

Veamos estas líneas que añaden al comentario un nuevo —98→ desarrollo; la posibilidad de encontrar en el problema otros matices:

«¡Qué profusión de estampas de parque, de ciudad,
de cuadro, de ilusión, de música, de libros...!
¡Qué exaltada armonía de colores fragantes!
¡Qué confusión de cosas! ¡Oh Dios! ¡Qué laberinto!»

De mano de Juan Ramón llega esta confirmación: el laberinto no está vacío, sino colmado y desbordante de presencias e incitaciones que se mezclan y entrecruzan con pródiga variedad de contrastes. El poeta, viviendo este caos, se lo apropia creativamente, convirtiendo sus cambiantes luces y giros, sus presencias en tema artístico.

La soledad reverbera; precisamente porque no es un desierto, sino un laberinto donde sobran oportunidades de experimentar la emoción que suscitará el poema. La paradoja consiste en que el ámbito de la soledad resulte tan propicio al desencadenamiento de emociones que, según la concepción romántica de la poesía, no debieran surgir sino al contacto con «la vida». Y esta paradoja se aclara en cuanto se piensa la soledad sin connotaciones retóricas, considerándola como el recinto adecuado para experimentar las emociones a través de la imaginación.

Cuando se habla de experiencias poéticas debiera entenderse que las más profundas acontecen en la soledad. Comparar la experiencia del poeta con la del hombre común sería insensatez; lo que para éste puede ser poca cosa -un sueño, un amanecer-, constituye estímulo decisivo para la creación en cuanto precipitante del sentimiento que la intuición captará y dará forma, convirtiéndolo en poema.

13

Solitario acendra el poeta su sensibilidad y siente con más fuerza la grandeza y la miseria de su condición. Corre como moneda legítima la idea de que en soledad el hombre se complace en cultivar sus diferencias para sentirse distinto de los demás, y una vez distinto, insolidario de ellos y de sus destinos. —99→ Pero se trata de una falacia; de una presentación parcial de los hechos.

Permítaseme recordar aquí una frase de Georges Bernanos que aclara singularmente la cuestión:

«¿De dónde saca usted [...] que la soledad aleje de los hombres e impida comprenderlos? Cristianamente e incluso humanamente, yo más bien creería lo contrario. Es en el silencio y en la soledad donde uno se encuentra a sí mismo - donde se encuentra la verdad sobre sí mismo-, y por esta verdad se alcanza la de los otros»¹⁴.

Si para identificar la soledad de Juan Ramón propongo la imagen del laberinto es porque conviene subrayar el fondo de preocupación e inquietud latente en aquélla. La vida en soledad puede ser más agónica que en la corriente ciudadana. El solitario se concentra en el combate sin fin de esa pesquisa encaminada a encontrar la posible verdad de lo que le resulta más accesible: el propio yo.

Y tal conocimiento no le interesa por considerarse excepcional y diferente, sino, conforme Bernanos aclara, porque su verdad es, en lo esencial, la de los demás: mi prójimo, mi hermano, mi adversario. No para separarse de ellos sino para sentir mejor su razón, sus razones, y escribir desde una comunidad ideal de intenciones y sentimientos, que en el poeta son realidades vividas mientras en «el otro» -lector o no- son realidades en potencia.

—[100]→ —[101]→

Plenitudes del poeta



La poesía de Juan Ramón Jiménez surge en el umbral del siglo veinte. Sus dos primeros libros, *Almas de violeta* y *Ninfeas*, aparecen el año 1900. Desde entonces hasta 1955 ó 1956 su obra fue creciendo «sin prisa y sin pausa» -según el invocado lema goethiano- hasta constituir uno de los más claros y prolongados ejemplos de creación lírica registrados en este siglo.

Bécquer y Rosalía de Castro habían muerto sin conseguir entre sus coetáneos la resonancia merecida. Salvador Rueda, hoy injustamente preterido, procuraba introducir en la poesía española flexibilidad, color y gracia, luchando con las convencionales declamaciones de Zorrilla, la solemnidad de Núñez de Arce y la ramplonería de Campoamor. De Hispanoamérica llegaban frecuentes testimonios de renovación en el lenguaje y las formas poéticas correspondiente a notables cambios en la sensibilidad. Ecos de los «suspirillos germánicos», estigmatizados por Núñez de Arce, se advertían en las voces nuevas llegadas de Ultramar. Años atrás un mozo genial mimetizaba, de encargo, las *Rimas*, desde Chile. Cuando más tarde el mozo hecho hombre publicó *Azul* (1888), entusiasmos y repulsas, actuando paralelamente, le convirtieron en jefe de una «escuela» no inventada por él, ni siquiera proyectada o deseada por él. Adhesiones y condenas suscitaron en el poeta, en Rubén Darío, un estado de conciencia, iniciando un movimiento poético, anónimo primero y al fin designado con uno de los apodos esgrimidos peyorativamente contra él —102→ por los adversarios de la renovación: modernismo se llamaría, y modernistas sus adeptos y seguidores.

Es obligado precaver al lector contra los riesgos de simplificaciones esterilizadoras. Acabo de utilizar dos palabras -escuela y movimiento- susceptibles de inducir a error, e importa aclarar en seguida el sentido de tales expresiones, pues con ellas no pretendo sugerir que el modernismo fuera un impulso organizado y dirigido a reformar la poesía como se reforma el régimen administrativo. Movimiento, aquí, equivale a coincidencia en la inclinación renovadora de afanes hasta entonces dispersos y sólo a medias conscientes de sus fines y posibilidades. En el modernismo se dieron de alta tendencias distintas y hasta contradictorias; como he mostrado en otra parte¹⁵, considerándole en su verdadera amplitud, junto a la sencillez de José Martí cabía en él la rotundidad parnasiana de Guillermo Valencia, y el simbolismo de José Asunción Silva era compatible con el fragoroso romanticismo de Díaz Mirón.

Juan Ramón Jiménez considera el modernismo como una época y gusta decir Modernismo como se dice Renacimiento o Romanticismo, vastos complejos transformadores que renuevan el ambiente cultural y lo enriquecen, alentados por la voluntad de activas minorías afanosas por superar los límites dentro de los cuales se mueven. Según eso, el modernismo, lejos de afectar únicamente las técnicas de la versificación o el ritmo y calidad de la prosa, lejos de reducirse a influir en los problemas formales, supone una actitud renovadora total, un cambio sustancial en las ideas.

En el momento triunfal del modernismo, tras *Prosas profanas* (1896), de Rubén, aparecen los primeros libros de Juan Ramón, en cuya publicación -como sabemos- tuvo parte Francisco Villaespesa, andaluz también, deseoso de promover en la poesía española una corriente semejante a la hispanoamericana. Esos dos volúmenes, luego repudiados y destruidos por el autor, respondían a la ortodoxia modernista y dentro de ella a las inclinaciones «decadentes» venidas de Francia, pero ya en ese momento inicial la personalidad de —103→ Juan Ramón pugna por manifestarse en el lirismo intimista característico de su poesía ulterior.

Siguen luego, escalonados sin regularidad en los trece primeros años del siglo, otros tantos libros de poesía en verso, por lo general de tono elegiaco, nostálgico y sentimental. A *Rimas* (1902), *Arias tristes* (1903), y *Jardines lejanos* (1904), suceden tres tomos de *Elejías puras y Elejías intermedias* (1908) y *Elejías lamentables* (1910). Entre ellos, en 1909, imprime el primer volumen de *Olvidanzas*. Los títulos son suficientemente expresivos. Y siguen: *Baladas de primavera* (1910), *La soledad sonora*, *Pastorales y Poemas mágicos y dolientes* (1911), *Melancolía* (1912) y *Laberinto* (1913). Al año siguiente aparece la primera edición, para niños, de *Platero y yo*. Con él no comienza un nuevo ciclo de la poesía juanramoniana, ni menos se clausura el constituido por los libros mencionados; frente a quienes prefieren dividirla en períodos bien deslindados, me inclino a subrayar su unidad esencial fundada en líneas de inspiración y sentimiento apenas alteradas si no es para prolongarse y elevarse en busca de una expresión más pura de las intuiciones y emociones que pretende comunicar.

Para situar esta poesía de juventud en su ambiente no parece ocioso recordar algunos títulos y fechas relacionados con la actividad creadora de otros poetas: *Cantos de vida y esperanza* y *Poema del otoño*, de Rubén Darío, se publican en Madrid, 1905 y 1910; *Perlas negras* y *Los jardines interiores*, de Amado Nervo, son de 1902 y 1905; *Los crepúsculos del jardín* y *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones, aparecen en 1905 y 1909; *Las pascuas del tiempo*, *Los maitines de la noche* y *Los éxtasis de la montaña*, de Julio Herrera y Reissig, son de 1900, 1902 y 1904; *Alma*, *Capricho*, y *El Mal Poema*, de Manuel Machado, se publicaron en 1900, 1905 y 1909; *Soledades*, *Soledades, galerías y otros poemas* y *Campos de Castilla*, de Antonio Machado, corresponden a 1903, 1907 y 1912; *La copa del rey de Thule* -cuya tercera edición (1909) prologó Juan Ramón-, *La musa enferma* y *Tristitia rerum*, de Francisco Villaespesa, son de 1900, 1901 y 1906; *Poesías* y *Rosario de sonetos líricos*, de Miguel de Unamuno, aparecen en 1907 y 1912.

Esta breve enumeración es suficiente para precisar la marcha —104→ de la poesía de lengua española, a este y aquel lado del mar, durante los primeros lustros del siglo XX. Si destacan las diferencias entre unos y otros, tanto más naturales e inevitables cuando se trata de personalidades cuyos vigorosos rasgos se deben precisamente a la persistencia de impresiones y convicciones nacidas de lo entrañable y único de cada cual, también es cierto que bajo discrepancias impuestas por la sensibilidad, el carácter y la formación se trasluce un fondo de semejanzas, algo así como el «espíritu de la época», más fácil de definir por sus negaciones que por sus afirmaciones. Si frente a los poetas citados situamos otro grupo en donde figuren sus inmediatos antecesores del post-romanticismo y el prosaísmo -y con ellos los rezagados, los tardos en advertir la superación de los supuestos creativos caducados, los epígonos de cualquier cosa -resaltará en seguida la homogeneidad y consistencia de quienes parecen y son tan distintos entre sí.

Pero hay más: la oposición modernista coincide en el propósito de conseguir un tipo -cada quien el suyo- de poesía interior, espiritual; de poesía que respondiera a las necesidades y fatalidades del poeta, a los paisajes del alma, y no a la exterioridad supuestamente deslumbrante de un Zorrilla, ni a la retórica político-social inclinada a versificar mediocres elucubraciones y profetismos baratos. La voluntad de interiorización es común a los modernistas mejores, aunque difieren en el modo de expresar las intuiciones, y por consecuencia sea tan diversa la forma como reflejan los paisajes espirituales.

Dentro de esa espléndida corriente la poesía de Juan Ramón presenta desde el comienzo notas acusadas: en primer término, la tendencia a esencializar el poema, eliminando elementos accesorios, reduciéndolo a sabrosa pulpa. En la hora inicial esta poesía es sencilla y sentimental, expresión instintiva y fragante que llega fácilmente al lector. El poeta está con frecuencia triste y melancólico. Quiere decirse sin palabrería, en líneas delicadas -lo que no significa frágiles- y de libro en libro va siendo más él mismo y menos «los otros». Esta es su depuración incesante: apartar de lo propio lo mostrenco, lo allegadizo, lo inconscientemente aportado por lecturas; eliminar la ganga acarreada por inspiraciones mezcladas y superar la forma hecha para conseguir ser él mismo, solo y total, en la forma única y suya.

—105→

Solo y total. Es decir, lo personal únicamente y también plenamente. El poeta entero y verdadero reflejado en la poesía; presente en ella. Así nace una lírica profunda y clara, una lírica de experiencias entrañables en que, sobre las anécdotas, predomina el debate del hombre frente a sí mismo; frente a la naturaleza y el mundo; frente a los fenómenos decisivos: el amor y la muerte. Naturaleza, amor, muerte, van a ser los motivos inspiradores, y según los momentos revestirán una forma más o menos recargada.

Hay en la vida de Juan Ramón una etapa en que el sentimiento de la muerte le asedia y se refleja sobre el mundo en torno, coloreándolo todo, envolviendo los objetos en veladuras grises. El mundo es hermoso, pero no es posible verlo sin pensar la fugacidad de la vida, la caducidad del ser.

Cuando más tarde sobrevienen acontecimientos familiares que acentúan su enfermedad, la creación poética queda durante algún tiempo abandonada. Juan Ramón está cansado e indiferente y ha de volver al campo para restablecerse y escribir *Elejías*. Es la hora de la poesía henchida de sentimiento visible, cantado con despliegue de luces y colores en versos largos, alejandrinos sonoros. El lirismo de los libros precedentes era de musicalidad más delgada y etérea; en *Elejías* y los libros inmediatos se hará más obvio, y rotundo, pero al mismo tiempo, quizá por saturación en la plenitud de los efectos, marcará la sazón del retorno a la sencillez inicial. Juan Ramón ha dicho, en admirables versos, lo que esa evolución significó para él, y aun siendo tan conocidos, no puedo dejar de citarlos:

Vino, primero, pura,
 vestida de inocencia;
 y la amé como un niño.
 Luego se fue vistiendo
 de no sé qué ropajes;
 y la fui odiando, sin saberlo.
 Llegó a ser una reina
 fastuosa de tesoros...
 ¡Qué iracundia de yel y sin sentido!
 ... Mas se fue desnudando.
 Y yo le sonreía.
 Se quedó con la túnica
 —106→
 de su inocencia antigua.
 Creí de nuevo en ella.
 Y se quitó la túnica,
 y apareció desnuda toda...
 ¡Oh pasión de mi vida, poesía
 desnuda, mía para siempre!

La poesía «fastuosa de tesoros» es la compuesta entre 1908 y 1911, aproximadamente, pero el lector no debe aceptar la severa condenación del poeta. Entre los poemas de esa época los hay bellísimos, mágicos -auténticamente- en su brillante iluminación. El poeta no se perdió en el artificio de la versificación «modernista», que, en realidad, como indicó Díez-Canedo, era fundamentalmente un retorno a los metros de Berceo y el Arcipreste de Hita. La emoción fluye tan pura como en los líricos del remoto ayer, siquiera cadencia y ritmo sean diferentes. Esa variedad enriquece la voz del poeta y constituye el presupuesto necesario de la obra futura.

Con *Arias tristes* y *Pastorales* llega la primera plenitud primaveral: plenitud emocional y sentimental: *Elegías*, *Melancolía*, *Laberinto* y otros libros, sin continuar la línea iniciada, tampoco la quiebran: se desvían momentáneamente para retornar -en el camino de vuelta- a la transparencia primera, a una desnudez que, como dice el poema citado, es culminación y superación de la inocencia antigua. No quiero, todavía, hablar de realizaciones ulteriores. Volviendo a los libros de 1903-05, conviene subrayar la frescura y gracia de esas obras, lograda, en gran parte, por la flexibilidad de la frase poética cuyo ritmo obedece a la organización de la frase misma, a la fluidez con que la palabra canta intuiciones y emociones del poeta. Nótese la espontánea acomodación entre lo sentido y el verso, entre intuición y expresión; no pesan las coerciones de la métrica, y como la palabra suena tan cristalina y sencilla, el lector, hechizado por la música, ni advierte el rigor y la seguridad con que aquella se ordena.

En los hermosos poemas de *Arias tristes* el poeta maneja con plena perfección un admirable sistema de alusiones y elusiones. De una descripción de movimientos simples, de sensaciones transparentes, surge, radiante y secreto, el sentimiento del

tiempo, la revelación de la vida a través del tiempo —107→ y en la ilusión. Pocas palabras bastan para convertir esta poesía en la poesía más pura, es decir, en la más alejada del razonamiento y la prosa, expresión de lo indecible, de algo misterioso que, naturalmente, aparece por sugerencia, aludido y no dicho, entre líneas e interrogantes del verso. Veamos un ejemplo:

-No era nadie. El agua. -¿Nadie?
 ¿Que no es nadie el agua? -No
 hay nadie. Es la flor. -¿No hay nadie?
 Pero ¿no es nadie la flor?
 -No hay nadie. Era el viento. -¿Nadie?
 ¿No es el viento nadie? -No
 hay nadie. Ilusión. -¿No hay nadie?
 ¿Y no es nadie la ilusión?

Sin intentar un análisis detallado del poema, destacaré la eficacia del estilo juanramoniano; la eficacia de un tipo de construcción en donde las afirmaciones alternan con las preguntas, que, según están formuladas, constituyen implícitamente otro género de afirmaciones. La repetición y reiteración de ciertas palabras, sobre el efecto de impregnación y sugestión producido en el lector, sirve para ligar los versos, trabándolos con sólida unidad. La ambigüedad de las respuestas (ambiguas bajo la aparente claridad de la negación) presiona al lector y le obliga a responder por sí, imaginativamente, a las sugerencias propuestas, contribuyendo, en cierta manera, a completar la invención poética.

El desdén por el argumento da a la poesía de Juan Ramón inconfundible carácter. Quiero decir, desdén por el argumento dialéctico, pero también la poesía anecdótica queda lejos de su intención (salvo en unos pocos poemas de *Historias*): ni razonamiento ni peripecia exterior. Esta poesía se teje con incidentes interiores, expuestos con tanta precisión y lucidez que quien los sigue y los siente se identifica con ellos desde dentro, desde la emoción suscitada, y respira con naturalidad el clima tenso y claro en donde se producen.

Poesía juvenil compuesta con intención de poner las palabras al servicio de un alto designio expresivo: la revelación del mundo interior; revelación imposible sin una escritura rigurosa apta para devolverlas su sentido más preciso, libre de —108→ contagios a que las exponen confusionarios de toda especie. La reivindicación de la palabra poética no significa apartamiento de las aguas vivas en donde fluye, sino de los verdines y charcas en que la vulgaridad se estanca para corromperlas. En su primera época Juan Ramón no pretendió inventar un lenguaje «poético», sino, muy al contrario, restituir al general y común su expresiva calidad originaria.

Leyendo el poema recién transcrito se comprobará la sencillez de los elementos utilizados. Aquí la poesía nace sin artificio, en el sentido con que este vocablo suele utilizarse; las palabras se cargan de significación y parece como si se potenciaran por el

modo -por la forma, precisamente- de su empleo; por la posición en el poema, pausas, interrogaciones, elementos flotantes entre ellas, enlace y rupturas del verso, y el conjunto presentado con la mejor eficacia. Arte y no artificio; sencillez, sin complicación ni retórica.

Pastorales es libro de notable unidad, en la inspiración y en la forma. Los elementos descriptivos son más abundantes que en otras obras de la época: como el poeta declara, al escribir estos poemas pesaba en él la memoria y dulzura de días vividos en el campo, horas benéficas para el cuerpo y el alma, y quiso captar el encanto de momentos imborrables, de sensaciones únicas. La paz del campo, el atardecer, olores de otoño, brumas, campanas sonando en la noche, callecitas calladas y oscuras, carretas tornando a la aldea, el río, la luna, el mar... Motivos elementales, acomodados a la nostalgia indecisa del poeta y bien servidos por el lenguaje y la técnica, tan sazonados y eficientes desde *Arias tristes* y *Jardines lejanos*.

Y no es sólo la descripción, exacta y sobria en la concisión y expresividad del toque, lo destacable en *Pastorales*: hay alguna acción en los poemas -o poema- siquiera reducida a rasgos que en rigor casi se confunden con los elementos descriptivos: la carreta cargada de troncos o los marineros entrevistados en la calle, a través de una canción, una memoria.

Pastorales figura en las bibliografías, según el orden de publicación, detrás de las *Elejías*, pero es anterior y debe ser incluida en ese primer período juvenil (primero si se prescinde, como Juan Ramón deseaba y practicaba, de los libros iniciales, con vertidos en apuntación «prehistórica») de la poesía «vestida de inocencia». *Baladas de primavera* (1907) prolonga —109→ este momento con mayor variedad formal, mas todavía en él predominan los romances. El talante del poeta es, según el título sugiere, primaveral -«Dios está azul»- y el tono de la obra más sonriente, más alegre, impregnado por las gracias del mundo renaciente. Por eso es mayor el contraste con poesías después publicadas, pero en parte compuestas el mismo año: las *Elejías*, donde la hermosura del mundo acrecienta, por contraste con la realidad del alma, la melancolía del poeta.

La tristeza desbordada en *Arias tristes*, ahora vuelve, en metros largos que dan a la palabra mayor énfasis, prolongando la emoción en la lenta andadura del verso. La tristeza es la misma y no es la misma, pues al cambiar la expresión, necesariamente cambia lo expresado, o, más bien, opera de distinta manera sobre el lector, afecta diferentes resortes del ánimo. Subsiste la impresión de nostalgia, y la ambigüedad en los sentimientos provocados por la hermosura del mundo, porque esa belleza es también un enigma, expresión de un misterio que el hombre nunca podrá desentrañar. La tristeza y la alegría se funden hasta cierto punto; el triste se consuela con la belleza y cuenta con ella para transfigurar y sublimar su sentimiento.

Cuando Juan Ramón canta la pérdida de la ilusión, el muerto por quien llora es el yo antiguo capaz de sentirla. Los tres libros de *Elejías* son libros de nostalgias, a donde asoma la infancia, el amor, imágenes del pasado inmediato; envuelto todo en una neblina coloreada que al herosear lo de ayer hace más turbio y gris el presente: «ramo blanco de rosas del ensueño», los poemas. El metro escogido aquietta el ritmo de la frase y la intuición se desarrolla más despacio, encadenando las metáforas en sucesión detallada, con abundancia de pormenores que reflejan sensaciones. Libros, pues, de

imágenes, con un fondo común de referencias a la naturaleza viva; sencillas todavía en su alusión a figuras elementales, y revelando la tendencia a decir las cosas de manera directa, a evocar la realidad en una línea continuada de rememoraciones que apenas podrían llamarse descripciones porque aludan a una situación, como medio para expresar a través de ella un estado de ánimo.

Es interesante, siempre, observar cuáles son las palabras que con más frecuencia se repiten en un libro de poesía. En —110→ *Elejías intermedias* -por citar un ejemplo- las más abundantes son las alusivas a la belleza de la naturaleza o al propio poeta: «rosas», «oro», «corazón». Se mencionan a menudo las «flores» y concretamente «lirios» y «violetas». Se trata, pues, de un mundo hermoso, henchido de color y fragancia, por donde el «pobre poeta» deambula melancólicamente. Abundan las exclamaciones, interrogaciones, puntos suspensivos utilizados para forjar versos más amplios y demorados, como si con tales recursos quisiera el poeta lograr determinados efectos y patentizar los ecos de la exclamación, el encanto, la delicia o el dolor constatados.

¿Es quizá la prolongación del patetismo, lo melodramático de alguna imagen o de algún adjetivo («dolor-pájaro torvo y lúgubre») lo que Juan Ramón desdeña en estos poemas? No sé; pero en *La soledad sonora* (1909) junto a los alejandrinos reaparecen los romances, y con ellos el sentimiento de la naturaleza viva, las sensaciones sencillas y decantadas producidas por espectáculos elementales y deleitables para el corazón del poeta: la brisa jugando con las flores; el fluir del agua en el arroyo...

En 1911 publica *Poemas mágicos y dolientes*, libro más variado y tan extenso como los tres tomitos de *Elejías* sumados. El título resume toda una época y podría servir para designar lo escrito en estos años. Lleva dos dedicatorias significativas: la primera, «A Albert Samain en el cielo de Citeres»; la segunda, «A la poesía», con un poema en el que ésta ostenta «corona de diamantes» y «celestes pedrerías» (recuérdense los versos copiados más arriba, donde la evoca -para condenarla-: «fastuosa de tesoros»).

La dedicatoria a Samain explica algunas cosas, declarando los sentimientos al iluminar el motivo de las admiraciones. Samain, hoy poco leído, fue aficionado a los símbolos, pero no simbolista; romántico tardío de sensibilidad doliente y frágil; un tuberculoso que no sabía ver el mundo sino desde la tristeza. Sensual y nostálgico, interroga el misterio del mundo en tono elegíaco, con trémolo patético, y apasionado en el que vibran resonancias de otros poetas, especialmente de Baudelaire. A Juan Ramón quizá le atrajo la melancolía dominante en la obra de Samain; las imágenes, nada enigmáticas, prolongadas a lo largo del poema; el alma soñadora que allí se revela.

—111→

En los *Poemas mágicos y dolientes* las hojas secas simbolizan la vida humana, y la imagen continúa hasta incluir los pormenores necesarios para evocar las edades del hombre. La actitud de ambos poetas es semejante, siquiera los poemas de Juan Ramón tengan otra calidad, y superen, como en *Madrigal de ausencia*, las convenciones del llamado decadentismo, alumbrando las frescas aguas de la poesía eterna.

Los *Poemas mágicos y dolientes* son libro relativamente extenso y más variado que los anteriores. Está dividido en seis partes: los *Poemas mágicos y dolientes* propiamente

dichos (24); *Ruinas* (23); *Francina en el jardín* (7); *Marinas de ensueño* (11); *Estampas* (4), y *Perfume y nostalgia* (12). En total, 81 poemas compuestos en diversas formas y metros. Entre ellos llaman la atención, por su rareza, los dedicados a Francina, poemas insólitos en la obra de Juan Ramón, de un erotismo refinado, pero evidente. La imagen de la muchacha desnuda corriendo mientras el amante la golpea «con lilas llenas de agua» es muy conocida, gracias a las antologías; pero como el libro no se reeditó nunca y ha circulado relativamente poco, bastantes lectores ignoran la existencia de una serie de poemas dedicados al tema, mostrando algunos un erotismo más insistente y explícito. El poeta se complace en describir el hermoso cuerpo femenino:

Cuando camina cabe los lirios amarillos,
 su sexo, entre las flores pomposas escondido,
 parece un lirio de oro, un suave y fino lirio
 de oro, con irisaciones de infinito...

(*Francina*, I.)

El sol le alumbraba el fondo
 de las cosas misteriosas:
 los ojos, el blando nido
 del amor, la axila blonda...
 Eran rosados sus pechos,
 rosas sus piernas redondas,
 sus hombros de un rosa suave,
 sus dulces orejas, rosas...

(*Francina*, III.)

—112→

Es una nota excepcional en la poesía de Juan Ramón, e interesa detacarla para que no pase inadvertida. La significación de estos poemas parece clara: es la presencia de Venus, la belleza encarnada en cuerpo de mujer y encantando la memoria del hombre. Pues las imágenes de la muchacha desnuda no corresponden al momento de la invención poética, sino probablemente a los días vividos por el poeta en el sanatorio de Castel d'Andorte, y son rememoradas, evocadas como presencias del ensueño donde reviven. El olor de las rosas trae recuerdos del pasado, cuando Francina reía bajo la dulce caricia de las lilas. ¿El nombre, Francina, no está revelando la nacionalidad de la

bella? Este detalle poco importa en cuanto a la poesía; pero lo señalo como dato curioso en relación con el mecanismo de la creación lírica en Juan Ramón.

La singularidad de estos poemas estriba en que constituyen una versión del otro amor: el amor carnal, deslumbramiento ante la belleza del cuerpo femenino, claro sortilegio operando sobre el poeta, a quien al fin hallamos, fiel a su destino, rememorando el bien perdido en la otoñal soledad del jardín. El erotismo de Francina en el jardín es, con tintes más claros, parecido al revelado en obras de Samain, d'Annunzio, Barbey d'Aurevilly, y más tarde en las *Sonatas* de Valle Inclán.

El poema final del desencanto confiere a esta serie un tono de ensueño revivido, lo bastante incierto como para dejar en suspenso la respuesta acerca de la realidad en que se inspira. El tono es el mismo de los demás -tan diferentes-: deje desengañado y sombrío. El placer tiene un sabor expresado en *Poemas* con acre y algo melodramático acento: el oro es cieno; el «olor de primavera» será después «tristeza de veneno». Contrastes así no escasean en la poesía juanramoniana e incluso son una de sus notas distintivas, pero en las obras posteriores falta esta extremosidad de vocabulario, estas neorrománticas asociaciones léxicas: «llanto de cieno», «lodazal de vicio», «la carne aterra en cieno», «tanta acritud, tanto cieno»...

En *Ruinas*, donde la palabra «cieno» reaparece con significativa insistencia, el último poema de la serie cumple finalidad semejante (pero en sentido inverso) a la del último de *Francina*: mostrar como la «májica riqueza de ilusiones» concluyó en realidad escasa, mas suficiente. El círculo de la vida —113→ se cierra siempre ambigualmente, y Juan Ramón lo expresa así en los poemas de este libro, tan característico de determinado momento en su creación. El título general: *Poemas májicos y dolientes*, declara el modo como la intuición va a revelarse en los poemas con variedad de matices y giros que ayudarán a mostrarla en diversas facetas y a probar, por vía genuinamente lírica, su verdad. Esa intuición funde vida = ilusión con desengaño = melancolía, y también con vida = ensueño y desengaño = renacer.

El poeta padeció en ciertas épocas graves crisis depresivas, superadas cada vez por y para la poesía, mas no sin quebranto, constituyéndolo, o constituyendo una fracción de su personalidad que necesariamente había de influir en la creación. Señalé alguna peculiaridad respecto al vocabulario expresado, y esta fraseología parece consecuencia de ese estado de ánimo que le impuso una visión del mundo en dos planos: el de la hermosura visible que le hechizaba *-lo májico-* y el de la realidad encubierta por aquella *-lo doliente-*. La comunicación entre ellos es constante y por todos los poros; resulta fácil, por eso, mezclar uno y otro, creando en la imaginación un tercer ámbito en el cual coinciden, si no se funden, superando sus diferencias.

La melancolía fue un lugar común de la época. Si las palabras clave para describir el estado de ánimo del hombre actual son -acaso- «angustia» y «desesperación», ninguna como «melancolía» refleja el temple del modernismo; al menos el aspecto postromántico (prolongación del romanticismo) del modernismo. La línea melancólica pasa de Enrique Gil a Nicomedes Pastor Díaz, de Bécquer y Rosalía a José Asunción Silva y Julián del Casal, a Antonio Machado y Juan Ramón. Incluso en Manuel Machado, desenfadado y garboso, descubrimos huellas de su paso, y no extraña hallarlas; es el ambiente, contagio de los sentimientos predominantes.

1912 es el año de *Melancolía*, libro repartido en seis partes cuyos títulos no sobra recordar: *En tren*, *El alma encendida*, *La voz velada*, *Tercetos melancólicos*, *Hoy*, *Tenebrae*. Sobre este volumen planea el recuerdo de los cuadros de Arnold Boecklin; abundan las citas de poetas franceses: Samain es, todavía, uno de los recordados.

Parques abandonados, imágenes eróticas, crepúsculos, olor —114→ a violetas, recuerdos y nostalgias, hojas secas, nieblas, estancias silenciosas, una sonata tocada al piano, campanas doblando a muerto, amor triste, pasiones oscuras... Imaginería y temática adecuadas para expresar ese sentimiento total; sentimiento que no responde a accidentes concretos ni a circunstancias transitorias, pues se debe a disposición del ánimo. El melancólico es por temperamento, y naturalmente le solicitan temas en los cuales un humor sombrío encuentra la sustancia apetecida para confirmar su visión del mundo. Busca alrededor suyo cuanto sirva para dar a esa visión la solidez necesaria, y utiliza, como elementos apropiados, las notas capaces de expresarla, haciendo vibrar, en el aire donde suenan, vagas tristezas; resonancias de una pena sin causa concreta ni motivo preciso, pero tan honda y grande que invade con su sombra el mundo en torno.

En las *Elejías* predominaba la tristeza; aquí, la melancolía. En aquéllas el poeta parecía dominado por un dolor grave, pero circunstancial; en *Melancolía* el sentimiento es más duradero; refleja el corazón del poeta en su permanencia, no en una situación particular. Es como si al alejarse las causas de la tristeza se adelgazara y convirtiera en un sentimiento no tan agudo, pero más persistente. El triste cura cuando la aflicción se olvida; el melancólico persiste en la melancolía, que es su genuino modo de ser.

El verso alejandrino está más en consonancia con la expresión de la melancolía. El verso corto impone quiebros, concisiones, dinamismo que no casa con este sentimiento; la línea de catorce sílabas ofrece camino ancho por donde discurrir con paso calmo, según conviene para no destruir con el movimiento la fidelidad a lo intuido. Pueden marcarse pausas, fijarse pormenores, duplicarse adjetivos:

O que, pálida y dulce, con un libro en la mano,
 caminas lentamente por la seca avenida,
 y buscas en la rosa postrera del verano
 el sentido profundo y eterno de la vida...

Juan Ramón no se propuso incitar a una recreación del sentimiento; simplemente lo dice según lo vive, según existía en él, y con los ritmos adecuados. Pues el verso largo permite sazonar las imágenes; darles inconfundible tono: «caminas —115→ lentamente por la seca avenida». Las cuatro sílabas del adverbio, sobre precisar la modalidad de la marcha, la remansan: len-ta-men-te. O, en otro poema: «Un indolente hastío de pálidas nostalgias», los adjetivos dan a los sustantivos matiz personal y al mismo tiempo retardan la andadura del poema.

Los poemas de *Laberinto* (1913) corresponden a los mismos años que los de *Melancolía*: 1910 y 1911. Es natural su semejanza. Su estado de ánimo y actitud eran

idénticos, las obras habían de parecerse. Son libros de los treinta años; de cuando Juan Ramón está escribiendo *Platero y yo*, la maravillosa elegía a su juventud andaluza; a la tierra de Moguer; a los recuerdos del dulce tiempo recién vivido.

¿Hay diferencia notable entre *Melancolía y Laberinto*? ¿Algún apreciable cambio de uno a otro libro? Yo diría que no. Tal vez en el segundo es más acusada la nota sentimental, y quizá por eso Juan Ramón lo trató luego con severidad; pero en él hay poemas tan excelentes como el dedicado a Antonio Machado y la *Carta a Georgina Hubner en el cielo de Lima*.

A principios de siglo, alguien, desde Perú, decidió embromar a Juan Ramón simulando la existencia de cierta muchacha, Georgina Hubner, supuesta admiradora del poeta¹⁶. Comenzó una correspondencia entre los simuladores -cuya identidad tardó en conocerse- y Juan Ramón, quien fue poco a poco inventando y forjando en su imaginación una figura de mujer. Enamorado de ella, la anunció el propósito de marchar al Perú para encontrarla y casarse, y en ese punto, temerosos los bromistas de las consecuencias de su chanza, informaron a Juan Ramón, por conducto del cónsul peruano en Madrid, de que Georgina había muerto. Entonces escribió el poeta una extraordinaria elegía; un poema en forma de carta a la joven muerta, que constituye su acta de nacimiento al mundo de la poesía. Extraordinaria lección y ejemplo del poder creativo del arte: Georgina Hubner vive en los cielos de Lima con presencia más real que la de quienes, verdaderamente, en su tiempo existieron. Sin sentimentalismo alguno, —116→ antes con duro acento y desacostumbrada violencia de expresión, concluye el poema:

Y si en ninguna parte nuestros brazos se
encuentran,
¿qué niño idiota, hijo del odio y del dolor,
hizo el mundo, jugando con pompas de
jabón?

La sepiriana interrogación final anuncia un cambio en la actitud de Juan Ramón; en vez de pensar la muerte con sentimiento de autocompasión, se revuelve contra la falta de sentido de una vida que ni siquiera en la muerte llega a completarse.

Laberinto es el libro de «la nostalgia sin fin..., el ensueño sin fondo...», según reza el poema inicial. Lleva la siguiente preciosa declaración del autor, exposición de intenciones:

«Ambientes y emociones de un Watteau literario un poco más interior y menos optimista que el Watteau pictórico, pero contagiado de las mismas delicadezas suaves de amor. El sentimentalismo no es aquí tan pastoril, porque han muerto aquellas pastoras neoclásicas que Chenier

cantaba, y que hicieron de la vida una eterna y amarilla tarde de domingo de viñeta. También es otra la decoración. Lo que resta igual es algo así como la voz del agua, la misma siempre a través de las campiñas renovadas.

¡El color de Watteau! La pluma se moja en aquellas finas lacas transparentes, y, al pintar, parece que la frente se orea, soñando, de una brisa pura que ha pasado por el arroyo, por el césped, por las hojas secas de un otoño dulce, caídas ya en la presa del molino.

Es el alma, ansiosa de una elegancia espiritual y suprema que lo invadiera todo, que todo lo cambiara. ¡Si la hora viniese constantemente de un fondo inefable! Si el vivir cotidiano tuviera sus frondas de jardín con pajarillos líricos, sus horizontes de campo, sus ríos quietos y sus montañas en flor, sus estancias apacibles, con rosas, con ventanas abiertas y con mujeres ideales!

Hablemos todos bien, y bajo, a ver si surge el encanto misterioso!»

La cita es extensa pero merece la pena copiarla; proporciona datos interesantes. Destaquemos en primer término la intención —117→ de lograr en poesía algo parecido a la pintura de Watteau. Del paisaje romántico y simbolista de Boecklin a la gracilidad dieciochesca de Watteau, mundo de lo pastoril convencional; refinamiento y gracia algo frágiles en vez de la atmósfera un tanto tétrica en que aquél se complacía. En segundo lugar, adviértase el propósito de mantener, en la variedad de perspectivas, unidad de corriente, como «la voz del agua, la misma siempre a través de las campiñas renovadas». Y por último, el anhelo de tocar fondo; de recibir y expresar el conocimiento de lo inefable; el encanto supremo insinuante del modo más sutil en cuadros como *El indiferente*, captando equívocos matices de rara belleza.

Los poemas tienen calidades de finísima impregnación sentimental, como dos de la primera parte donde el amor es evocado sugiriendo las sensaciones de presencia producidas, o por el olor o por la voz de la amada. Juan Ramón acierta a expresar la intensidad del sentimiento y la dulzura del acontecimiento, dedicando los dieciséis a doce versos de los respectivos poemas a una elaborada y fragante continuidad de sensaciones, todas dependientes de la intuición originaria.

La última parte del libro, los dieciséis poemas incluidos bajo la rúbrica *Olor de jazmín*, corresponde a un solo tipo de sensaciones: las producidas por un aroma, por el mencionado en el título. Su lectura muestra que Juan Ramón, sin dejarse vencer por la emoción, encuentra formas que la superan y transforman, por intermedio de la palabra, en obra bella: «En los balcones, a las altas horas, hay / blancas mujeres mudas que parecen fantasmas...».

La destreza para asociar las palabras logra efectos como el de este segundo verso, sencillo y bello por esa alternación de los sonidos en a y e, con una relación a-e-a-e-a y la línea iniciada y cerrada por la suavidad de las aes prendiendo en el oído de modo tan gustoso; ese efecto lo realza el ritmo, reiterativo en el primer hemistiquio y descendente en el segundo para coincidir en la armonía sonora con el arranque del verso.

Estos poemas son también testimonio de cómo se desarrolló en el autor el don de someter la realidad al proceso de intensificación y exaltación cristalizado en la poesía. Cuantos elementos pueden contribuir a forjar en forma adecuada una —118→ imagen fiel de la intuición son incorporados al poema. ¡Y qué notorio enriquecimiento del mundo cuando por acumulación de imágenes luce espléndida su vasta complejidad! Una imagen; un adjetivo; una exclamación; menos aún: puntos suspensivos insinuando y solicitando la presencia del lector para darles significado (el significado propuesto por el poeta). Estos recursos bastan para presentar lo intuido en la forma bella que mejor lo expresa; presentándolo, no según, sino de acuerdo con su esencia radiante.

En los libros de Juan Ramón, hay una atmósfera cargada, henchida de sensaciones; en este caso predominan las de tipo fragante. Sí, *Laberinto* es libro de fragancia y en él se llega a expresar un sentimiento, a dar forma a una emoción por la plenitud con que está recogido.

En el poema *Retreta*, escrito desde un recuerdo de Laforgue, veo un ejemplo de cómo la multiplicidad de las imágenes evocadas fortalece la unidad del símbolo, y éste a su vez marca el contraste, los contrastes en que toda existencia se constituye, entre «las vagas brisas de otros mundos» y la ruidosa realidad irrumpiendo en ellas. Me parece descubrir, bajo el claro símbolo desarrollado, la pasión del propio poeta expectante entre voces llegadas del ensueño y el estruendo del suceso que vibra con alarde de luna, músicas y colores.

Cito de *Laberinto* -otra vez, y espero se me perdone la reiteración- unos versos apropiados para servir de exergo al volumen, y en gran medida también a casi toda la obra compuesta alrededor de 1910.

¡Qué profusión de estampas de parque, de ciudad,
de cuadro, de ilusión, de música, de libro...!
¡Qué exaltada armonía de colores fragantes!
¡Qué confusión de cosas! ¡Oh Dios! ¡Qué laberinto!

Laberinto de sentimientos, más que de temas, pues estos significan poco para quien de la profusión y la confusión salva lo esencial; lo que obedece a una dirección concreta del pensamiento creador. El tercero de estos cuatro versos, «¡qué exaltada armonía de colores fragantes!» resume en una línea la impresión que produce lo mejor de *Laberinto*: armonía, pero *exaltada*; armonía de juventud, con el sentimiento pugnando —119→ por quebrantar los moldes, el rigor -y sin conseguirlo; pero la tensión resultante beneficia a la poesía-, y equilibrio de colores del espectáculo cargado de luz;

y no de una luz cualquiera, sino, según la expresiva sinestesia, de luz fragante: «exaltada armonía de colores fragantes». Línea donde los adjetivos pesan -y definen- tanto como los sustantivos a quienes califican y completan.

En 1914 aparece la primera edición de *Platero y yo*. Edición todavía incompleta de la «elegía andaluza» dedicada al inolvidable borriquillo. Juan Ramón toma un fragmento de la realidad, un fragmento al parecer intrascendente, y lo colma de sentido. Transformación de lo real por la riqueza implícita en la mirada del poeta. Gracias a ella, forzados y como hechizados por ella, descubrimos la amplitud, diversidad y hondura del mundo propuesto a nuestro conocimiento. El Moguer cotidiano resplandece en la transfiguración operada al convertirse en el Moguer creado por el poeta.

El libro se compone de una serie de poemas, equivalente a la sucesión de momentos escogidos como más representativos y propios para expresar el sentimiento del poeta. El *yo* de éste se descubre en la creación y, al exponer las emociones en forma depurada, las realza. El poema breve en prosa le sirve para narrar, no un suceso, sino la impresión del acontecimiento; sin insistir, sin buscar efectos, antes evitándolos, reduciéndose a una composición cuyo artificio (si alguno tiene) consiste en la tersura de la prosa. Ninguna complicación de lenguaje; ni siquiera las de imagen y sonido. El poeta confía en la belleza de la palabra precisa y en el ritmo natural que esa precisión lleva consigo.

La unidad de tono y lenguaje parece más notable cuando se advierte la diversidad de emociones expresadas. Esa unidad depende -creo- de la invariable actitud de Juan Ramón frente a emociones llegadas de su juventud para clausurar una época; es el alma la que al verterse sobre el mundo (sobre Platero y Moguer) lo tiñe de su hermosura profunda. Si ésta existe en el verso es porque allí la pone, hecha palabras, la mirada del poeta. No importa el Moguer real, ni el asnillo que un día trotó por sus calles; importa la invención lírica en que Juan Ramón hizo vivir su destello.

Platero y yo es una etapa más del cambio gradual que se —120→ produce incesantemente en la poesía de Juan Ramón, dejando a salvo sus hondas constantes. Escrito despacio, durante años, mantiene la unidad en todos los aspectos: temática, desde luego, y también -puntos más importantes- formal y espiritual. El sentimentalismo fue vencido por la eliminación de cualquier complacencia y debilidad; dominado por el propósito de lograr un objeto de absoluta verdad y absoluta belleza el poema.

La versión juanramoniana de lo real es, naturalmente, una versión con sentido, que capta los ritmos, cadencias y movimientos adecuados para hacerla sensible, impregnante. Los materiales utilizados en *Platero* parecen bellos ahora, cuando el poeta ejerció su don creador, es decir, la mirada y la aptitud para ordenar líricamente cuanto le ofrecía la realidad a través de la imaginación.

Platero no niega la realidad, antes la reconoce implícita como punto de partida; desde el comienzo (*Juegos del anochecer*), se trasluce la intuición de una verdad que afecta la sensibilidad del hombre, y por la intensidad de la emoción suscitada le conduce a una forma poética muy eficaz, desnuda, pues consiste en exponer sencillamente el contraste entre las cosas según son y su significado en la imaginación. El carácter simbólico de esta poesía la enriquece, incluso para quienes, sintiendo la belleza del

texto, no aciertan a explicarse a qué se debe. Los niños alardeando y presumiendo de las riquezas paternas, están en el poema (para citar un ejemplo) como símbolo de una frustración colectiva; frustración cuyas víctimas no deben ser situadas en lugar y momento determinados, sino en la sombría corriente del destino. En *Platero* existen tres niveles de significación: el estético, el de la alusión a la Andalucía real y el de lo humano general.

Quiero subrayar cómo el poema trasmuta la evocación de lo real en imágenes de notable consistencia; su valor simbólico y la manera de conseguir que los diversos capítulos reflejen las luces cambiantes de las estaciones para mostrar, en la fluencia de los incidentes recordados, el movimiento del tiempo y las variaciones en los estados de ánimo. Se habla de *Platero y yo* como de un libro de poemas, pero si cada fragmento puede ser leído independientemente, como poema aislado, no adquiere pleno valor y sentido sino en relación con los demás, —121→ notándose entonces que son partes de un conjunto coherente y firme, de una totalidad perfectamente calculada. Por eso prefiero decir «poema» y no «poemas»; para declarar esa unidad, y atraer la atención sobre la sólida y trabada construcción del conjunto.

Platero y el poeta simbolizan la relación entrañable entre el hombre y lo natural, descansando uno en otro y comprendiéndose sin palabras, mientras alrededor suyo pulula y les asedia una multitud contagiosa de estruendos, fiestas, extraños delirios. Juan Ramón es el poeta de la soledad, y en *Platero y yo* encontró formas muy suyas para expresar el sentimiento de ella.

Es posible dialogar con Platero, porque éste es la naturaleza y tiene, como ella, medios para decirse sin palabras. En el poema hallamos aromas y ruidos, albas y crepúsculos, y desde luego el silencio, ese silencio entre el poeta y el asnillo, entre el hombre y lo natural, en que se oye lo indecible. La tensión de la soledad y el silencio crece en el alma por la contigüidad de otro ser vivo; de alguien en quien palpita una sangre de otra clase; alienta una vida que es parte de algo, de una fuerza inmensa en cuya corriente esta incluido, también, el hombre.

¡Qué bien se ha visto el poeta con los ojos de los niños gitanos, para quienes, cuando cabalga en Platero saliendo al campo, es el loco, el loco! Símbolo también; como lo es el Judas; como lo son las diversas figuras del poema... Toda la obra de Juan Ramón fue escrita bajo el signo de la lucidez, con clarividente captación del sentido de las cosas, pero en *Platero y yo* esa lucidez llega al punto extremo de comprensión y penetración en el mundo.

Por la lucidez en la captación y el rigor en la expresión, es un libro clásico; ya señalé su calculada construcción y la sobriedad de los recursos empleados. Las líneas del poema están dibujadas con firmeza y seguridad; sin recargar el apunte ni complacerse en él, pues el poeta sabe que para crear un objeto bello no es preciso insistir, empeñarse en decirlo todo. El esfuerzo de Juan Ramón no responde a un proceso racional, pero sí, como toda creación poética, a un proceso intelectual, y conviene recordarlo en una época obstinada en presentar la poesía como brote del inconsciente. *Platero y yo* —122→ es buen ejemplo de cómo la eliminación de lo racional no significa atenuar el poder de la inteligencia para servir a la intuición, potenciarla y potenciar el poema. La palabra se pliega eficazmente a la expresión del mundo interior sin perder su aptitud para aludir a las realidades exteriores; la palabra

conserva su peculiar significado, aunque la intención del poeta no consista en utilizarla para «comunicar» (pues ésta no es función específica de la palabra poética sino de la palabra a secas).

Quien sólo viere en *Platero y yo* unas memorias de juventud realzadas por el vigor de la evocación lírica no penetrará el verdadero sentido de esta obra; su carácter simbólico y la diversidad de estratos significativos que comprende. La evocación es exquisita, pero la delicadeza de colorido, el toque suave y trazo sencillo no harán olvidar que a la perfección de la forma concurren cualidades menos visibles: precisión imaginística, riqueza de símbolos y humanidad de fondo bañando las raíces del ser y el existir. Libro muy humano, nada del hombre le es ajeno, y si en cada fragmento esa humanidad trasparece, en el conjunto del poema constituye ejemplar autobiografía espiritual; confesiones, no hechas adrede sino disimuladas bajo la transparente pureza de la palabra. El extremado subjetivismo de Juan Ramón se somete a un rigor formal, propiamente «clásico». La maravillosa prosa de *Platero* trajo a la poesía española nuevo y eficacísimo instrumento de creación.

En 1915 escribe Juan Ramón dos nuevos libros: *Sonetos espirituales* y *Estío*. Libros situados, como *Platero y yo*, en la divisoria, en la línea trazada para separar (de modo algo arbitrario) los dos grandes «períodos» en que suele dividirse su obra. Dos libros coetáneos; muy diferentes en inspiración y forma. Los sonetos, aceptando la estructura tradicional, tienen un sello muy personal; los poemas de *Estío*, tan personales, declaran impregnaciones de la gran poesía eterna. En los *Sonetos* es frecuente que la composición comience rememorando algo admirable, delicioso y ya pasado. Le llamaré «el bien perdido». Sigue una pregunta que el poeta se dirige, y acaba con una constatación, por lo general expuesta en varios versos, cuya mejor expresión se logra en la línea final.

La idea queda cerrada y capturada en sonetos perfectos. —123→ *Sonetos espirituales* es de los libros más atractivos de Juan Ramón y muestra cómo su genio opera, dentro de las rígidas limitaciones impuestas por el marco, tan inventivo y libre como en cualquiera de las otras formas escogidas para dar realidad a la inspiración: romance, verso libre, canción, prosa... El pensamiento poético utiliza indistintamente estas formas, pues en cuanto encarna en ellas las confiere validez, y -por otra parte- la frustración puede producirse en cualquiera.

Respecto a la peculiaridad señalada en estos sonetos, alguna vez, así en *Muro con rosa*, la interrogación aparece desde el primer verso, arrancando con brío de dos sílabas realzadas por la pregunta: «Sin ti, ¿qué seré yo? Tapia sin rosa, / ¿qué es la primavera?...». Aquí son dos las constataciones de lo que llamo «el bien perdido»: una, directa; metafórica la otra, para expresar plásticamente una misma intuición: desvalimiento y pobreza del ser sin amor. Al propio tiempo el poema dice lo que es el amor, mostrando su equivalencia en el término correspondiente de la imagen.

En *Retorno fugaz* la interrogación abre el soneto:

¿Cómo era, Dios mío, cómo era?

-¡Oh, corazón falaz, mente indecisa!

¿Era como el pasaje de la brisa?

¿Como la huida de la primavera?

Sin entrar ahora en un análisis detallado de lo que significa estilísticamente esta cadena de interrogantes; limitándome a la construcción del poema, conviene decir cuán adecuada es la variante a la intuición. (El soneto quiere expresar la persistencia de la memoria junto a la vulnerabilidad del recuerdo.) Se trata de subrayar, desde el comienzo, la zozobra de quien busca dentro de sí una imagen precisa y sólo encuentra perfiles borrosos, diluidos, o, más bien, la sombra sin contornos precisos de lo que pretende aprehender con sangre y volumen.

Algún otro soneto -como *Voz nueva*- comienza y sigue con interrogantes, eslabonando las preguntas hasta llegar al verso final, también interrogativo.

Nunca (según creo) ha sido estudiado este punto al comentar —124→ *Sonetos espirituales*, y merece tenerlo en cuenta; la peculiaridad apuntada es útil para dar realidad, de modo muy bello, a las emociones. Partiendo de esa pérdida cuya causa se ignora, con la sucesión y reiteración de preguntas se sugiere el misterio; se crea y encarna en palabras una sensación de misterio. Las repetidas preguntas estimulan la inquietud del lector; le fuerzan a participar en la creación para responderlas, y a penetrar en la zona de sombra.

Este libro cambió de nombre, y se llamó *Sonetos interiores*. Prefiero el antiguo título; acaso el otro matiza la significación de los poemas, no tanto estrictamente «espirituales» como «interiores», y esto por dos razones: en lo «interior» del ser se incluyen, además del espíritu, alma e inteligencia (los cincuenta y cinco sonetos se refieren también a lo corporal, a las sensaciones, y el término *interior* los abarca con más precisión que el calificativo *espiritual*); también, como notó Díez-Canedo, están escritos «de dentro a fuera», desdeñando la brillantez y sonoridad característica de los sonetos de siglos anteriores, especialmente los del Barroco y el Romanticismo.

Obra importante, en la cual, sobre figurar varias piezas ejemplares, se utilizan con brillantez elementos y recursos que me limitaré a enumerar, dejando para otro lugar la tarea de exponerlos y comentarlos. Gracias técnicas como el empleo de rimas interiores: sonidos cooperando a la expresión; imágenes en cadena; aliteraciones; imágenes agotadas a lo largo de un soneto; puntillismo... Recursos como el expresar la sensación en una imagen, combinar diferentes tipos de sensaciones para lograr impresiones de plenitud existencial, variedad y novedad en el uso de las antítesis; enumeraciones y reiteraciones...

En *Sonetos espirituales* emplea Juan Ramón con un maximum de economía y rigor todos los procedimientos estilísticos hasta entonces emergentes en su obra, por eso es una culminación. No son poemas «construidos», sino crecidos; desarrollados desde el núcleo entrañable, sometiendo movimientos, lenguaje e imágenes al pensamiento poético.

Estío, publicado en 1916, antes que *Sonetos espirituales*, es coetáneo de éste y jalón importante en el proceso evolutivo de la poesía juanramoniana. En él no solamente se anuncia, sino comienza, la transformación de esa poesía, inclinándose a una — 125→ intelectualización más despegada y ascética. Paralelamente a los *Sonetos* van

surgiendo estos poemas -breves siempre; algunos muy breves- donde la concentración es grande, exigente y honda la palabra, y acusado el propósito de crear el poema en libertad. El verso, es, por lo general, corto; el poema no pasa, en varios casos, de cuatro, seis, ocho líneas. El tema se expresa generalmente por medio de símbolos, menos transparentes que los de *Platero y yo*.

Concentración significa voluntad de decir más y más entrañablemente, renunciando a cualquier adorno, a todo artificio que no contribuya a aprehender lo esencial. He aquí cómo, tan densamente -y por la densidad parecerán arduos de entender al desatento-, tan apretada y rigurosamente dará forma en pocas líneas a su intuición de la creación poética

Del cielo baja al corazón,
 como un pájaro, el vuelo.
 La divina emoción
 lo hace volver -¡oh inspiración!
 como un pájaro, al cielo.

Vemos, condensada, la teoría: el diálogo del poeta con su cielo, del que nace el poema. Sobre este ejemplo, señalaré la presencia del símbolo: la utilización más natural del símbolo; pues es la creación poética la simbolizada, con rigurosa y suficiente exactitud, en esa alada comunicación entre el hombre y el alto recinto de donde el impulso llega, si no nace en el corazón mismo; pues, con ambigüedad estéticamente certera, nada decide el poema sobre este punto.

La ambigüedad es valiosa, pues al dejar en suspenso el problema del origen, de las fuentes, entrega a la imaginación en brazos del símbolo y éste la transporta, abriéndola posibilidades que ni siquiera están apuntadas en el poema, aunque las sugiera el desarrollo simbólico del tema.

La poesía de Juan Ramón ha registrado desde pronto una evidente tendencia simbólica; ya noté cómo en *Platero y yo*, libro aparentemente nutrido de puras vivencias, esa inclinación y corriente simbolista añadía una dimensión más a su resplandeciente lirismo. En *Estío* la tendencia se instaló, por decirlo así, en el corazón del poeta y desde allí rige y caracteriza —126→ la totalidad de la creación. Simbolismo más concentración dieron por resultado un tono diferente y la novedad explica el movimiento de sorpresa, tal vez desconcierto, producido en quienes confían hallar al artista convertido en plagiario de sí mismo. El poeta declara superado el avatar romántico.

Allí queda, en un montón
 teatral, el romanticismo;
 fuerte, ahora, el corazón

está mejor y es el mismo.

La superación del romanticismo -lo teatral- supone, pues, correlativo fortalecimiento del corazón, y en tal sentido un cambio; aunque, según lo indicado anteriormente, no en lo esencial. El corazón del poeta: «*está mejor y es el mismo*».

La expresión del amor -por ejemplo- es más depurada, más inesperada, más intensa. El lenguaje parece distinto por cómo se acendra para fijar el carácter y el matiz del sentimiento. El uso de palabras de significado múltiple (ejemplo «esencia», como equivalente a aroma y a ser) aporta al poema riqueza singular y una complicación derivada de esa misma riqueza. La reflexión del poeta; la reflexión previa, antecedente indirecto del poema, caló en estratos intactos, y fecunda el verso, cargándolo de sugerencias que le dan un tinte misterioso.

Si la apasionada busca de lo esencial prefiere aquí las formas simbólicas, el cambio es asimismo manifiesto en la selección del lenguaje, más intelectualizado y conceptual que en los libros precedentes. El ser y el mundo son los mismos, pero diferencias en la actitud, expresión y tono del lenguaje establecen entre las épocas una separación que en lo sustancial no existe.

Y llega en 1916 el punto crucial, momento de la gran experiencia: el matrimonio con Zenobia Camprubí Aymar y el viaje a los Estados Unidos. Este viaje le desplaza a nuevos horizontes. Con anterioridad, Juan Ramón vivió en diferentes lugares, incluso fuera de España; pero el viaje a Francia lo fue para residir en un sanatorio, y no logró arrancarle a su mundo interior.

—127→

Repasando los lugares de la peregrinación juanramoniana, y aparte el Moguer natal, tan importante y por tantas razones, vivió en Sevilla y Madrid; pasó temporadas en el campo castellano; unos meses en el sanatorio francés. Campo andaluz y campo castellano, con vislumbres de tierra francesa, y años ciudadanos, parte de los cuales vivió en la Residencia de Estudiantes madrileña, en la vida y trabajos de la Institución. Un mundo a la vez vasto y cerrado, teñido en cualquier circunstancia por la invasora intimidad del poeta.

El matrimonio alteraba la soledad del poeta e imponía otro signo a su vida. Por de pronto determinó el primero de sus grandes viajes y la toma de contacto con un mundo totalmente distinto del conocido; realidad extraña, renuente a dejarse poseer por la transfiguradora personalidad de Juan Ramón. *El Diario de un poeta recién casado* registra a su manera, es decir, líricamente, las impresiones de esa confrontación con el ambiente insólito. Confrontación que parecería una pugna en cuanto el poeta pretendiera incorporar la recién descubierta diversidad al orbe cerrado de su creación; no precisamente negándolo, pero situándolo en situación ancilar y subordinada respecto al imperioso yo que lo asimilaba y utilizaba.

El *Diario* es libro de vario y denso contenido; importante por diversas razones. En primer término, la convivencia entrañable con el mar; después las notas rememorativas del viaje; por último, el acendramiento de la expresión que alcanza sumo nivel de

flexibilidad y hondura. Este nivel es plenitud que se mantendrá en las publicaciones sucesivas, alentado por incesante y nunca satisfecho afán de perfección.

No entenderá el *Diario*, ni acaso la obra de Juan Ramón, quien no tenga en cuenta la advertencia preliminar, firmada al regreso -el 3 setiembre 1916-, concluso el libro y listo para la imprenta. Mencionaré los pasajes más notables:

«No el ansia de calor exótico, ni el afán de "necesarias" novedades. La que viaja, siempre que viajo, es mi alma, entre almas. Ni más nuevo, al ir, ni más lejos; más hondo. Nunca más diferente, más alto siempre. La depuración constante de lo mismo, sentido en la igualdad eterna que ata por dentro lo diverso en un racimo de armonía sin fin y de reinternación permanente.»

—128→

Y esta declaración decisiva; esta confesión reveladora:

«El corazón, si existe, es siempre igual; el silencio, verdadera lengua universal ¡y de oro!, es el mismo en todas partes.»

Quiere decir la primacía del corazón frente al mundo; la resolución de no dejarse afectar por el accidente interno, pues bajo la variación y diversidad del espectáculo - amanecer, crepúsculo- palpita una ley de unidad e identidad que el poeta pretende descubrir.

La convivencia entrañable del poeta y el mar es, salvadas las naturales distancias, como la convivencia entre el poeta y Platero. El mar en su inmensa plenitud es la suprema representación de la naturaleza; latido y entraña de ella; palpitante como un ser vivo. Junto al mar y con el mar el poeta se siente acompañado por el rumor de la vida; pero de una vida que le confirma en su egotismo, pues no es «otra», sino un complemento del ser pensante al cual nunca se opone; ni siquiera para romper la soledad en cuyo laberinto habita hilando el lino de su poesía.

En cuanto a las «apuntaciones» del *Diario*, baste notar su calidad de poema para distinguirlas de los recuerdos comúnmente acogidos bajo tal rótulo. No impresiones «líricas», sino lirismo en torno a una impresión, un acontecimiento, un destello. Poemas en prosa y poemas en verso donde las intuiciones del viajero encuentran su forma natural; la forma de su plenitud. Con singular arrojo el poeta reduce el objeto poético a una quintaesencia, destello puro de la intuición, aprovechamiento de la veta creadora en su extremo límite de condensación y exigencia.

Hay un milagro de concentración lírica en el poema. Elimina la anécdota, la referencia al momento y a la situación inspiradores para no dejar sino el vuelo de la inspiración misma, hecha imagen, imágenes plurivalentes, reuniendo en primoroso haz

sus términos, cómo puede verse en la siguiente deliciosa composición, titulada *¡Giralda!*

Giralda, ¡qué bonita
 me pareces, Giralda -igual que ella,
 alegre, fina y rubia,
 mirada por mis ojos negros -como ella-,
 apasionadamente!
 —129→
 ¡Inefable Giralda,
 gracia e inteligencia, tallo libre
 -¡oh palmera de luz!,
 ¡parece que se mece, al viento, el cielo!-
 del cielo inmenso, el cielo
 que sobre ti -sobre ella- tiene,
 fronda inefable, el paraíso!

¿Oscuridad, acaso? Poema radiante: torre, mujer, palmera, reunidas, fundidas y no confundidas en la representación. Este ejemplo muestra cómo en una sola intuición se agrupan diversas figuras, cada una de las cuales provoca en el lector una excitación concurrente al efecto total.

La expresión -indiqué más arriba- es de una pasmosa flexibilidad y libertad. ¿Adónde podría llegarse después de alcanzar esta cima, esta nueva plenitud, tan distinta de la lograda en *Arias tristes* o en *Sonetos espirituales*? Sería error considerar el *Diario* como una meta; es el punto de partida para nuevas exploraciones, para otra navegación en la que, durante treinta años, Juan Ramón Jiménez continuaría sus admirables descubrimientos.

—[130]→ —[131]→

Hacia la eternidad

Antes de referirme a las obras publicadas por el poeta después de abandonar España, en 1936, permítaseme resumir algo de lo dicho en capítulos anteriores, precisando dos o tres puntos interesantes.

A menudo se cita el decir de Juan Ramón sobre el poema -«No le toques ya más, que así es la rosa»-, pero se desconoce que el propio poeta, comentando sus versos, aclaró que si tal decía, era «después de haber tocado el poema hasta la rosa». Quiso expresar con estas palabras su aspiración difícil a la «perfección viva», a la perfección conseguida sin forzar las cosas, arduamente, mas sin llegar al punto de frialdad que delata lo yerto, lo agotado y sin vida. En el empeño por conseguir una poesía perfectamente desnuda, Juan Ramón fue renunciando tanto al soporte sentimental como al artificio retórico. A propósito de su obra es adecuado utilizar el término desnudez:

progresivamente fue despojándola de los usuales ropajes, mitificando su concepto, y también identificándose apasionadamente con ella.

La pretensión de lograr una poesía nuda y palpitante, belleza suma no contaminada por el roce de cuanto sea distinto de ella misma, sólo podía tenerla un artista excepcional, con sensibilidad para captar los rumores tenues, las vibraciones profundas de los seres, y al mismo tiempo dotado de unas posibilidades expresivas donde la finura se aliara a la riqueza y a la precisión. Estas posibilidades forjaron el instrumento mediante el cual la sensibilidad del poeta se hizo tangible, mostrando en el verso la hermosura del mundo cuyas representaciones —132→ constituían el objeto de su esfuerzo. Juan Ramón Jiménez, en cuanto a instrumento verbal, ha sido el creador mejor provisto de nuestros tiempos: será necesario remontarse hasta Lope para encontrar alguien que en ese aspecto pueda compararsele. En cuanto a pureza de intención poética, nadie antes de él llegó a tan alto grado de desprendimiento, de desasimiento de lo ajeno a la poesía, diferente de la poesía.

La influencia de Juan Ramón sobre la lírica española ha sido importante; su aporte, decisivo. Como antes sucediera con Rubén Darío, su obra marca el fin de una etapa y el comienzo de otra. Nada en la lírica actual castellana ha resistido a su influjo: por o contra, las presencias juanramonianas gravitaron sobre la creación de los mejores, han determinado búsquedas, impuesto formas, sugerido estilos, léxico, manierismos. Los poetas de la generación de 1925 -Salinas, Diego, Guillén y los demás- le son deudores, y a través de ellos, cuando no directamente, los más jóvenes traslucen la huella del «andaluz universal». Su influencia, digo, es tan fuerte como la de Rubén, superior a las de Unamuno y Antonio Machado, que, junto con la suya, son las que alcanzaron mayor vigencia entre los poetas contemporáneos.

Y sucede que este gran creador, permaneciendo en lo fundamental idéntico a sí mismo, no cesó de evolucionar hacia una soñada y milagrosa perfección. (Federico de Onís, y otros después, registran en su obra tres períodos: el segundo es más bien la etapa de transición, inesencial.) Al referirme antes a sus renunciamientos pensaba en ese ansia admirable de alcanzar lo sumo, lo exquisito, lo perfecto, que constituye la característica fundamental de su posición estética y que ha sido bastante para eliminar de sus versos elementos valiosos, considerados por él como lastre para el logro de su ascético objetivo.

El admirable ejemplo de fervor y dedicación a la poesía dado por Juan Ramón a lo largo de cincuenta años, no tiene par, según creo, en España ni fuera de ella. Incansable, torna y retorna a sus poemas, que, siempre en punto de perfección, están asimismo en trance de obra en marcha, de obra que puede cambiar, enriquecerse, adquirir tal vez nuevo sentido. Cada uno de sus libros, más aún, cada uno de sus poemas entrega la imagen del poeta, y no una imagen deformada, sino genuina; empero, sólo del conjunto de su obra obtendremos —133→ el conocimiento total de este gran espíritu. En todo poema ha puesto una porción de su ser, de su ser completo, de su varia y alternativa aspiración de artista. Apareció primero tierna y dulcemente sentimental; después -atravesada una zona tórrida de vibrante pasión- atraído por la belleza presentida de una poesía más sencilla y densa, desembocó en transparencias llenas de resplandores, en composiciones cuya «espontaneidad» aparente encubre el penoso y alegre debate precedente en el alma del poeta.

Fijémonos en los títulos. Las obras de la primera época se llaman: *Arias tristes*, *Olvidanzas*, *Poemas mágicos y dolientes*, *Elejías*, *Melancolía...*; las obras posteriores van rotuladas: *Pureza*, *Sonetos espirituales*, *Eternidades*, *Piedra y cielo*, *Poesía*, *Belleza*, *Unidad...* (Menciono, naturalmente, los títulos más significativos.) Con su sola enumeración queda subrayada la diferente actitud del poeta en cada época: *Olvidanzas*, *melancolía*, *poemas dolientes...*, dicen la corriente sentimental que soterrañamente les baña; al poner el acento en la *pureza*, la *poesía*, la *belleza*, es notorio el cambio de punto de vista hacia lo esencial de la poesía misma.

Esta distinción debe ser tomada *cum grano salis*, pero no cabe desconocerla. Siempre habrá en la obra de Juan Ramón -pese al intelectualismo- un aura melancólica y dulce, como que le es connatural, pero en sus poemas, desde 1917 aproximadamente, tiende a desvanecerse, a hacerse fluida, etérea, semejante a un halo que sentimos pero no vemos. La estación total del poeta -¡lejano ya aquel «Estío» de treinta años atrás!- no fue su invierno, sino su plenitud, su ser eterno, y -literalmente- su totalidad:

El fin está en el centro. Y se ha sentado
aquí, su sitio fiel, la eternidad.
Para esto hemos venido. (Cae todo
lo otro, que era luz provisional.)
Y todos los destinos aquí salen,
aquí entran, aquí suben, aquí están.
Tiene el alma un descanso de caminos
que han llegado a su único final.

—134→

El artista, en completa posesión de sus medios expresivos, y por sentirse seguro de ellos, los utiliza con supremo rigor, alquitarando la organización del poema, cuya sutileza se adelgaza y extrema eludiendo el contacto con la realidad exterior, con cuanto no sea la evanescente pasión del espíritu juanramoniano: parece tan desinteresado de la circunstancia, de la anécdota -trivial o definitiva- como si sólo en sí pudiera hallar materiales para la obra, avanzando en una especie de lúcido sueño, guiado por la dulce mano de la poesía misma. Por aversión a lo prosaico, recusa cuanto sea traducible a la expresión no poética, parafraseable, explicable. No se pueden contar sus poemas, explicarlos es traicionarle; deben ser sentidos, intuitivos, gozados, sin ajenas apoyaturas, como se siente o se goza la inefable belleza de la rosa, de la radiante mañana, del mar.

No se olvide, sin embargo, que Juan Ramón escribió un día en su *Diario*: «Si elaboramos demasiado nuestra limpieza humana y divina, nos quedaremos fuera de los dos paraísos. Oler, saber, tocar un poco a hombre y mujer, a diosa y dios, es agradable y necesario.» Esta humanidad célica, esta raíz necesaria en tierra y cielo, consérvala los poemas del *La estación total*, mas sólo en la mínima medida exigible, en el mínimo de evocación preciso para influir sobre la imaginación del lector y sobre su fantasía. No, desde luego, un conjunto de composiciones tendentes a mostrar la maestría técnica en su ápice, sino la expresión lírica de sentimientos quintaesenciados. La forma, tan sutil y

consciente, no es separable de la intención, es decir, de lo llamado «el fondo»; cada composición se origina en la mente del poeta siguiendo el fluir de su pensamiento, identificando lo de por sí inseparable, puesto que la creación sólo «es» cuando es palabra y la palabra juanramoniana vale por ser la insustituible vestidura de su anhelo.

Hablar ahora de composición puede ser, al mismo tiempo, muy verdadero y muy equívoco. Equívoco por lo antes escrito, porque la composición de cada poema es, si así cabe decirlo, interior, resultado «espontáneo» de un debate íntimo sincerísimo, y por eso, en cierta medida, fenómeno natural distante de cualquier artificio y retórica. Y verdadero porque el libro tiene arquitectura definida, meditada, obediente al propósito —135→ de mostrar cómo el poeta en su colmada soledad última, siente, por la gracia de la poesía -de la palabra-, el eco de los oscuros misterios cuyo secreto sólo a él ha de serle revelado:

De todos los secretos blancos, negros,
 concurre a él en eco, enamorada,
 plena y alta de todos sus tesoros,
 la profunda, callada, verdadera
 palabra,
 que sólo él ha oído, oirá en su vigilancia.

Pues la palabra, además de ser «la cosa misma, creada por mi alma nuevamente», conforme cantó en su invocación a la inteligencia, es también alma del poeta, eternidad al fin conseguida en su obra a fuerza de sutileza y de identidad con el tema. Buenos ejemplos se encuentran en *La estación total*; así *Aurora*, donde el equilibrio entre la imagen y el pensamiento se consigue en plena sazón, probablemente porque, siquiera en función ancilar, inclúyese un punto de nostalgia, un temblor de humana historia, algunas ingravidas referencias concretas. Cuando tal ocurre comprobamos que la eternidad buscada por Juan Ramón Jiménez no es una abstracción; es un conjunto de «momentos eternos», instantes en que el poeta fue asistido y fulgurado por la poesía; merced a la magia del «espíritu ardiente» que en ella alienta, trasmuta una hora determinada en lo memorable, lo imperecedero.

En tres partes se divide esta obra. La primera y la última intégranla los poemas de «la estación total»; la segunda está formada por «las canciones de la nueva luz», las canciones de la radiante luz que alumbra al mundo y al hombre en sazón de eternidad; se distinguen por su sencillez, mayor en las canciones, y por su complicación, en ellas menor. La gran poesía española tradicional dejó en estas rimas una estela, un rumor que, al leerlas, canta en nuestro oído, pero el acento y la preocupación de su creador las hace inconfundibles, según puede verse, por ejemplo, en *Mi reino*:

Sólo en lo eterno podría
 yo realizar esta ansia
 de la belleza completa.

—136→

En lo eterno, donde no
hubiese un son ni una luz,
ni un sabor que le dijeran
«¡basta!» al ala de mi vida.

y también en *Ajuste*, en *Astros*, en *Rosa última*, en *Cuatro*, en la primorosa *Tú te quedas viva*, y en muchas más que dan testimonio del arte con que Juan Ramón sabe decantar las esencias populares, vertiéndolas en estructura y lenguaje personalísimos, con intensidad lírica acrecida por el afán de crearlas o recrearlas en su mundo poético.

No son estas canciones lo mejor conseguido del volumen; los poemas de *La estación total* se hallan más cercanos a la plenitud pretendida por el poeta. Personalmente prefiero *Otro desvelo*, *Halo español de la belleza*, *Flor que vuelve y*, sobre todos, *Mirlo fiel*:

Cuando el mirlo, en lo verde nuevo, un día
vuelve y silba su amor, embriagado,
meciendo su inquietud en fresco de oro,
nos abre, negro, con su rojo pico,
carbón vivificado por su ascua,
un alma de valores armoniosos
mayor que todo nuestro ser.

En este poema encontraremos en sutil integración los elementos del arte juanramoniano; la palabra alada, sugestiva, plástica; su sentido del color que le hace ver la primavera en «lo verde nuevo» de la hoja recién brotada, «fresco de oro» el aire alanceado por el sol, y al pájaro, «carbón vivificado por su ascua», como negra flor voladora en ese ámbito purísimo. Vemos también cómo estas sensaciones coloristas ser mezclan con otras también visuales, tal la de la embriaguez del mirlo «meciendo su inquietud» en las auras, y con alguna de tipo auditivo -«silba» el nuncio de la primavera-, fundiéndose al fin en la corriente poemática hasta desembocar, verso a verso, en la postrer sugerencia, que alude a los «valores armoniosos» entrevistados al contacto renovador de ese «fiel» abril representado en la imagen del ave oscura. La impresión inicial, reflejos auditivos y visuales, deriva del símbolo tangible —137→ al concepto abstracto, cuyo desarrollo posterior va a ser materia del poema, entrecruzando ideas y sensaciones.

Si me limito al análisis de una sola estrofa, se debe a razones de espacio, pero el poema íntegro lo merece: es un canto ascendente al sentimiento de eternidad suscitado en el alma por el vuelo del mirlo, cuya presencia anuncia el retorno sin fin de la primavera; las últimas estrofas son muestra del mejor Juan Ramón, el acendrado y puro y sensual amador de belleza. Criatura afortunada, en su grácil dinamismo, evocadora y

embriagada, sirve para mostrar otra especie de valores característicos de esta poesía: los valores de la fantasía gobernada por el conocimiento entrañable del punto hasta donde lo fantástico puede llegar a ser, conseguir realidad; la resplandeciente realidad con que destellan los objetos de este orbe poético. La alegría del creador se trasvasa al poema, anegándolo, convirtiéndolo en esquema delirante, de estrofa larga, abierta, desparramada, que desea decirlo todo, sin contención, e insiste con diverso giro, matizando en cada verso la aspiración del poeta («que vamos a ser», «a volar», «a saltar», «a volver»...), añadiendo datos -siquiera en esguince alusivo- sobre la «criatura afortunada» que resulta ser:

[...]

el májico ser solo, el ser insombre,
el adorado por calor y gracia,
el libre, el embriagante robador,
que, en ronda azul y oro, plata y verde,
riendo vas, silbando por el aire,
por el agua cantando vas, riendo.

Esta poesía intemporal, tan flexible y ondulante, tejida con sentimientos evanescentes, y enérgicamente impulsada por anhelos de belleza, es fidelísima a la verdad total de su mundo. Por eso decía que Juan Ramón Jiménez es siempre idéntico a sí: cada uno de sus versos pertenece a un orbe poético tan compacto y definido que el parentesco de todos es más fuerte que sus diferencias; en los versos de juventud estaba ya el germen de los de madurez y de ellos a los citados, de plenitud, el proceso de transformación -de depurada concentración- ha sido tan natural -connatural y temperamental: fatal, por —138→ lo tanto, en el significado de inexcusable- que nadie con sensibilidad para la poesía podrá negarles el carácter de resultado necesario de un esfuerzo intenso y hondo por alcanzar la belleza perfecta, despojando a la poesía de sus vestiduras, incluso de «la túnica de su inocencia antigua», hasta poseerla y de ella ser poseído, haciendo verdadera aquella exclamación final de uno de sus poemas anteriores:

¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

—[139]→



El dios poético de J. R. J.

1

En *Animal de fondo* encontramos a Juan Ramón en un momento extraordinario: cantando el descubrimiento de Dios en las cosas, sintiéndolo a su lado, rodeándole, penetrándole y dejándose penetrar por él, meciéndose en su «conciencia mecedora bienandante». Vibra en estos poemas una exaltación singular quizá imperceptible a primera vista, precisamente a causa de su hondura, de ser una exaltación que afecta a la raíz, a la esencia del hombre, transformado y completo por su identificación con la divinidad.

La capacidad de concentración y eliminación -dos vertientes de un fenómeno- se combina con una austera renuncia a cuanto no sea el exacto reflejo de la idea; para atenerse a las esencias rehuye esta poesía la facilidad y el halago. Potenciada por la selección de sus elementos consigue transmitir una imagen fiel de las impresiones originarias. Se habla de desnudez, con referencia a la obra de Juan Ramón, apoyándose en el conocido poema de *Eternidades* («Vino, primero, pura»), y esa desnudez, poéticamente, sólo puede consistir en la exclusión de lo accesorio para llevar el poema a su evidencia única, según fue intuita en el momento creador. Juan Ramón reprime la tendencia a «completar» el poema con elementos, no ya extra-poéticos, sino incluso poéticos, pero de diferente signo: el poema no debe crecer sino por decantaciones, operadas, con gran intensidad creativa, sobre su materia.

—140→

Esa desnudez fulge en los poemas de *Animal de fondo*, supeditados fundamentalmente a dos cosas: la exactitud expresiva y el ritmo. Ni la belleza del lenguaje, ni la medida del verso, ni la rima -utilizada alguna vez conforme a la necesidad del momento, de modo semi-fortuito- son componentes sustanciales de ellos. En el lenguaje se notará la invención de palabras (*ciudadales, reposantes, cuerpialma, escucheando, abrazantes, deseante, riomar, desierto-riomar, pleacielo, pleadios* -éstas para producir impresión de plenitud, de totalidad: pleacielo como se dice pleamar-, términos en cuyo análisis no puedo entrar ahora) y la insólita utilización de otras, respondiendo a exigencias de precisión. La belleza expresiva se logra, pero por la vía de la precisión: al usar determinados vocablos de la manera adecuada para transmitir una sensación, la belleza se consigue «también», gracias a esa justeza en el decir.

Integran *Animal de fondo* veintinueve poemas, tan complementarios entre sí, tan ajustados y concertados a un sentimiento único y total, que la lectura aislada de uno o dos de ellos no permite atisbar la grandeza de la construcción. Después de leer el libro entero, cada trozo resulta enriquecido, iluminado por los demás, y, a la vez, proporciona alguna luz sobre el resto. El sentimiento del artista es como un cristal de mil facetas; en

cada poema llega el relumbre de una de ellas, con encadenamiento riguroso, pues *Animal de fondo* está montado en forma que el lector pueda seguir el proceso del sentimiento, y, además de gustar el poema, obtener una fruición suplementaria asistiendo al descubrimiento de «un dios posible por la poesía» en el alma del poeta.

En las *Notas* finales subraya Juan Ramón que su poesía tuvo siempre un matiz religioso:

«la evolución, la sucesión, el devenir de lo poético mío ha sido y es una sucesión de encuentros con una idea de dios».

Y añade:

«Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también al mismo tiempo».

—141→

Pero a estas puntualizaciones prefiero la expresión poética, cuando con admirable movimiento describe la percepción de lo divino:

Tú eras, viniste siendo, eres el amor
 en fuego, agua, tierra y aire,
 amor en cuerpo mío de hombre y en cuerpo de mujer,
 el amor que es la forma
 total y única
 del elemento natural, que es elemento
 del todo, el para siempre;
 y que siempre te tuvo y te tendrá
 sino que no todos te ven,
 sino que los que te miramos no te vemos
 hasta un día.

Sería inútil parafrasear en prosa este fragmento, que señala la huella de lo divino en lo creado. ¿Panteísmo? ¿Misticismo *sui generis*? ¿«Deísmo bastante», como él dice? En todo caso, espiritualidad y sentimiento religioso, busca de Dios y necesidad de Dios. Evocaciones de la infancia, de su vida remota, sus peregrinaciones, de cuando «entre aquellos jeranios» o en el rumor del mar descubre la presencia divina. La fusión con

Dios recuerda aquella vida interior cantada por Wordsworth en versos que mal traducidos dicen:

Vida interior en la cual
todos los seres viven con Dios, ellos mismos
son Dios, existiendo en el potente Todo,

pero en Juan Ramón la vía de lo religioso pasa por lo estético.

2

Nótese bien esto: en *Animal de fondo* canta su amor de siempre, canta la poesía, sintiéndola dentro de sí, conciencia de sí; sintiendo al fin capturado definitivamente el objeto de su peregrinación por el mundo. La poesía es un dios, su dios «deseante y deseado»; la doble corriente confluye hacia la identidad alcanzada: la poesía hacia el poeta y el poeta hacia la poesía. «Un ser de luz, que es todo y sólo luz», colma al — 142→ poeta y se convierte en su conciencia. La poesía le penetra como la mirada de Dios, como la luz de Dios, y le impele a cantar su exaltación con soberbios acentos impregnados de religiosidad trascendente. ¡Magnífico destino! Ir a Dios por el camino de la poesía, sentirle en ella y sentirle, gracias a eso, huésped del alma, conciencia propia y voz del mundo: viento, fuego, rosa y mar.

Todo este libro, de exaltación viril -por contenido- y de hermosura vibrante, es un canto para la poesía. La expresión de esa aventura maravillosa durante la cual la poesía se identifica con lo más alto y se convierte en algo inefable. El vacilante de ayer disuelve sus dudas en la poesía y por la poesía, al reconocer en ella la huella de ese «dios deseante», cuya presencia todo lo transforma: es el hallazgo de una esencia en la que el hombre siente su plenitud, pues le completa.

¡Qué precioso testimonio sobre un alma henchida de amor a la belleza! Por desidia mental se viene considerando «humanos» a los artistas cuya obra se nutre de exterioridades y refleja los sentimientos más triviales y accidentales. Urge deshacer ese equívoco y acreditar con ejemplos la inanidad del espejismo; pocos testimonios tan valiosos como la poesía de Juan Ramón. La imagen fiel de los sentimientos e ideas del artista contemporáneo se hallará en nuestro poeta: nadie como él los compendia y resume. Y, ¡nota curiosa!, esos sentimientos y pensamientos, tachados de rareza, son los del hombre a secas, los del hombre de cualquier tiempo; esa «rareza» no implica diferencia de sustancia sino aprehensión más fina y exigente y expresión de singularísima eficacia encantadora. La obra de Juan Ramón es quintaesencia del espíritu humano, y no deja fuera ningún tema entre cuantos de un modo u otro afectan a éste.

Leyendo *Animal de fondo* me pareció advertir el límite de la sencillez en la expresión y en la construcción poética. La palabra en el verso y el verso en la estrofa, por la falta de rima y de medida, tienen la máxima soltura. Nada las liga, nada indica su forzosidad. El ritmo, ligero y frágil, se mantiene a veces por la repetición de una palabra o de una breve frase, que, como los motivos de una sonata, reaparecen en el poema y aun en diversos poemas: ejemplo importante: «idos deseado y deseante». En otras ocasiones no repite la palabra; —143→ martillean los verbos en tiempo único, como en el poema 18 *-En amoroso llamar-*, con la serie de gerundios: «trabajando», «fogueando», «datando», «guiando»..., hasta un total de doce para doce versos, y no repartidos con simétrico artificio, a verbo por verso, sino de acuerdo con las exigencias de una armonía poética profunda y libre.

Para el estudio de la poesía juanramoniana es preciso considerar que su obra, sobre todo la de determinados períodos, se halla ligada por ataduras soterrañas, por una corriente de ideas y sensaciones en marcha de un poema a otro y de un libro a otro, tomando y retomando lo dejado en distinta parte. En la obra reciente de Juan Ramón está clara la intención de dar una visión total del mundo, haciéndole intelegible a través de parciales enfoques complementarios. Crítico tan sagaz como Enrique Díez-Canedo, al final de su libro sobre J. R. J., le caracteriza como:

«ordenador, es decir, creador constante, como Dios en los días que siguieron al «*fiat*», sin descansar en una perfección como la tan decantada en ciertos poetas antiguos y modernos».

Tiene razón Canedo: la «constante aspiración a superarse es la "clave segura de su gran personalidad poética"», la clave de su grandeza; y es, también, el mejor ejemplo para los creadores de ahora y de mañana.

3

La desnudez que, según señaló este crítico, es palabra clave de la exegética del poeta, coincide en este último mensaje con la voluntad de comunicar una palabra definitiva, resumen de sus tentativas «para encontrar un dios posible por la poesía», para encontrar el límite de lo humano, en su afán de trascender...

El hombre, responde Juan Ramón al retorno de su pesquisa, tiene una posibilidad de superar sus fronteras y de entrar en contacto con lo divino. Esa posibilidad se la ofrece el cultivo de la poesía, que infunde en él, o mejor, que desarrolla en él una suerte de gracia inmanente, una vibración integrada —144→ en su sangre, capaz de crecer y de transformarse, transformándole y dándole conciencia de sí. La poesía es el ala, las alas, y también la luz donde el hombre vuela, la eternidad transfiguradora: *Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change.*

Sólo en la eternidad encuentra el poeta su plenitud. Los principios de la composición poética fuerzan a reconocer la verdad de tal aserto; el poema es una versión, entre varias posibles, de cierta intuición única. Juan Ramón, ejemplo de poeta lúcido, ha mostrado con su incesante vuelta a la obra de ayer, para corrección y superación, una congénita necesidad de acercarse a lo perfecto, y ha mostrado igualmente cómo la perfección cambia de signo según la hora y la circunstancia.

Para romper con una poesía declamatoria, de buenos sentimientos expresados en lenguaje mediocre, Bécquer y -por divergente camino- los modernistas, con su gran capitán a la cabeza, hicieron un esfuerzo magnífico. Juan Ramón Jiménez, tras cortar la raíz a las hierbas parásitas de su jardín andaluz; después de retorcer el cuello, no sólo a la Retórica, sino a las retóricas, planteó o se planteó de nuevo todos los problemas, concediéndose el lujo de aceptar y negar del parnasiano o del romántico, del popular o del simbolista lo que por coincidencia o disonancia tenía significación respecto a su sensibilidad. En un proceso de renunciamiento de cuanto no fuera estrictamente suyo, el poeta de Moguer, transfigurado en andaluz universal, entabló con la poesía una relación apasionada de donde quedó excluido cualquier tercero indiscreto, cualquier superfluo galeoto.

En lo soterráneo de ciertos libros juanramonianos existen semejanzas con la gran poesía de los verdaderos románticos. Quiero decir de los románticos alemanes. Alguien mejor preparado que yo emprenderá la dilucidación de esa profunda coincidencia y despejará al paso dos o tres lugares comunes relativos a la génesis de la poesía de Juan Ramón. En presencia de *Animal de fondo*, conviene señalar su tersura esencial, la ausencia de nieblas y veladuras. Ausencia y tersura reveladoras de la identificación dios-poesía, alcanzada por medio del ejercicio lírico.

Una primera palabra en un primer poema. La palabra es —145→ «trasparencia» del dios-poesía, a través del cual el mundo se hace visible; transparencia que deja conocer los objetos en su forma precisa. La gracia en el poeta, colmándole y desbordándole en el poema. Es una posesión con doble sentido: el hombre preso de la poesía, lleno de la poesía y enajenado del resto; y al tiempo capturando ese esquivo milagro, ese don, inexplicable por vía racional. Cuando esta posesión existe, poco importa lo demás; cualquier forma es aceptable, será aceptable. ¿Por qué no la estrofa fluida, movediza y misteriosamente encadenada de esta obra? Sí, para cantar su claro amor por la poesía, dios juvenil y permanente espuela, el poeta encontró la equilibrada sazón de soltura formal e interna ligazón exigida por su propósito.

Dios del venir, te siento entre mis manos,
aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa
de amor, lo mismo
que un fuego con su aire.

Empieza así. Confesando esta agonía del poeta con el dios, esta «lucha hermosa de amor», descrita con tan pujante imagen. El poeta, su ardor, su llama, quemándose en la

poesía y por la poesía: «lo mismo que un fuego con su aire». ¿Cabe mejor intimidad? Y el poeta, el riquísimo poeta, creador de cien imágenes, encuentra una de las más bellas y de las más expresivas para decir la suprema identificación de amante y amada, del creador y el aura creadora en que se sumerge.

4

Animal de fondo demuestra la capacidad de concentración en un tema y la incomparable (tal vez Lope de Vega sería el único posible punto de referencia) maestría verbal del autor. Pues, entre otras cosas, este libro es una serie de variaciones sobre el problema fundamental de la lírica juanramoniana: la fusión del poeta con la poesía. Estamos a distancia de cualquier tentativa de penetración subconsciente en los sótanos de la creación, porque el poeta conserva íntegra su lucidez y cuenta con ella; estamos también extramuros de la lógica y de la investigación racional. De la mano del ángel se llega —146→ a la intensificación y casi exhaustivo esclarecimiento del tema, por una especie de embriaguez serena y consciente.

Este libro, «tan igual y tan distinto; siempre tan nuevo», como el mismo Juan Ramón dijo de Rubén Darío, tiene acento único y diversidad de perfiles. Por eso hablo de tema con variaciones. Hay en algún desván del alma no sé qué fuerzas oscuras concurrentes a la creación poética, pero en el ejemplo del *Cansado de su nombre* las fuerzas claras son las determinantes: gracia, amor, naturaleza, presión de la realidad. Todas con calidad mágica, a distancia del nivel común de los sentimientos; transfiguradas por un soplo de imaginación creadora. Resulta evidente que al escribir estos poemas el hombre ha comprometido la totalidad de su ser, incluyendo las implicaciones infraconscientes en que el surrealismo abreva; esa calidad mágica, al impregnar esto y aquello, lo visible como lo secreto, reduce las diferencias y origina un estado de expresión donde los contrastes se superan y resuelven armoniosa y de veras poéticamente.

Los poemas de *Animal de fondo* revelan el alma del poeta. Revelación neta y poesía doblemente desnuda. ¡Impresionante confianza en la irrevocable cita concertada con el dios-poesía de su esperanza! Juan Ramón ha creado un mundo para él, y él -ella-, al inspirarle le colma de nombres, de palabras, mar vivo donde habita la poesía:

permanente de luces y colores,
visible imagen de este movimiento
de tu devenir propio y de nuestro devenir.

La relación -lo dijo el poeta- es de amor. Y como enamorado, el dulce dios de la poesía recompensó al fiel amante con su presencia en todas partes: en cuerpos y almas, en los elementos, en los objetos terrestres y las invenciones de la fantasía... La poesía, la

esencia de la divinidad, se hace tangible en toda cosa; al buscar una, buscaba la otra. ¿Deliberadamente? ¡Quién sabe! Esta inquietud no produce -¿cómo podría?- «poesía religiosa usual», pero sí poesía vivificante exaltada, cantos de emanación religiosa dedicados al dios deseado de sus meditaciones.

El mundo se transforma en la posesión, y ved cómo dice el poeta ese cambio sustancial:

—147→

Todas las nubes arden
 por que yo te he encontrado,
 dios deseante y deseado;
 antorchas altas cárdenas
 (granatas, azules, rojas, amarillas)
 en alto grito de rumor de luz.

La fe, como el sol, enciende nubes y pone en el cielo variedad multicolor. El gusto del poeta le guía hacia la dicción nueva y exacta. Y por ser tan bella la forma y tan justificada, consonante con el pensamiento, y éste poético, el poema suena también con alto rumor de luz.

Para quienes persisten en considerar la inspiración como trastorno sagrado o trance dominado por el delirio, los versos transcritos deben tener especial importancia: describen plásticamente el carácter de iluminación propio de la creación poética, en la cual el azar del encendido tiene parte, mas no menor ha de asignarse a la mirada descubridora y al don que permite describir el espectáculo con la acuidad necesaria.

5

Un dominio extremo de la forma permite dar al poema la arquitectura que tienen los de *Animal de fondo*, combinando la diversidad de efectos estilísticos y la soltura del verso con la identidad de ritmo. La eliminación del razonamiento coincide con el apoyo en los primores de ejecución: imágenes, ritmos, selección de vocabulario, comparaciones; y asimismo, con la exclusión de lo prosaico y cotidiano, de lo hecho a medida de lo común y para el común, de la trivial medianía que este poeta despreciaba por parecerle símbolo de la mediocridad hostil, reacia a la transubstanciación poética. Las palabras sencillas de cada día (viento, mar, azul, pájaro, sal...) se entretajan sin voluntad de seducción; el poeta desdeña los cebos acreditados, las maneras fáciles; quiere llegar a la sencillez suma por un modo de creación ensimismada (según el calificativo de Amado Alonso a cierto procedimiento de Pablo Neruda), donde los objetos poéticos cobran relevancia por la fuerza con que son intuitos en una cadena de imágenes cuyo poder sugestivo depende de su autenticidad y no del juego verbal.

—148→

Tal es la causa de que en los poemas de este libro resalte la transparencia antes mencionada. Poemas etéreos, «casi invisibles de transparencia», según decía André Gide de uno de Francis Jammes, que por su densidad y su originalidad exigen asidua frecuentación. Las características de etéreos y densos les hacen «raros», en el sentido de poco corrientes. La etereidad es consecuencia de la destreza técnica; la densidad se deriva de la concentración sentimental, de la meditación poética hincada en un existir en la misma obra. Ya se ve, pues, cómo pueden coexistir en la misma obra. ¡Qué lejos del tema! ¡Qué lejos del balbuceo y también de la rigidez a que se vieron condenados otros poetas!

A Juan Ramón le pareció herética la tentativa valeryniana de sustituir la inspiración por la inteligencia. En *Animal de fondo* la inteligencia está presente, pero en función doméstica, subordinada a la impulsión sentimental, que es aquí oscura conciencia de estar cercado y después penetrado por cierta misteriosa atmósfera; se siente el poeta:

cuerpo maduro de este halo

sentimiento en principio vago, formado en el poema, e impuesto con reverberante claridad en el vaivén de las imágenes:

Tesoro palpitante.

Todo está dirigido,
dios deseado y deseante,
a este rayeado movimiento
de mi mina en que espera mi diamante;
de entraña abierta (en su alma) con el sol
del día, que va pasando en éxtasis
a la noche, en el trueque más gustoso
conocido, de amor y de infinito.

La expresión lírica aclara el sentido del sentimiento primero. El poeta, sobre su frágil navío (véase *Al centro rayeante*, primera estrofa), contempla el cielo que sube y baja según lo finge el cabeceo del barco; el dios deseante y deseado lo acompaña siempre, dirigiéndole a ese centro luminoso, a ese centro, *rayeante* como un sol, donde el mismo dios habita, diamante de su mina, herida en alma viva, palpitante en el éxtasis de amor y de infinito suscitado por la incorporación de las —149→ dos ansias coincidentes deseadas y deseantes, del dios y del poeta. En las metáforas utilizadas la intuición y la

gracia tienen la mejor parte; se arranca del sentimiento para cristalizar su expresión con la mayor fidelidad posible. La inteligencia no puede estar ausente en esta segunda fase de la creación; no substituye a la Musa, pero la sirve dócilmente. Gracias a ella el poeta conoce cosas que previamente sentía.

Animal de fondo es libro de grave y a menudo patética espiritualidad. No es frecuente en el convencional mundo de los comprometidos, de los adscritos a cualquier tendencia partisana, esta actitud dramáticamente responsable en que Juan Ramón se ha situado con altivo y religioso amor a lo esencial, con voluntad de canto que aspira a entregarnos lo más secreto de su alma. Lo natural y lo ideal se mezclan en estos poemas como se mezclan en la vida y en los sueños; en sus versos el hombre recupera su entera dignidad y vuelve a ser centro del mundo porque tiene una razón para serlo: su identificación con ese principio superior, que no es solamente razón de su canto, sino más: razón última de su existencia. Ya sé que hay realidades más perentorias, urgencias insoslayables. Pero es justo que alguien, un gran poeta, se atreva a sentir, o sea pensar, que la poesía no cede a tales urgencias, sino a otras, acaso supremas, y desde luego eviternas, y que a las tendencias de dispersión y combate cabe oponer una aventura tan noble y clara como la emprendida por Juan Ramón Jiménez al buscar *un dios posible* por el camino de la poesía.

Esta poesía «inactual» no dice las cosas directamente: las sugiere en un chisporroteo de evocaciones e invocaciones coincidentes en cuya entraña destella «lo mágico esencial». Manera oblicua de sugerir: las palabras aspiran a remover el espíritu del lector y permiten ver más de lo que reza su mera significación. Es un lenguaje elaborado con la imaginación y dirigido a la imaginación para producir en ella inefables resonancias. Así cuando rememora el antiguo «Dios está azul», sirviendo de contrapunto a la imagen del cielo y mar, el recuerdo de Moguer hace sentir cómo se agolpan las memorias y cómo respaldando el panteísmo actual está el latido de una oscura identidad con el dios deseante, sentida desde el remoto pasado. La vida del poeta se percibe en *Animal de fondo* —150→ como constante busca de ese dios, hallado en la naturaleza, en las luces y sombras de lo natural -por eso hablo de panteísmo-, pero también en los sueños. Esa busca guarda la cifra de un destino: el hallazgo de «una luz que no sé de dónde viene, de un ser de luz». En cierta medida es un libro autobiográfico: en él hallamos, elevadas a símbolo, las grandes esperanzas y la gran confianza del autor.

—[151]→



Símbolos

La poesía de Juan Ramón Jiménez es predominantemente simbólica. Imágenes y símbolos son los medios a que acude con preferencia para expresar sus intuiciones. No es posible aislar el análisis de los símbolos del estudio de las imágenes, pues aunque tal separación parece, en principio, deseable para satisfacer los rigores de una sistematización absoluta, en la realidad choca con dificultades insuperables pues la imagen es utilizada frecuentemente como símbolo o con función simbólica, o, por lo

menos, coopera de manera directa y sustancial al efecto de repercusión emocional que se pretende.

Los símbolos revelan ámbitos oscuros, capas profundas de la realidad invulnerables al asedio de la razón. El conocimiento racional facilita el dominio de parte de la realidad, mas quedan zonas que solamente la imaginación puede señorear, y el símbolo, o la imagen, expresar. La virtud del símbolo consiste en acercarnos a la esencia de la poesía, a su viva entraña, sugiriendo figuras capaces de encarnarla y manifestarla en y por la palabra. Tales figuras comunican la intuición originaria del poema o impresionan la sensibilidad del lector suscitando oleadas de sentimiento equivalente al experimentado por el poeta cuando descubre el mundo y penetra en él.

La imaginación de Juan Ramón se manifiesta con fulgurante riqueza verbal y en las obras últimas aparece con más fuego, diversidad y arrojo que en las juveniles. De acuerdo con esta progresión, si trazamos una curva o gráfico del simbolismo en su poesía, el punto más alto lo hallaríamos en *Animal de fondo*, donde todo es símbolo y todo ha de ser entendido simbólicamente.

—152→

Las ideas pueden expresarse directamente; con las emociones y sentimientos no ocurre lo mismo; sí es posible capturar las ideas y ordenarlas, los sentimientos -en cambio-, como las emociones, nos dominan con su connatural tumulto. «Juguete de la emoción», dicen los folletinistas para describir ciertos estados de ánimo, y el lugar común sugiere una obvia verdad. Las fuerzas oscuras deben ser tratadas, a veces, oscuramente, sin pretender reducirlas a esquema coherente, prosaico en suma, trazado según reglas de buena lógica. Para aprehender y expresar esos confusos movimientos del ser, para conferirles existencia y fuerza de sugestión ningún recurso tan apropiado como el que desde los orígenes -conocidos- de la humanidad, sirve a tales fines: el símbolo.

La historia de los esfuerzos realizados por el hombre para señorear el mundo, es la historia de los símbolos en que aquel reflejó anhelos, fugaces contactos con zonas secretas del ser, intuiciones. Por la imaginación llegó a la poesía, a las artes plásticas, y un lenguaje cargado de signos e imágenes hizo cantar, a menudo, el alma del hombre. Pues si monsieur Jourdain hablaba en prosa sin saberlo, el lenguaje hace hablar líricamente sin pretenderlo.

En la poesía española pocos poetas utilizaron el símbolo de modo tan diverso y continuado como Juan Ramón Jiménez. Y esa continuidad es indicio de constante vinculación a lo entrañable, a lo íntimo suyo y de cada hombre. Cuanto en el alma vibra al contacto con la realidad, le inspira; sus poemas arrancan de un sentimiento y para transmitirlo se sirve del símbolo. Pero no, claro está, de un solo símbolo para cada sentimiento, pues el funcionamiento de la intuición poética se distingue en Juan Ramón por la variedad de figuras que reviste.

El sentimiento del tiempo

Para comenzar, escojo un ejemplo tan sencillo y elemental como el de «Las hojas secas». Éstas son las vidas en el otoño; vidas sin zumo, existencias a merced del viento o del agua o del fuego. Vidas concluidas, pero nostálgicas; recordando en octubre las delicias primaverales. La nostalgia embellece el —153→ recuerdo y lo dora todo; baña de oro hasta la mediocridad -el agua quieta- donde los hombres sueñan.

El poema está inspirado por la presencia -tal vez el recuerdo- del otoño. Unos pocos contrastes de color realzan la melancolía del símbolo:

Verdeluz es el agua donde sueñan,
tristes de sol, las hojas amarillas,
áureo es el aire azul en que se caen,
gualdos son los senderos que tapizan.
Todo es en ellas de oro...

(*Poemas mágicos y dolientes*, I. 18.)

Símbolo omnipresente. Incluso la pureza del aire azul está teñida, al caer, por las hojas amarillas que lo doran. La naturaleza toma, a los ojos del hombre, el color del sentimiento. Es un lugar común aquello de que «el paisaje es un estado de ánimo». Juan Ramón quiso expresar la tristeza de los finales y encontró una imagen adecuada; al sentimiento de nostalgia se asocia la melancolía y también, para apurar la emoción, la belleza del mundo en esa hora crepuscular. Belleza que al penetrar en el alma la infunde exaltación pura, comunicando en la imagen -«de oro el fondo del corazón»- la verdad de un contagio, de una marea subiendo del corazón al paisaje y revertiendo desde éste al corazón.

Menos elemental y no menos clara otra composición declara el juego de las estaciones, primavera-otoño, con línea escueta, sin toques coloreados, para expresar un sentimiento análogo al reflejado en el primer ejemplo:

¡Qué alegre, en primavera,
ver caer de la carne
del invierno el vestido,
dejándola en errante
amistad con las rosas

también de carne amable!
 Ahora, en el otoño,
 qué dulce es ver cuál cae
 la carne del estío,
 del espíritu, dándole
 por amistad las hojas
 secas espirituales

(*Estío, C.*)

—154→

El clima sentimental ha variado y sutilmente cambió también la imagen -y los recursos estilísticos; pero de éstos no hablaré ahora-: antes la melancolía constataba el declinar de un mundo; ahora advertimos una conformidad natural con el destino, y en ambos casos el símbolo se ajusta al estado de ánimo.

No encuentro contradicción sino complemento en esta diversidad; según el temple y el momento, la misma incitación es causa de estímulos diferentes que el poeta recoge en formas adecuadas. Lo permanente es el don para ver en la realidad más hondo de cuanto la inteligencia puede descubrir, y para expresarlo con tal plasticidad que el bulto figurado se imponga con sensación de presencia.

Súbitamente la intuición rasga la fascinante envoltura de la melancolía para iluminar, con otro lenguaje, la galopada del símbolo:

Murió. ¡Mas no lloradlo!
 No vuelve abril, cada año,
 desnudo, en flor, cantando,
 en su caballo blanco?

(*Eternidades, XXIX.*)

Símbolo de incertidumbre o de ansia, añade al sentimiento del tiempo una dimensión nueva y es como la constatación serena del perenne retorno de la vida. El símbolo suena, en su transparencia, misterioso. Acaso nunca se dijo mejor la inmersión en el tiempo. Y el poeta se excluye de la corriente para evocar el cerrado círculo de la naturaleza (encarnada y animada, según suele aparecer en su poesía) cumpliendo su periódico ciclo vital, afirmado con hábil artificio técnico en interrogación que es respuesta.

La imagen del caballo blanco asociada al retorno de la primavera está en otro poema (*Belleza*, 25), pero simbolizando al amor. Sin insistir en ella, ahora, quiero advertir que el sentimiento del tiempo cristaliza a veces en símbolos de tipo más abstracto y aunque luego diré dos palabras sobre esta especial forma de expresión, anticiparé por de pronto un ejemplo en que el paso de los días se refleja en el peso de la memoria. La sensación de lo pasado persiste en la memoria que conserva su rescoldo; el tiempo como acumulación de horas —155→ muertas interpuestas entre nosotros y lo presente. ¿Quizá sentimos la fugacidad de lo actual pensando en la del cercano ayer, vivo aún, según imaginamos, y ya fatalmente ido? Juan Ramón no plantea esta cuestión, sino la imposibilidad de desvincularse del pasado para vivir el día de hoy como si aquél no existiera:

¡Quién supiera
dejar el manto, contento,
en las manos del pasado;
no mirar más lo que fue;
entrar de frente y gustoso,
todo desnudo, en la libre
alegría del presente!

(*Poesía*, 109.)

Otros dos poemas (de entre tantos como se ofrecen, tentadores) quiero seleccionar, porque incluyen un símbolo distinto de los citados, aunque coincidente con ellos en algún elemento. El hombre se sueña inmortal y el poeta tiene una visión de sí mismo en lo eterno; de una plenitud destinada a durar, a reiterarse en el futuro, y para expresar esta intuición emplea el símbolo de lo frutal. El árbol, como todo lo que pertenece a la naturaleza, se renueva y dura en sucesivo florecer, a través del tiempo. Tal símbolo revela el anhelo soterrado; el deseo subconsciente de identificarse con la naturaleza - árbol, fruto, abril- porque, según vimos ésta retoña cada primavera, y la fusión con ella garantizaría la pervivencia. He aquí, traspuesto a lo vegetal, el deseo de inmortalidad que anima la poesía de Juan Ramón:

Brotado todo estoy de flor y hoja,

en esta verde soledad luciente
donde hablan dos pájaros tranquilos.
Como al almendro, abril me llena todo
de brillos ricos, cálidas estrellas
sacadas por mis últimas raíces.

¿Una vez más esta frescura nueva,
que cubre el tronco gris, que lo promete

de nuevo alegremente renovado?

(*La estación total*, 3ª, 12.)

—156→

El símbolo declara el afán de perdurar y también el más complejo y secreto de incorporarse a la corriente imperecedera de la naturaleza, al principio creador en su manifestación radiante. En algún momento pudiera hablarse de un panteísmo *sui generis*, sobre todo si se recuerda el extraordinario poemita que a continuación transcribo como muestra depurada de esa voluntad de fusión y transformación en la naturaleza, implícita en este simbolismo:

A veces siento como la rosa

que seré un día,
como el ala
que seré un día.

Y una errancia me coje ajena y mía,

mía y de ala;
y una errancia me envuelve ajena y mía,
mía y de rosa.

(*Canción*, 347.)

Para sugerir la impresión de la eternidad utiliza imágenes en que diciendo su sensación está insinuando, al mismo tiempo, cómo entiende y vive lo eterno. La primera estrofa insiste en la sumersión y compenetración del hombre en la naturaleza: la eternidad será pervivir en las mutaciones de la materia orgánica; si la imagen no es nueva en la ideación, lo es en la expresión. La segunda estrofa, superando el materialismo sitúa la pervivencia en ámbitos etéreos: el símbolo de la eternidad es más delicado, más exacto y más eficaz en cuanto a la vibración que produce en el lector.

El sentimiento del tiempo, como la impresión de la eternidad, linda con uno de los grandes temas de la poesía juanramoniana: el de la muerte. Pues en cuanto se piensa el tiempo, la fluidez y fugacidad de la hora; en cuanto la idea de que árbol y flor renacerán cada primavera, mientras el poeta faltará algún día a la cita, es inevitable afrontar el problema, de la muerte; final y principio a la vez.

Para alcanzar la eternidad -y la eviternidad del ser- el hombre debe morir; cesar en esta existencia, única que por experiencia conoce, e ingresar en un ámbito lleno de sombras. —157→ Desde la adolescencia Juan Ramón siente la muerte y padece pensando que puede asaltarle en cualquier momento. La vida es el rehén entregado al

tiempo, y la suya le parecía amenazada por la fragilidad del corazón, en el que imaginaba graves trastornos; el temor de un final súbito se convirtió algunas temporadas en perturbadora obsesión.

Si en todo gran poeta la idea de la muerte es de las que con mayor intensidad incitan a la creación poética, en Juan Ramón, por la circunstancia mencionada, motivó gran número de composiciones, muchas de ellas impresionantes por la belleza de la expresión y la autenticidad del acento. No son declamaciones convencionales sino decantación de un sentimiento sereno y verdadero. Veamos cómo lo expresa a través del símbolo.

Las hojas secas -decía más arriba- simbolizan el otoño, el paso del tiempo. Imagen de la melancolía, su suerte prefigura la del poeta. La contemplación de la naturaleza; la del mundo en torno, cuando asociada a la idea del inevitable tránsito, impone la evocación de un mundo que continuará viviendo sin nosotros, después de nuestra muerte (como el de *Arias tristes* y *Pastorales*). Uno de los *Poemas agrestes* expresa felizmente la intuición señalada:

...Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros
cantando;
y se quedará mi huerto, con su verde árbol,
y con su pozo blanco.
Todas las tardes, el cielo será azul y plácido;
y tocarán, como esta tarde están tocando,
las campanas del campanario.

(*Segunda antología*, 153.)

Algunos toques bastan para crear el ambiente mágico -del poema; para sugerir -sin decirlo- el sentimiento del poeta ante la melancólica constatación de la indiferencia del mundo, en nada alterado por la muerte del hombre. Faltará el poeta, y todo en el pueblo, en la naturaleza, seguirá su curso habitual.

Esta constatación queda aliviada por la confianza en la obra, en la poesía que salva para la eternidad lo mejor del poeta, según dice en otra parte:

—158→

vagar entre los sueños... perfumar la memoria
de algún poeta dulce, de alguna mujer triste,

(Elejías intermedias, XVI.)

Al sentimiento idealizado corresponde un símbolo de igual tendencia; como en uno de los poemas dedicados a la eternidad, también aquí es una brisa, un aroma lo que simboliza la muerte. Reiteradamente expresa el mismo sentimiento con imagen análoga, y en la *Carta romántica a María y Gregorio* [Martínez Sierra] la encontramos junto a otras en él frecuentes:

...Después -¡por qué! ¡por qué!- yo no vendré una tarde...

Me encontrarán dormido, blanco... Un olor suave
a corazón con luna, descompuesto y marchito,
irá en la brisa que abra las hojas de los libros...

(Laberinto, 4ª, II.)

El símbolo quiere suscitar un contagio emocional asociando la idea de la muerte a la de un aroma -«a corazón con luna»- errante en el mundo de la ausencia.

Los tres poemas últimamente citados pertenecen a libros de juventud. Son del Juan Ramón sentimental y postromántico que dice en el poema la tristeza, complaciéndose en imágenes lúgubres. Para mostrar esta inclinación, citaré ciertos versos donde, tras mencionar la primavera renacida con su dulce gracia, aparece el contraste de lo muerto:

Tornará cada abril a enjorar los jardines,

[...]

y en el ambiente claro flotará lo marchito,
entre un desdén de bocas palpitantes de amores,
de los que no encontraron el amor infinito
antes de ser un pasto de gusanos y flores...

(Poemas mágicos y dolientes, 2ª, XI.)

En los libros posteriores la representación de la muerte tiene distinto acento: en *Eternidades* (LXXII) lamenta la ruptura de la vida, por ser esta armonía, equilibrio de alma y cuerpo; en *Piedra y cielo* (3ª, XL) piensa en la muerte «con gusto», —159→ como si fuera «otro nacer». En *Poesía* figuran poemas de visión confortada y simbología preciosa. He aquí a la muerte simbolizada como hermosura soterrada:

Muerte ¡si tu enterrarnos
 no fuese abismo duro y seco,
 sino suave hondura,
 profundidad inmensa!
 ¡Si fueras, muerte,
 como un negro verano subterráneo;
 si no importara, en ti, que el sol cayera,
 porque la noche fuese bella y clara!

(*Poesía*, 56.)

Quiero subrayar el carácter idealista del símbolo; ya apunté esta tendencia al señalar cómo transformaba la muerte en brisa o aroma, pero quizá nunca había utilizado Juan Ramón las imágenes con tanta sobriedad. Considero decisivo el empleo de las antítesis: en la primera estrofa sirven para decir, en dos líneas, la diferencia entre la muerte según es y según se desea. El «abismo duro y seco» de la sepultura real (y la impropiedad literal del término «abismo» es un acierto en cuanto añade a la evocación de la tumba la de esa eternidad hondísima, sin fin, en que la muerte arroja al hombre) podría ser «suave hondura », «verano subterráneo». Entre «abismo» y «hondura» el matiz es importante; su resonancia es distinta y el ánimo del lector experimenta un choque que repercute en su actitud y su comprensión del poema. La palabra verano estimula, por otra parte, asociaciones de ideas y emociones de tipo festival. Verano, tiempo de vacaciones, playas, luz, sol recio, montañas, alegría. Sea, pues, la muerte penetración en él, pues aunque fuere subterráneo puede ser espléndido y claro, como lo son las noches del estío.

Este admirable símbolo de la muerte tiene par, en el mismo tono sobrio, mas con distinto acento, en otro poema que es preciso recordar:

¿Qué le pasa a una música,
 cuando deja de sonar; qué
 a una brisa que deja
 —160—
 de revolar, y qué
 a una luz que se apaga?
 Muerte, di, ¿y qué eres tú sino silencio,
 calma y sombra?

(*Poesía*, 91.)

Nótese la unidad y variedad del símbolo: tres datos inmateriales de algo que siendo diferente coincide en su carácter fugaz -duradero, desde otro punto de vista-, etéreo, incaptable. El símbolo informa sobre la muerte y también sobre la vida, y nunca pareció tan necesaria la expresión simbólica de la intuición poética como en este caso, pues lo intuido es justamente lo indecible. El verso es puro canto, denso, susurrante, sin adjetivos, sin adverbios que maticen el sustantivo, y, tal vez aclarándolo, le quiten parte de su fuerza. La reiteración del «qué», al insistir en el tono interrogativo obliga al lector a una repuesta continuada, a una tensión en la repuesta; cada línea es un estímulo al que reacciona espontáneamente, y la escalonada acumulación de las preguntas favorece la actividad receptiva en el destinatario del poema.

Con la misma técnica de interrogación sucesiva hay un breve poema que, así como el anterior contiene un símbolo ambivalente de la vida y la muerte, incluye imágenes expresivas, a la vez, de la muerte y el destino:

Por un camino de oro van los mirlos... ¿Adónde?
 Por un camino de oro van los rosas... ¿Adónde?
 Por un camino de oro voy...
 Adónde,
 otoño? ¿Adónde, pájaros y flores?

(*Canción*, 106.)

La vida, el camino, acabando en puntos suspensivos, y luego la pregunta. Donde vayan pájaros y flores irá el poeta; por eso no hace falta, en cuanto a él, preguntar nada. Canta el destino de lo condenado a morir, y por la similitud con pájaros y flores, con lo transitorio que renace, idéntico pero distinto, queda expresada la fugacidad del existir.

—161→

Símbolos múltiples

Acabo de indicar la plurivalencia del símbolo en la poesía juanramoniana. Importa tenerla presente, pues la diversidad de significados entrañada en él da a la poesía fuerza expansiva que opera en múltiples direcciones y penetra por distintos puntos en nuestra sensibilidad.

Si el símbolo sirve para sugerir una sensación, una presencia evocada que encarna en la imaginación del lector, completando lo iniciado por el poeta, el poder de sugerencia de la imagen será mayor cuanto más numerosos los planos de la realidad aludidos en ella. Tal diversidad es riqueza y establece una relación profunda y viva entre la obra de arte y su destinatario, pues la comprensión no se debe al esfuerzo de la inteligencia sino a una compenetración de sensibilidades realizada al nivel de lo subconsciente, o -si esta palabra parece sospechosa por la connotación freudiana que adquirió en el pasado- de esa parte de la conciencia en donde las emociones surgen sin participación ni intervención de la razón vigilante.

La imaginación es un hervidero de sentimientos, emociones y estímulos. La tensión sentimental productora del poema nace en esa complejidad, en la imbricación inevitable y fecunda de diversas y hasta contradictorias corrientes. No es extraño que el trasfondo del símbolo parezca oscuro; sus componentes tienen carácter ambiguo, como si se hallaran en estado de disponibilidad respecto a su posible significación.

Además de esta fluidez de contornos, el símbolo supone una dialéctica, una confrontación necesaria entre emociones de vario signo, y las formas significantes incluyen alusiones a contenidos distintos, aunque por lo común pertenecientes al mismo orden de sentimientos. Es decir: el símbolo revelador de la intuición contiene una sustancia que permite entenderlo con plural significado.

Los símbolos múltiples abundan en la poesía de Juan Ramón. Veamos, por de pronto, un poemita en que la plurivalencia de significados aparece clara:

—162→

Morir es sólo

mirar adentro; abrir la vida solamente
adentro; ser castillo inexpugnable
para los vivos de la vida.

(*Poesía*, 61.)

Es fácil distinguir en él cuatro intuiciones coincidentes en la tendencia a fijar un descubrimiento que alcanza a vida, muerte, destino y eternidad. La vida puesta en relación con la muerte plantea la cuestión del destino y ésta la de la eternidad; el símbolo del castillo inexpugnable expresa bien la intuición de lo eterno revelada al poeta. Ese adentro es un recinto, y la muerte, simple travesía, franquear una puerta para ingresar en otro ámbito.

En este punto, los símbolos analizados dan idea clara de los sentimientos determinantes de la poesía juanramoniana. Tiempo, muerte y eternidad son facetas de una preocupación radical, de una meditación que conduce a precisas y concisas visiones del destino del hombre. El poeta, supuestamente desarraigado, se muestra firme y coherente en la expresión de las intuiciones: la eternidad será estar al otro lado de la

vida, sin perder contacto con ella: en el subterráneo o en el castillo, más también fuera de ellos, con irreal presencia, como brisa o aroma.

Recuérdese cómo la poesía de Juan Ramón guarda el sabor de los contrastes, matizándolos para disminuir su brusquedad. Aparte alguna lamentación romántica, en la cual identificamos la impronta de una época, los símbolos utilizados corroboran la idea de la muerte como tránsito a otra vida semejante (¡aunque tan diferente!), nada aterrador. Recuerdo una composición que en dos estrofas marca el carácter de ese tránsito:

Estabas viendo,
 contra el sol del domingo,
 estampas de colores en una caja vana,
 con tus negros ojazos estasiados.
 Luego, tus ojos se cerraron tristemente...
 ¡Y ahora eres tú mismo la caja;
 —163→
 ahora tienes en tu alma las estampas de colores;
 y tus ojazos negros, estasiados,
 las miran hacia adentro, para siempre!

(*Piedra y cielo*, 1, XLV.)

Un mismo símbolo -el de la caja- expresa dos intuiciones: las del mundo y la eternidad. La unidad simbólica tiende precisamente a producir la impresión de que el cambio de uno a otro ámbito es leve, apenas perceptible. La repetición entraña una diferencia sustancial: de ser espectador del mundo el hombre pasa a vivir en otra esfera, de absoluta soledad, el espectáculo de sí mismo; la utilización de un único módulo expresivo quita brusquedad al cambio.

El símbolo revela la insignificancia del mundo y futilidad de la vida -«estampas de colores en una caja vana»-. El calificativo tiene doble sentido: vanidad y vacío, en el sentido de hueco. Y queda flotante una pregunta: ¿es también «vana», «vacía» la caja del alma, y por lo tanto, la eternidad?

Es natural condición de los símbolos hacer que fermenten en el espíritu del lector alusiones esparcidas a través del poema. El último ejemplo promueve una inquietud que tal vez no estuviera -al menos conscientemente- en el ánimo del poeta, pero que en cuanto es observada por el lector y opera sobre él, sugiriéndole una emoción, una vibración, una repuesta, no puede ser pasada por alto.

La caja «vana» con estampas de colores como símbolo de mundo y eternidad, aunque con el importante desplazamiento de sentido ya apuntado, comunica la intuición escéptica de determinado momento creador. Atribuirle valor de creencia sería exagerado; a poca distancia, hallamos otra intuición de la eternidad:

Siento que el barco mío
 ha tropezado, allá en el fondo,
 con algo grande.
 ¡Y nada
 sucede! Nada... Quietud... Olas...
 -¿Nada sucede; o es que ha sucedido todo,
 y estamos ya, tranquilos, en lo nuevo?-

(*Piedra y cielo*, 2ª, II.)

—164→

El símbolo barco-vida es menos insólito que el del poema anterior. La vida como navegación y travesía es un lugar común, mientras la caja-eternidad es menos accesible a la traducción en prosa. Pero la carencia de secreto se compensa por la gracia del ritmo: la imagen cuaja en insinuaciones, pausas, una pregunta clara. El símbolo se despliega con tanta coherencia como economía verbal: barco-vida, escollo (no mencionado expresamente, sino sugerido: «algo») -muerte, y luego nada-todo-eternidad-.

La construcción es perfecta; la voluntad de forma alcanza insuperable equilibrio y gracia poética. Analicemos el texto. Una primera estrofa (hablo de estrofa sin olvidar la falta de simetría entre las partes que denomino así) sitúa al lector, de improviso, sin preparaciones superfluas, en el simbólico navío. La afirmación de que tras el naufragio no ocurre «nada», se apoya sobre esta palabra inicial -aunque al final del verso- de otra estrofa. Puesto así, aparte y destacado, el vocablo «nada», obliga al lector, siquiera no reflexione sobre el hecho, a destacarlo en la lectura, atribuyéndole el grado de significación que merece.

La reiteración de esta palabra; los puntos suspensivos; la notación, con dos pinceladas: «quietud... olas...», de cómo el mar-mundo permanece invariable, dormido en el arrullo de lo constante, después que el barco-vida desaparece, suscita la impresión, antes sugerida de otra manera, de la indiferencia del mundo ante la muerte del hombre. El poeta decía primero: «quedarán los pájaros cantando»; ahora, para expresar idéntico sentimiento utiliza otra imagen y la declara con la música del silencio -los puntos suspensivos- y dos palabras escuetas y suficientes.

Las líneas últimas completan el desarrollo del símbolo al contraponer «nada» a «todo», añadiendo un eslabón que da al poema ambigüedad y plenitud. La eternidad será «lo nuevo», y se define por el paradójico todo o nada que la constituye. Lo mejor del símbolo es su carácter abierto, de interrogación al lector, a la emoción del lector, tensa y predispuesta por la insinuante fuerza de la metáfora inicial.

Aparte la multiplicidad o plurivalencia del símbolo, se habrá observado que generalmente es de tipo continuado, es decir, que va desplegándose a lo largo del poema y lo llena —165→ con su fulgor. Citaré un par de composiciones adscritas a otros grupos temáticos y, como las anteriores, a la vez de símbolo múltiple y continuado.

Jugaba en el viento y era
 áureo.
 [...]
 -Pájaro maravilloso!
 Venía, raudo de oro,
 a mis manos...
 -¡Alma mía!
 ¡Pájaro!
 ...¡Hoja amarilla!

(*Estío*, LXXIX.)

Se alude simultáneamente a diversas emociones: la hoja en el viento es canto, incitación al canto y alma. Es todo esto: poesía y pretexto, nostalgia y luz, descubrimiento del corazón y sueño del poeta. En otros poemas del mismo libro la mariposa simboliza la hora y el ensueño (LXXXIII), o la paloma el amor y el abandono (LXXXVI), pero en el copiado, la forma voladora ni siquiera se precisa por completo, pudiendo ser hoja o ave, para que a la plurivalencia del significado corresponda la ambigüedad del signo.

Y la hoja como símbolo de la inspiración vuela de verso en verso, dorando en su prolongado juego el poema íntegro. Variable y único el símbolo persiste hasta la última línea y agota, si así cabe decirlo, sus posibilidades.

Un segundo ejemplo mostrará mejor ese fenómeno de prolongación imaginística, importante por cómo impregna al lector, lenta y decisivamente, de sustancia lírica:

Mis piernas cojen, recias,
 la desnudez magnífica -redonda, fresca, suave-
 de la yegua parada de la vida.
 -¡Ya la he clavado bajo mí!
 ¡Ya me está dando lo que yo anhelaba!
 Mas, de pronto, mis ojos se me vuelven tristes,
 de su hermosura, de su trono mío,
 a la yeguada vaga que huye...

(*Piedra y cielo*, XXXI.)

—166→

Cabe contentarse con el puro deleite sentido al gozar la valentía y precisión de la imagen sobre la cual se alza el símbolo, pero, si este poema impresiona tan vigorosamente al lector se debe a cómo la intuición llega a plenitud por el desarrollo total de las posibilidades implícitas en la figuración simbólica. La concisión, como vimos en otros casos, no significa penuria sino densidad, y la instintiva maestría con que está compuesto el poema culmina en el verso postrero, corroboración del sentimiento mezclado, complejo, determinante de la invención.

La forma del poema es sencilla: una estrofa inicial jubilosa, confiante, exaltada; el inciso que, como suele ocurrir en la poesía de Juan Ramón, es una exclamación del poeta, y la estrofa final, melancólica, contrapunto de la primera y al mismo tiempo su corroboración. Las antítesis expresan lo contradictorio esencial de la vida, y en este caso sirven estilísticamente para elaborar el símbolo, que declara lo errabundo de la emoción, desplazándose desde un sentimiento optimista a la consideración de la invencible fugacidad de la vida.

Cerraré este apartado comentando un poema de fecha tardía, escrito con serenidad que revela la limpidez del sentimiento; el símbolo escogido para expresar la intuición es semejante a otros ya examinados. El sentimiento de eternidad se manifiesta en formas de gran poder sugestivo:

En la luz celeste y tibia
 de la madrugada lenta,
 por estos pinos iré
 a un pino eterno que espera.
 No con buque sino en onda
 suave, callada, serena,
 que deshaga el leonar
 de las olas batalleras.
 Me encontraré con el sol,
 me encontraré con la estrella,
 me encontraré al que se vaya
 y me encontraré al que venga.
 Seremos los cinco iguales
 en paz y en luz blancas, negras;
 la desnudez de lo igual
 igualará la presencia.
 Todo irá siendo lo que es
 —167→
 y todo de igual manera,
 porque lo más que es lo más
 no cambia su diferencia.
 En la luz templada y una

llegaré con alma llena,
el pinar rumoreará
firme en la arena primera.

(*Romances de Coral Gables*, I, 8.)

La complejidad del sentimiento exigía percibir pormenorizadamente los matices. Para no resignarse a una captura parcial de los objetos, era necesario conservar su natural fluidez; mantener en la concentración del poema la insinuante diversidad de la tensión sentimental que querría expresar a la vez todas las corrientes que la alimentan y estimulan la creación.

En el presente caso la intuición se identifica con el sentimiento y expresa en el símbolo la riqueza y plenitud que lleva consigo. Juan Ramón encuentra la forma apropiada para objetivar el descubrimiento de su sentir al traspasar la línea de sombra, y como en anteriores ocasiones la imagen revela una muerte que es incorporación, una eternidad que prolonga lo natural bajo apariencias conocidas. Recordaré el título, tan exacto, del poema: *Pinar de la eternidad*.

La conversión de la intuición en forma, cuando se realiza cumplidamente ofrece una visión justa de lo intuido, en este caso del sentimiento de entrada en la eternidad. Los elementos que constituyen el poema sugieren, desde el comienzo, la atmósfera adecuada. La primera estrofa coloca al lector en situación, destacando, por el modo de adjetivar la luz -«celeste y tibia»-, dos características de signo positivo: una concreta, la tibieza, en el sentido que es tibio el regazo materno; otra abstracta, lo celeste, con la súbita inmersión en el poema de las sublimaciones en él aludidas.

Aquí desapareció el navío de la muerte, y el transporte del alma se realiza por medio de onda, y precisamente «suave, callada, serena». Estos adjetivos, tienden a evocar sensaciones de paz, ambientes tranquilos, luces gratas. El poema progresa por acumulación de imágenes complementarias; de ahí —168→ su evidente coherencia. Cada estrofa es un eslabón con valor propio, pero ligada a la precedente y a la subsiguiente. Primero el ambiente, luego el modo, después las circunstancias y por último la realización del sentimiento, intuido y expresado como gloriosa plenitud de júbilo.

Sería equivocado pensar que es corriente esta adecuación entre sentimiento e intuición. Aun a grandes poetas les resulta difícil lograrla, como lo demuestran tantas composiciones reiterativas, insistentes, lastradas por un exceso de imágenes que no responde a la necesidad de recoger matices, sino a imprecisiones y titubeos, con la consiguiente falta de seguridad en la expresión. Amado Alonso mostró cómo la poesía de Neruda se recarga por la suma de rectificaciones acumuladas en el poema para buscar la expresión exacta de lo sentido.

Cuando el sentimiento es intuido simbólicamente, y el poeta se mantiene fiel a la visión simbólica, escogiendo las imágenes y utilizando el lenguaje que le conviene, se consiguen poemas como los citados. Juan Ramón utiliza el símbolo con plena conciencia de su alcance y efectos.

El amor

Para mostrar con cuánta flexibilidad pueden los símbolos expresar las intuiciones añadiré algunos ejemplos seleccionados entre los que reflejan el sentimiento amoroso. Junto a los poemas inspirados por el sentimiento de la muerte, son éstos los que ofrecen mayor variedad y por lo tanto resultan más útiles para iluminar el mecanismo de la invención lírica juanramoniana. He vacilado en la selección, pues son centenares las composiciones que podrían figurar en este apartado, escogiendo al fin un pequeño grupo de carácter acusadamente simbólico, en donde podemos estudiar facetas inéditas del problema.

Para sugerir el carácter transfigurador del amor no hay procedimiento más sencillo que derramar la mirada sobre el mundo y comprobar cómo varía éste según cambian las luces proyectadas por la pasión. Ello es tan obvio, como señalar el distinto aspecto de las cosas cuando la idealización cesa y todo vuelve a ser conforme solía:

—169→

Y al volver ¡yo solo! Por las sendas
que tu paso endulzó, en una melancólica
trama de realidades, bajo los mismos cielos,
junto a los mismos valles, vi el revés de las cosas...

(*Laberinto*, 1ª, XIX.)

Cuando se trata de expresarlo en plenitud de cristalización, en la identificación amante-amada, la imagen es sobria y exacta:

¡Qué dulce esta tierna trama!
Tu cuerpo con mi alma amor,
y mi cuerpo con tu alma.

(*Diario de poeta y mar*, LXXXIV.)

O la intuición del amor como perfume, aroma colmando el sueño y el ensueño, según dice un poema de *Estío* (XXXVI), o como cazador que hace temblar el corazón -y así canta un delicioso romancillo del mismo libro, diciendo luego:

Ya no hay remanso ni flor
que no hayan sido rincón
de su huir.

(*Estío*, XII.)

En el primer ejemplo la imagen es densa, concentrada: un disparo en mitad del blanco; en el segundo el símbolo se prolonga y cubre el romance entero, manteniendo a lo largo de dieciséis versos el paralelo corazón-pájaro, amor-cazador. Sería equivocado suponer que brevedad implica inferioridad, o al contrario. En cada caso la expresión, o concisa o prolongada, sirve con igual eficiencia al sentimiento.

En el mismo libro de donde tomo el anterior ejemplo encuentro un poema de admirable simbolismo. En ese poema el amor perdido se revela indirectamente. El poeta intuye el sentimiento amoroso como enajenamiento y la pérdida del amor se expresa así:

De pronto, un raro vacío,
una inquietud sin razón...
-¡El corazón!
—170→
Y al ponerme
la mano sobre el dolor,
vacilo, y no sé, ¡y no sé
dónde tengo el corazón!
[...]

(*Estío*, XIX.)

El sentimiento del amor perdido lo intuye Juan Ramón como un vacío; un hueco, pero doloroso. Y en la expresión se funden sentimiento e intuición de manera sugestiva con el símbolo del corazón perdido, y el dolor de esta ausencia. Con luminosa pincelada completa la invención, precisando en una línea lo perdido, y al final la extraña desazón del padecer.

Cuando trata de expresar otra intuición del mismo sentimiento -el del amor perdido- el símbolo aparece con distinto carácter. *La baja estrella* es poema que sugiere muchas cosas dentro de una línea escueta, insinuando más que diciendo el acontecimiento determinante del sentimiento. Voy a transcribirlo para mostrar cómo la feliz concisión del canto incluye vestigios suficientes para señalar al lector acontecimientos precedentes:

Te pusiste de pie
sobre mi corazón, artera,
para alcanzar la baja
estrella.
¡O qué horrible dolor!
Tú no oíste el aullido de mi pena,
porque sé fue (por otra ruta
que la de tu caída y torpe fiesta)
a las estrellas
verdaderas.

(*Canción*, 224.)

La eficacia del símbolo depende en gran parte de la valiente antítesis restallante en la primera estrofa. Doble antítesis, pues el contraste entre ponerse «de pie sobre» para «alcanzar la baja estrella» lo refuerza el existente en el interior del segundo de sus términos: «alcanzar» y «baja estrella». La imagen de la amada empinándose sobre el corazón del amado revela la anécdota en que se basa el sentimiento. —171→ Llamar «estrella» a lo alcanzado no es ironía; el sustantivo alude a cómo la concibe quien marcha tras ella, mientras el adjetivo «baja» restablece la verdad y fija la exactitud con que la intuición aprehendió el sentimiento.

Otro aspecto en la utilización del símbolo está representado por aquellos poemas donde el sentimiento, según tendencia reiterada en la poesía de Juan Ramón, surge encarnado, animado y viviente. Sea ejemplo el poema «Rosas», con su innombrada muchacha, amante-amor cantando, moviéndose:

Tú amor -¡qué alegre!-
saca, cantando, con sus brazos frescos,
agua del pozo de mi corazón.
[...]
¡Ya está tu cubo lleno
-¡qué alegre!-
en mi boca, el brocal.

[...]

(*Piedra y cielo*, XLVII.)

El símbolo impone la transposición amor-amante y una voluntaria confusión en los términos. El poema es deliberadamente ambiguo pues la equivalencia no queda groseramente establecida sino apuntada en unos pocos rasgos felices que no son para interpretados lógicamente sino para sentidos en la clara resonancia que levantan en el corazón.

Amor-muchacha (pues así la inventa la imaginación del lector) o, en otra composición, alma-jardín. Lo invisible traspuesto a lo visible y palpable: el alma viviendo como un refugio de delicias que el poeta es capaz de objetivar y ver, fuera de sí, en cercanías donde todo puede inventarse sin esfuerzo:

Sé que en ti siempre están,
por sí yo los buscase,
el ala y el olor,
la luz, el agua, el aire;

(*Estío*, XLIX.)

Una variante de esta clase de símbolos es aquella en que lo genérico-ideal se define por la imagen concreta, encarnada desde luego, pero también representativa de la permanente —172→ presencia del mito. En el primer subgrupo vimos lo abstracto configurado en forma concreta; en el segundo lo ideal encarna en una realidad aprehensible y además incluye alusiones a determinada creencia oscura definida en el mito. Copio un ejemplo de este último tipo de símbolos:

¡Su desnudez y el mar!

¡Ya están, plenos, lo igual
con lo igual!

La esperaba,
desde siglos, el agua,
para poner su cuerpo
solo en su trono inmenso.

(*Estío*, XLV.)

La muchacha ahogada es símbolo de la Venus eterna, unas veces naciendo de las aguas y otras tornando a ellas, su reino genuino. Que no es muerte sino restauración lo proclama el tono del poema, la briosa exaltación inicial que perdura hasta las líneas finales. Nada elegíaco, ni en las particularidades del léxico, ni en el acento total de la composición, ni en los signos. Ni puntos suspensivos, ni interrogantes, ni paréntesis. Una afirmación abre el poema y otra lo cierra; entre las dos, la descripción -y explicación- del suceso.

La joven muerta reitera el mito de Venus, no emergerte sino retornante a sus dominios y al mismo tiempo simboliza la juventud del héroe para quien morir es hallar otra vida: lo que llamaré -excusándome por cuanto la palabra tiene de grandilocuente- la inmortalidad.

En el mundo de Juan Ramón el mar no es imagen de muerte, instrumento de muerte, sino de vida; el mar y la muchacha desnuda son dos formas de una misma sustancia: la belleza. Venus retornando al mar se incorpora a su propia plenitud: «¡Ya están, plenos, lo igual con lo igual!» No hay muerte cuando aceptada, cuando la entrega se hace en y por el amor. Todo ello tangible en el símbolo, y gracias al símbolo, cuya plurivalencia, en este ejemplo, no necesita ser subrayada. En la misma clase y subgrupo debe incluirse un poema cuyo contenido se refiere al sentimiento del tiempo, pero que —173→ reservé para analizar aquí por interesarme más la coincidencia en el tratamiento de lo simbólico que el sentimiento intuido:

Balanza de lo perenne,
 hunda tu plato siniestro
 el peso de las caídas,
 de los odios, de los yerros.
 [...]
 Hunde tu siniestro plato;
 y en el diestro, almo, ligero,
 eleva mi corazón,
 como una llama, hasta el cielo.

(*Estío*, IX.)

El simbolismo de esta composición es análogo al de la precedente. La balanza es símbolo del tiempo -del Tiempo en abstracto; no del tiempo humano de cada quien- condenando a extinción y olvido lo torpe y torvo de la vida y alzando -a la vez- el corazón, y la poesía, a su cielo natural. Nótese la afinidad en la intuición: antes la

belleza triunfaba de la muerte; ahora la poesía vence al tiempo. Venus, mar, poesía, amor, belleza, eternidad... El laberinto de los temas entrecruzados en los versos juanramonianos es indicio seguro de la complejidad y amplitud del sentimiento palpitante a la vez según varios y aquí nada contradictorios estímulos.

Aunque no quiero, en este momento, comentar otros aspectos del poema, vale la pena advertir cómo la doble acepción de los términos «siniestro» y «diestro» ensancha la esfera de acción del símbolo al multiplicar los ecos que el verso despierta en el lector. La leve, pero decisiva variación del «hunda» al «hunde», perentorio y afirmativo, hace más personal y directo el contexto.

De lo simbólico a lo esencial

Un grupo importante de los símbolos utilizados por Juan Ramón va aún más lejos que los anteriores. El símbolo no sólo es expresión del sentimiento y la intuición fundidos; alcanza a concentrar y adensar las emociones en una tan depurada y pura que linda con la esfera de las esencias. De lo existencial, representado por la experiencia originaria del sentimiento —174→ y la intuición, y reflejo en la imagen, pasamos, por sutil reverberación de ésta, a lo esencial.

Cuando hace treinta años se debatió el problema de la llamada poesía pura, los despistados por el calificativo se preguntaron si poesía pura sería algo distinto de la pura poesía, y algunos supusieron que «pureza» significaba eliminación de la vida. Tosco error sobre el cual no insistiría a no estar archiprobadado que pocas cosas tienen la piel tan dura como los errores basados en una aceptación literal y limitada de los términos en que el concepto se expresa.

Se entendió «poesía pura» en oposición a «poesía impura»; se pretendió enfrenar a aquélla con la poesía de la realidad, como si fuera posible una lírica procedente de los aburridos y esterilizados espacios del Limbo. La «poesía pura» se llamaba así para distinguirse de la retórica, y no entraba en oposición con la vida sino con la hueca sonoridad desvitalizada. La tentativa de conquistar lo esencial no se opone a una convivencia vivísima de lo existencial; antes la exige como presupuesto necesario. Sin vivencia no hay poesía.

El símbolo juanramoniano tiene alas tan vigorosas que su vuelo transporta sin esfuerzo al alto cielo de las esencias. Lo vemos claramente en un poema de sus años americanos, titulado *En la mitad de lo negro*:

Pájaro ¿desde qué centro
de qué más hondo universo
me cantas mientras yo duermo?
(Me cantas cuando me dejo,
me cantas cuando me entrego,
me cantas cuando me cierro.)
Tú cantas con la luz dentro

en la mitad de lo negro,
 noche fiel con verde viento.
 Vas de horizonte en misterio,
 la fuente viva está en medio
 y el jazmín cuelga del cielo.
 ¿Cómo, por dónde tu pecho
 se corresponde secreto
 con el pecho de mi sueño?
 No es posible oír más bello,
 eco del sueño del beso,
 resuenas como en mi seno.

—175→

Y te rodea mi eco,
 como al lirio el aire inmenso.
 Tú cantas en ese vuelo.
 Vuelo, son, mar, canto interno.
 Y entre dos vidas me alejo,
 noche fiel con viento eterno.

(*Romances de Coral Gables*, 2ª, 4.)

El sentimiento de asombro y maravilla del poeta ante su propia poesía es intuido como oscura canción sonante en la noche, y simbolizado en un ave de luz. Como en los casos estudiados, el sentimiento encarna y se objetiva para la contemplación. El símbolo, una vez en marcha, produce, por natural desarrollo de las imágenes en que va ordenándose, sucesivas descargas de sugerencias. Las imágenes se encadenan y van definiendo, con vaguedad llena de rumores, la emoción inicial. Poco a poco, por reiteración y variación en cierto momento («me cantas cuando me dejo, -me cantas...»); por interrogación sugestiva en otros; por metáfora («noche fiel con verde viento», «vas de horizonte en misterio», «eco del sueño del beso»), por diversos recursos va precisándose la presencia de la inspiración que crece y se eleva según cristaliza el sentimiento en la forma.

El sentimiento inicial de deslumbramiento provocó una oleada de metáforas; a través de ellas el símbolo se anima y configura conduciéndonos a esa última linde en que, además de revelar la inspiración, dice cuál es la esencia de la creación poética, y lo dice como nunca podrían hacerlo críticos y metafísicos con sus instrumentos, insuficientes para aprehender lo por naturaleza irreductible a sistematización y concepto.

La palabra poética actúa sobre zonas donde el discurso sólo tiene acceso indirecto e incompleto; el símbolo apura su eficacia cuando corresponde con las emociones del lector y las orienta hacia vistas de las esencias.

Entre las numerosas composiciones adecuadas para corroborar lo expuesto, escojo una cuyo simbolismo es algo hermético; siendo muy diferente a la anterior, permite

abarcar la riqueza de formas desplegada por Juan Ramón. La materia poética, de exquisita fragilidad, basta para mostrar cómo el poeta siente la vida, expresándola en el símbolo de la blancura, —176→ primero ciega y pura, luego hollada y al fin otra vez en su primitiva verdad:

Blanco, primero; de un blanco
 de inocencia, ciego, blanco,
 blanco de ignorancia, blanco...
 Luego verdea el veneno;
 [...]
 La brisa
 torna, conquistado, el blanco;
 blanco verdadero, blanco
 de eternidad, blanco, blanco...

(*Estío*, LVII)

Los juegos de palabras y repeticiones de ellas; la complicación por el doble sentido -real y figurado- de los vocablos «blanco», «negro», «viento»; las aliteraciones y ecos interiores; ninguno de los recursos utilizados distraen nuestra atención de la imagen disimulada, mas dominándolo todo: la vida como retorno de lo blanco a lo blanco. Blancura-eternidad inscrita en la primera página, blanca «de inocencia», e impuesta con la inexorabilidad del destino, también en la última, atravesados los avatares a que alude -elusivamente- el poema (En versos que no he copiado, para no alargar la cita).

El símbolo trasmite también aquí, con la intuición del sentimiento concreto, la esencia de él y de la vida, breve relámpago en la eternidad, espacio todo de la blancura inmensa apenas quebrada, un momento, por el viento de las pasiones.

En uno de los poemas iniciales de *Anual de fondo*, Juan Ramón quiso, con admirable unidad de intención, expresar el multiforme sentimiento de lo divino, sentido a través de la poesía, hallado en y por la poesía. El título, *Conciencia hoy azul*, y el recuerdo de un famoso verso de juventud -«Dios está azul...»- dicen al conocedor de esta lírica, informado del valor que en ella tienen los adjetivos de color como equivalentes a determinados tipos de sensaciones, el talante optimista del poeta:

—177→

Conciencia de hondo azul del día, hoy
 concentración de transparencia azul;
 mar que sube a mi mano a darme sed
 de mar y cielo en mar,

en olas abrazantes, de sal viva.

(*Animal de fondo*, 10.)

El símbolo escogido es abstracto: la conciencia del poeta, «deseante y deseada» de un dios posible en la poesía. El símbolo corresponde a algo -la conciencia- que sólo existe por refracción sobre ella de otros objetos. Invisible espejo cuya luna no se ve hasta que lucen las figuras reflejadas en ella. Y la conciencia es «concentración de transparencia azul» -transparencia, limpidez, luminosidad, y mar vivo, inquieto. Las imágenes definen la calidad del objeto poético, y luego sugieren al lector la plenitud de coincidencia entre poeta y mundo, la creación total en cuyo fondo aquél llega a ser quien es: el ansiado por la conciencia anhelante del dios; el poeta en la poesía.

El símbolo de una conciencia murmurante, de una conciencia-mar con quien el hombre dialoga secretamente, revela la esencia de la vida y el ser, escisión y coincidencia a la vez, debate interior entre impulsos contradictorios. La intuición ha captado un instante concreto del sentimiento, y además la esencia de éste a través de ese momento que al repetirse se convierte en expresión de un impulso duradero y caracterizador.

Este tipo de símbolos es particularmente valioso porque permite calar en esa dimensión del sentimiento donde lo esencial se manifiesta a través de la generalización apuntada en el poema. El mecanismo de puesta en marcha contiene un suceso determinante, un incidente que desencadena la chispa; pero como las alusiones a él desaparecen del texto, la composición se convierte en signo de una inclinación espiritual, de una humana tendencia a ser en la creación, identificando la «conciencia deseante y deseada» con el dios con quien aspira a identificarse y por quien espera lograr la eternidad.

—178→

De lo abstracto al objeto

Aunque el análisis de los símbolos está necesitando más espacio del calculado, no quiero omitir la mención de otro aspecto de la imaginación simbólica según se manifiesta en la poesía de Juan Ramón Jiménez, porque es, en cierto modo, contrario y complementario del estudiado en el anterior apartado.

Acabo de señalar cómo la exaltación del símbolo permite captar la esencia de los sentimientos e impulsos que gobiernan el corazón humano. Ahora quiero mostrar, aunque limitándome a un par de ejemplos, que el símbolo puede operar en dirección opuesta y partir de lo abstracto para desembocar en el objeto.

Cuando aquí y en otros lugares de esta exposición empleo el término «abstracto», no olvido que en poesía la abstracción está siempre temperada por la presencia, tras cada imagen, de una realidad concreta, que la individualiza y distingue. Cuando Juan Ramón habla de una fragancia o de una música, en abstracto, parece, por el prestigio de la expresión, transmitir la dulzura de ese olor o esa armonía presentes en el sentimiento. El poema está, siempre, arraigado en la experiencia.

Véase esta. preciosa expresión simbólica de la inspiración poética:

¡Lumbrarada de oro
 que deshaces mi vista
 un instante, y al punto
 te disipas...!

¡Fragancia indescriptible
 que, pasando, acaricias
 mi sentido, y te sumes
 en la brisa...!

¡Maravillosa música
 que en mi más hondo vibras,
 y sin dejar recuerdo
 te marchitas...!

[...]
 —179→

¡Luz, sé sol, sé olor, rosa;
 melodía, sé lira,
 lira, rosa, sol, cumbre
 de mi vida!

(*Estío*, XCIII.)

El símbolo no solamente expresa la intuición que designa a la inspiración como lumbrarada, fragancia y música, lo que constituye magnífica manera de recoger cuanto ella tiene de impalpable, etérea y fugitiva, sino que en la última estrofa sintetiza el anhelo de convertir la interior melodía en realidad aprehensible, preciosa, precisa; en objeto que, como el poema o la obra, de arte, tenga realidad tangible y permanencia concreta.

Al símbolo inspiración-luz-fragancia-melodía le corresponde en esa estrofa final el de poema-sol-rosa-lira, que junto con el primero, al cual prolonga de modo tan coherente que es aceptado como su final indiscutible, cierra el ciclo de la creación poética, iniciado en la brisa y el aroma y concluso en la soñada rosa necesaria.

Del mismo tipo hay varios poemas de que debo prescindir por razones de espacio; citaré solamente *Epitafio ideal*, espléndido en su claro simbolismo. Figura entre los dedicados a cantar el sentimiento del tiempo y ofrece la particularidad de fundirlo con el sentimiento amoroso. El tiempo corporeizado en el «caballo blanco», imagen familiar del mundo poético de Juan Ramón. El tiempo y el amor al encarnar en el símbolo aparecen con el dinamismo peculiar de la imagen elegida:

Llegó rompiendo, llenos de rocío,
 los rosales; metiéndose, despedregando
 los pesados torrentes; levantando,
 ciclón de luz, los pájaros alegres.

(*Belleza*, 25.)

Véase, pues, cómo al dar cuerpo al sentimiento, cuando le presta esa forma que tan adecuadamente revela lo intuido, Juan Ramón consigue, al mismo tiempo, infundirle el movimiento necesario para expresar cuánto de irrupción, júbilo y catástrofe hay en el amor. Y lo consigue sin forzar nada, sin violentar ni declamar un punto; sencillamente, por la descripción y en unas pocas metáforas relampagueantes de la —180→ presencia simbólica. El tiempo retorna, pero al caballo le falta su «jinete bello»: el amor.

Expresión del misterio

No puedo prolongar este estudio sin riesgo de fatigar al lector. Para concluirlo quiero referirme al aspecto del problema que representa la culminación del simbolismo juanramoniano: la expresión del misterio.

¿Será preciso insistir en conceptos indiscutibles? Seguramente no. Si la poesía arraiga en el misterio; si la poesía es sobre todo revelación de lo inexpresable, emanación de una clara fuente que canta en la sombra, su instrumento revelador más adecuado es el misterio. Mostrarlo así fue uno de los objetivos propuestos al escribir este capítulo, y nada ayudará tanto a probarlo como examinar algún poema directamente inspirado por la sensación de ese resto oscuro, de esa zona en tinieblas situada cerca de nosotros, tal vez dentro de nosotros, con la que comunicamos a tientas, por entrevisiones o sueños.

No es preciso atribuir al poeta aptitudes mágicas o cuasi mágicas; basta con advertir que su sensibilidad y la porosidad de su alma le hacen más receptivo a las comunicaciones del espacio interior, a las presencias de ese ultra mundo al que se siente convocado por oscuras llamadas.

La imaginación del poeta es una imaginación visionaria capaz de dar forma a sentimientos que el hombre corriente deja perder, no por falta de experimentarlos sino por carecer de los instrumentos adecuados para descubrir su sentido profundo y convertir la materia en poesía. Y el don visionario, ¿dónde resplandecerá con fulgor más secreto que cuando se trata de imágenes que viniendo del fondo de sombras aspiran a comunicar experiencias de encuentros acontecidos en las profundidades entre el poeta y las sombras de una ultrarrealidad inasequible?

Hugo von Hoffmansthal se refería en la *Carta de Lord Chandos* a un lenguaje ignorado, único apropiado para escribir lo que le importaba: el «lenguaje -decía- que me hablan las cosas mudas, y en el cual acaso deberé un día justificarme, desde el fondo de la tumba, ante un dios desconocido». —181→ Este lenguaje existe, como el poeta presiente, y descifrarlo es el empeño de los mejores. José Martí escuchó y entendió el de las estatuas de su sueño y muchos otros aprestan el oído, en la noche, para escuchar el silencio y el maravilloso rumor de los espacios. Pascal, aquí, no es excepción, y su temblor es prueba de su conciencia.

Aquellas visiones, como estas voces del silencio, apremian el corazón del poeta, y lo incitan a deambular por los ámbitos oscuros. De esa incitación hallamos en la poesía juanramoniana testimonios evidentes, símbolos de sugerente fuerza evocativa. El sentimiento de que junto a nosotros (muy cerca y muy lejos) alientan presencias secretas es posible sentirlo y expresarlo, como he dicho, sin necesidad de suponer poderes mágicos ni intenciones místicas al poeta. Juan Ramón lo canta:

Tras la pared ha sonado
su voz.
Sólo una pared
separa el cielo del mundo;
pero ¡qué terrible es!
Todos están ahí al lado,
¡y no nos podemos ver!

(*Poesía*, 113.)

La pared simboliza la muerte, y las estancias vecinas están habitadas por los vivos y los muertos. Lo expresado es mucho más de cuanto las palabras dicen; leyéndolas tenemos la impresión del gran misterio de la existencia, y de que los dos mundos reflejados en el poema son incomunicables. (Y lo son, pues sólo se ingresa en el de la muerte cuando se abandona, irremisiblemente, la vida.)

Llamo mundo de la muerte al ámbito situado más allá del universo visible, pero la denominación es provisional y para aclarar un ejemplo concreto. De ningún modo deberá entender el lector que muerte significa -aquí y ahora- falta de vida. Es adscripción a otra vida: el trasmundo es «otro» mundo, y sus presencias alientan,

existen como las cercanas, las inmediatas. Lo advierte la intuición del poeta cuando para transmitir la sensación de su presencia busca un símbolo corporeizado, encarnado:

—182→

Los campanarios lejanos,
 las arboledas mecidas
 (yo no sé qué blancas manos
 acarician nuestras vidas).

(*Canción*, 6.)

El misterio, pues, se expresa en la poesía de Juan Ramón con la sobria plasticidad característica de sus evocaciones. Hay forzosamente algo espectral en las figuras secretas. Como que el don visionario se ejercita en un paisaje oscuro, donde las formas no tienen el bulto y la consistencia que en la luz de lo cotidiano. Presentar aquéllas como destacadas por súbita iluminación es el modo más exacto de revelar su carácter fugaz, su esquiva gracia huidiza, y el choque que su vista produce está de acuerdo con lo fulgurante de su aparición.

El símbolo puede comunicar la visión con singular acuidad, como ocurre en el poema titulado *Ello*, con transparente alusión a lo innombrable por indefinido -de la figura:

Existe; ¡yo lo he visto,
 -y ello a mí!-
 Su esbeltez negra y honda
 surjía y resurjía
 en la verdura blanca del relámpago,
 [...]

(*Belleza*, 73.)

Las presencias son neutras -ni él, ni ella: ello-, pero de silueta precisa. La selección de los adjetivos es tan justa que la expresión adquiere, por dos solos toques, uno de color y otro de dimensión, la fuerza de sugerencia necesaria para dar a la figura entrevista su ambigua calidad fantasmal: «negra» y «honda» es su esbeltez, y esos rasgos la colocan ante el lector no ya definida, pero corporeizada y hasta esencializada. Pues la negrura y la profundidad están situándola en el orden de las sombras y las ultrarrealidades, en los oscuros dominios del reino interior, por donde cruza -según la

duplicación muestra: «surjía y resurjía»- súbitamente, dejando en el corazón del poeta la evidencia del reconocimiento de que dan testimonio los dos primeros versos.

Así el símbolo no solamente trasmite la intuición del misterio sino la de una comunicación entre los ámbitos supuestamente —183→ incomunicables. Entre el primero y el tercero de los poemas ahora citados advierto una de las fecundas contradicciones de la poesía, obediente a estímulos de variables emociones y nacida de intuiciones que cambian según varían los sentimientos de que son reflejo.

La poesía de Juan Ramón, como toda gran poesía, ayuda a tener conciencia de lo espiritual, pero, conforme hemos visto, sin desencarnarse ni alejarse del hombre total, de la existencia cuyos avatares la determinan. Por eso -y convendrá estudiarlo más despacio en otro momento- sus símbolos se presentan con gesto y contorno preciso, con alma y cuerpo y movimiento, a imagen y semejanza del creador, desgarrado por su voluntad de volar y arraigar, a un tiempo mismo, de vivir la tierra y soñar el cielo, sin renunciar a lo humano para lograr lo divino, como dice el inolvidable poemita:

Mis pies ¡qué hondos en la tierra!

Mis alas ¡qué altas en el cielo!

-¡Y qué dolor
de corazón distendido!

(*Eternidades*, XLIV.)

—[184]→ —[185]→



La poesía, tema esencial

Realidad e imaginación

La poesía es el gran tema de Juan Ramón. Seguramente su deseo más entrañable fue ser en el mundo por y en la poesía. Nótese el matiz: la poesía no solamente era su razón de ser, sino su ser mismo. La identificación entre poeta y poesía no se registra -creo yo- con tanta intensidad en ningún otro caso. Pasión de poesía como la suya nunca se dio, y para comprender su obra es necesario analizar esa pasión.

Que se muestre compleja y hasta contradictoria no es sorprendente. Sobre todo cuando las contradicciones no afectan a lo esencial, ni entrañan incoherencia, puesto que entre unas y otras componen la imagen total y exacta de lo que la poesía es y representa para Juan Ramón. Como todo enamorado vive horas de confianza y momentos de incertidumbre; sin cesar se interroga sobre la posesión conseguida y vacila entre la seguridad y la zozobra; rectifica, afirma, condena ejemplos que le parecen fallidos y cuando quiere definir tal vez se contradice, pues se atiene a la

emoción y al estado de ánimo de cada instante. Algo, siempre, persiste y le mantiene en una seguridad profunda que prevalece contra los desfallecimientos pasajeros, contra la duda circunstancial: «mi vida interior, la belleza eterna, mi obra». (Unidad, n.º 8.)

Poesía -será preciso repetirlo- no es transporte ideológico de una mente a otra; poesía no es aquello que puede decirse en lenguaje científico o crítico, sino la expresión de una intuición con sentido, realidad y validez en sí misma. La —186→ poesía es fascinante por ser revelación: surge en el milagroso equilibrio de un instante en que las facultades del hombre se hallan en el punto extremo de lucidez, o cuando en la segunda vida del sueño cristalizan invenciones e imágenes llegadas de mundos oscuros. Pero no emerge de la nada, pues en uno y otro caso, fecundando las raíces de la inspiración y determinándola, existe una corriente de emociones y sentimientos que constituye la base fluida y rica de donde arranca la creación.

Corriente cuyo manantial abundante y coloreado está en el poeta: «¡Qué espectáculo el de mi imaginación en movimiento!» (Unidad, n.º 3), dice, contemplando el chisporroteo de fuegos y luces, pero ese espectáculo se nutre de aguas profundas que, como en la fuente, alumbran tras caminar por veredas soterradas y sorprenden por su pureza. La imaginación destella partiendo de la realidad; transida por las emociones que lo real suscita. Pero el acento y la verdad del poema dependen de lo interior y no del incidente exterior; dependen, sobre todo, del temple visionario y de la posibilidad de trasladar al lenguaje la intuición experimentada.

En un libro de su primera época y como prologoillo a una de las partes en que se divide declaró Juan Ramón el contenido de su poesía de entonces. Es un pequeño manifiesto de tonos románticos, inequívoco en cuanto a la presencia de lo real en el impulso originario del poema:

«Memorias tristes que yerran por el alma, cual un aroma de la vida; el ensueño sin fin de lo irreparable, de lo ausente y de lo muerto; divinas músicas con notas falsas; la permanencia de un lívido color intacto, entre la frondosidad sensual y verde de los días... ¡Lirio de mí mismo! ¡Rosa blanca inmortal! ¡Nostalgia de lo eterno!»

(Laberinto, 207.)

Conviene recordar esta confesión porque su transparente imaginería permite ver las realidades del alma operantes en la poesía, y dilucida el carácter de las experiencias que desencadenan la invención: «aroma de la vida». Sólo un aroma, pero de la vida.

El problema de la relación entre el poeta y la realidad presenta singular interés en el caso de Juan Ramón Jiménez, a quien se le ha reprochado una actitud de enajenamiento de —187→ lo real, que no es cierta. Ensimismado sí, pero ensimismado en la memoria, que es, necesariamente, memoria de sucesos, personas o cosas reales. No es verdad que prescindiera de la realidad, ni que pretenda ignorarla. ¿Cómo podría hacerlo? La poesía no puede producirse en el vacío. Es siempre imagen de una realidad, y nadie negará, a estas alturas, la realidad del sueño.

Veamos un primer ejemplo de cómo y cuáles elementos de la realidad entran en la invención; ejemplo interesante por ser una lírica definición de la poesía:

«Poesía; rocío
de cada aurora, hijo
de cada noche; fresca, pura
verdad de las estrellas últimas,
sobre la voluntad tierna
de las primeras flores!»

(*Poesía*, 43.)

El poemita declara la exigencia de una percepción de los fenómenos naturales y de la naturaleza misma y una comunicación vivificante con las gracias del mundo. Esta forma de participación en la realidad es idéntica a la de los demás hombres: constituye el fondo común de experiencias entrañables que favorecen el despertar de la inspiración. Y de ese fondo, nutriendo la imaginación del poeta, destacan un día tres o cuatro imágenes de lo vivido que al ser intuitivas en determinado orden y con nueva inflexión engendran el poema según lo vemos. La imaginación utiliza los datos reales para exaltarlos y hacerlos servir como elementos concretos que definen líricamente lo abstracto: la poesía.

A lo largo de este capítulo veremos cómo la imaginación del poeta arranca, para poetizar, de la realidad en sus estratos intemporales; de la vida en su más pura sustancia, pues decir realidad aquí equivale a decir vida.

Utilizaré el poema citado para averiguar lo que Juan Ramón pensaba de la poesía. Como ese pensamiento es multiforme y cambiante, no podemos tomar ese poema, ni ninguno de los dedicados al tema, como definición, sino como aproximación. Lo que la poesía sea se deducirá de la obra total, y no de unos o varios poemas cuyo examen sucesivo resultará, —188→ en cambio, provechoso para tener idea de cómo la siente el poeta.

Si para Juan Ramón vivir es vivir en poesía, si poesía y vida se amalgaman hasta hacerse inseparables, es lógico que aquélla se le presente como aura vivificante, delicia de la mañana refrescando el alma; si la poesía trae al alma fresca y la impide agotarse, la comparación con el rocío es exacta. La imagen indica, además, cuál es el juego de la poesía para comunicar la realidad con ámbitos sobrerreales, lo terreno con lo celeste. La poesía es mensajera entre dos esferas: «las estrellas últimas» equivalen al ámbito celeste y -ambivalencia enriquecedora- al sueño del poeta, es decir, al dominio nocturno; «las primeras flores» representan la naturaleza, las gracias terrenas realizadas por el rocío -la poesía-, - que viniendo de lo alto se derrama sobre la realidad para transformarla y elevarla. Justamente la transfiguración y exaltación de que es capaz el poeta cuando se

apodera de la realidad en el curso de la creación. La realidad -«flores»- se halla siempre dispuesta -«voluntad tierna»- a recibir la vida nueva que le trae la poesía -«rocío»-; y a la vez ésta sólo es fecunda cuando algo vivo se deja aprehender en la red de la imaginación.

Colmada de presencias reales -corpóreas e incorpóreas- encuentro siempre la poesía de Juan Ramón. Quiero citar un poema semejante en más de un punto al comentado, aun perteneciendo a etapa anterior, cuando las preocupaciones y la estética del poeta eran distintas. Pero tales semejanzas no pueden extrañarnos: a través de los cambios que su poesía experimenta, el fondo sentimental es el mismo. No es sólo que la realidad se manifieste con acentos parecidos, con diverso léxico y diferentes giros; la intuición de la poesía como mensajera entre dos mundos aparece claramente:

«¡Que el libro ascienda, puro, como un incienso de oro,
 en el sol melancólico,
 y sean melodías de luces y de anhelos,
 indelebles, los versos;
 que las rosas ilustren su misteriosa seda
 con un fulgor de esencias,
 y su vida insondable y sin nombre penetre
 más allá de la muerte...!»

(*Laberinto*, 5ª, VII.)

—189→

La poesía queriendo ser música y, naturalmente, música celestial. Como siempre en Juan Ramón. Recordemos la afirmación de Gerardo Diego: «La poesía de Juan Ramón me canta como la música misma, casi con la misma infabilidad en lo que lleva de poesía, ya que no pueda, como por momentos parece que sería su deseo, eliminar el contenido conceptual y la referencia corpórea y situada de la palabra, siempre pobre en comparación con el fuego, la luz y el oriente del alfabeto de sonos de la música, la divina locura de lo imposible»¹⁷. El preciosismo de las imágenes no puede ocultar la existencia de un mundo denso en que, como muestran las sinestesias («melodías de luces y de anhelos», «fulgor de esencias») se funden los ecos del mundo, tan desencarnados como se quiera, pero revelando una filiación inequívocamente real: «que las rosas», o sea lo terrenal, trasmutadas en el verso y por el destello de la poesía, se conciertan en algo imperecedero -«más allá de la muerte»-. El mecanismo es idéntico al del otro poema: el ascenso de lo terrenal a lo celeste, de lo temporal a lo eterno se realiza por y en la poesía; esa trasmutación es función propia de la poesía.

En el presente ejemplo, la intención del poeta queda expuesta en el primer verso: «¡Que el libro ascienda...» Cuanto sigue se refiere al modo cómo se produce el movimiento y al contenido deseable del libro ideal; pero desde el arranque el verbo declara la virtud alada que Juan Ramón postula para su obra. El poema aspira a una

ingravidez que logrará si los elementos materiales son reducidos a esa fluida sustancia («melodías», «esencias») favorable al vuelo.

Quizá, se objetará, esta reducción quita al material su brío primero. Pero no es así: reducir una fuerza no es destruirla, sino señorearla. Juan Ramón lo escribió en tajante prosa:

«Hay dos dinamismos: el del que monta una fuerza libre y se va con ella en suelto galope ciego; el del que coje esa fuerza, se hace con ella, la envuelve, la circunda, la fija, la redondea, la domina. El mío es el segundo.»

(Unidad, n.º 3.)

—190→

Y esa intención dinámica de su poesía la subraya, según digo, el verbo ascender.

El juego dialéctico caracteriza la poesía juanramoniana. No parece ocioso insistir acerca de las aparentes antítesis llamadas a resolverse en el poema. La poesía es el medio adecuado para superar esas contradicciones: «rocío» y «rosa»; «noche» y «aurora»; descenso del cielo a la flor; ascenso de la vida a más vida («más allá de la muerte»); el tiempo y la eternidad. La poesía es el ámbito ideal donde las tensiones de lo diverso se resuelven en tensión superior y única. Todavía con más lucidez expresa esta intuición en otro poema dedicado al quehacer del poeta:

«¡Tesoros del azul,
que, un día y otro, en vuelo repetido,
traigo a mi tierra! ¡Polvo de la tierra,
que un día y otro llevo al cielo!
¡Oh, qué ricas las manos de la vida,
todas llenas de flores de lo alto!»

(Piedra y cielo, 3ª, IX.)

El sentido del poema no puede estar más claro: el poeta intercambia y mezcla «tesoros del azul» con «polvo de la tierra». Como respuesta a quienes le reprochan un supuesto alejamiento de lo material, he aquí manifiesta la voluntad de cogerlo en su forma más humilde («polvo») para llevarlo a la altura, como elemento primero y fundamental de lo terreno. No sólo es falso el alegado desdén por lo terrestre, sino que el poeta, consciente de su poder, está dispuesto a elevarlo al cielo. Y tanto como en esa voluntad de elevación debemos fijarnos en la totalidad del impulso; en el doble impulso, con el sentido -ya señalado- de intercambio y fusión de las esferas. Juan Ramón sabe que el cielo destella con el fulgor de lo terreno:

«¡Qué pura, cada estrella,

de quemar penas de la vida!»

(*Piedra y cielo*, ibid.)

el fulgor de la estrella responde al de la mirada que la contempla, y la mirada del poeta es capaz de descifrarlo para —191→ transmitir el mensaje a quienes le escuchan. El final del poema define muy precisamente el quehacer de la poesía, y las palabras dicen sin ambigüedad la idea:

«Qué alegría este vuelo cotidiano,
este servicio libre,
de la tierra a los cielos,
de los cielos, ¡oh pájaros! ¡a la tierra!»

La expresión «servicio libre» lo aclara todo y pone al primer verso su complemento necesario. La invención es vuelo, pero también servicio. Y en la imagen, el poeta (y no la poesía, como antes) es ya -pájaro fiel- correo entre tierra y cielo; mensajero a quien, por la mención de las palabras «cotidiano» y «servicio», imaginamos cumpliendo su tarea con la sencillez de quien ejercita un claro oficio, la profesión volante de fundir dulces realidades de la vida con sorprendentes hallazgos del ultramundo.

En *Poemas agrestes* figuran unas líneas que nunca he visto relacionadas con el tema de la poesía según trato de exponerlo. Vale la pena recordarlas. Bajo especie y símbolo de espiga aparece en ellas la poesía, y salvo el «polvo» antes dicho, apenas se concibe nada tan material como este fruto de la tierra, alimento terrestre y a la vez semilla que devuelta al elemento del cual nació hará brotar, multiplicados, los granos arrojados al surco.

Tal fue la imagen escogida por Juan Ramón para expresar el ansia de enriquecimiento y perfección de la poesía y del poema, hecho y deshecho para recoger de la tierra (de la vida) el vigor que mantenga intacta su fuerza:

«Y... ¡otra vez a la tierra! ¡Anhelos inestinguible,
ante la norma única de la espiga perfecta,
de una suprema forma, que eleve a lo imposible
el alma ¡oh poesía!, infinita, áurea, recta!»

(*Segunda Antología Poética*, 152.)

Retengamos, por de pronto, el gesto de retorno a la materia, a la realidad viva y fecundante, y notemos, junto a él, otro impulso caracterizador del tema «poesía»: el «anhelo inestinguible» por conseguir la perfección, el ansia de «una suprema forma» que eleve el alma a su cielo «imposible». —192→ La poesía es imaginación transfigurada, pero también exaltación ante la fabulosa idea de lo perfecto. Y nunca se contentará el poeta con menos de esa perfección de lo natural bello, de lo ajustado a «la norma única», al patrón ideal a que obedece la naturaleza en su ininterrumpida creación. Veamos, en apartado independiente, este punto, fundamental para desentrañar el sentido de la obra juanramoniana.

Perfección de la rosa

Juan Ramón siente la poesía como perfección, y perfección es sencillez, claridad, gracia; diamante, agua, rosa, son palabras utilizadas para expresar su sentimiento. En la carta a García Morente puesta como prólogo a la *Segunda Antología Poética* explicaba lo que entendía por «sencillo y espontáneo», cualidades que unidas y según las describe equivalen a la deseada perfección: «Sencillo -decía-, entiendo que es lo conseguido con los menos elementos; espontáneo, lo creado sin "esfuerzo". Pero es que lo bello conseguido con los menos elementos, sólo puede ser fruto de plenitud, y lo espontáneo de un espíritu cultivado no puede ser más que lo perfecto. (A menos que se exija, para "conseguir" eso que suele llamarse sencillo y espontáneo, la incultura y la pereza.) De otro modo, volviendo la idea: la perfección, en arte, es la espontaneidad, la sencillez del espíritu cultivado.»

Cultivo es cultura; depuración y enriquecimiento de la sensibilidad. El poeta aspira a dar «un son más puro a las palabras de la tribu», como decía Mallarmé, pues va fatalmente encaminado a constituirse en su conciencia. Sólo él sabe dar a las palabras la potencia de sugestión que las transforma; la alquimia de la invención poética modifica los materiales utilizados trasmutándolos merced a un proceso, sencillo y mágico a la vez, al que contribuyen los cambios de ritmo, las imágenes y el orden mismo de las palabras. El objeto así creado será un objeto bello, insustituible.

La poesía, según Juan Ramón la entiende, será perfecta o no será; sólo la perfección asegura su doble rendimiento: sugerir y significar. No se conforma con que el poema suscite emoción; pretende también que su sentido sea inteligible —193→ (aunque misterioso a veces). La expresión, por ser lírica, se refiere necesariamente a los paisajes y movimientos del alma, pero éstos no son indecibles y cuanto el poema canta tiene, *además*, significación.

En versos famosos describió Juan Ramón los cambios experimentados por su poesía a lo largo del tiempo, según fue pasando de la claridad primera a la desnudez última:

«Vino, primero, pura,
vestida de inocencia.
[...]»

(*Eternidades*, V.)

Prescindiré de este poema en cuanto a la evolución del gusto -y de las formas-, para estudiarlo únicamente como testimonio de la idea de perfección que el poeta revela. A la inocencia primera, y tras un período de lujosa ornamentación verbal, le sucede la desnudez total. Esa desnudez es perfección, o al menos parte de la perfección, suma sencillez que, como leímos en la carta a Morente, «sólo puede ser fruto de plenitud». Para lograrla serán necesarios renunciamentos; ante todo evitar adornos pronto consumidos y sin vida. Veamos unos versos donde Juan Ramón canta esta exigencia, primera en el camino hacia la perfección:

«Quememos las hojas secas
y solamente dejemos
el diamante puro, para
incorporarlo al recuerdo,
al sol de hoy, al tesoro
de los mirtos venideros...
¡Sólo a la guirnalda sola
de nuestro infinito ensueño,
lo ardiente, lo claro, lo áureo,
lo definido, lo neto!»

(*Estío*, 101.)

La enumeración final señala algunas cualidades de lo perfecto; algunos de los impulsos concurrentes a la creación poética. Cómo lograr esa difícil maravilla de equilibrio? No, según suele creer el profano, por correcciones sucesivas (pues si la corrección puede mejorar lo ya bello, no hay pulimento —194→ capaz de infundir vida a lo inerte, alma a lo hueco, luz a lo ciego), sino partiendo de aquella cultura y madurez del ser que le predisponen a la creación poética; partiendo de una maduración y predisposición de que el poema nace súbito y hermoso, como la flor. «Poesía, instinto cultivado» (*Sucesión*, n.º 3), escribió reiterando gnómicamente la descripción anterior. Instinto: gusto natural y percepción espontánea de lo bello; cultivado: esfuerzo paciente para adquirir las técnicas adecuadas a la expresión.

Y Juan Ramón, anhelante de plenitudes e insatisfecho permanente con cuanto no sea lograrlas, confiesa que la creación poética puede serlo todo, incluso perfecta, a

condición de conformarse con serlo de la única manera posible: la incompleta, propia de cuanto nos rodea. La perfección total, como la pureza total, no cabe en lo visible. Conviene buscarla, perseguirla, pero sabiendo que en lo humano no existe. Otro de sus aforismos lo afirma paladinamente, y agrega el ejemplo: «Perfecto e imperfecto, como la rosa.» (*Unidad*, n.º 8.)

Estas palabras repiten en prosa lo que sobriamente decía el admirable poema:

«¡No le toques ya más,
que así es la rosa!»

(*Piedra y cielo*, L)

El incansable corrector, el exigente nunca calmado se amonesta y previene contra la corrección abusiva, pues el exceso y la insistencia pueden destruir la frágil maravilla conseguida¹⁸. ¡Perfección de la rosa! Perfección de lo natural, de lo nacido en sazón y según su ley. Esta es la respuesta, y el lector advertirá cómo la palabra juanramoniana se opone siempre a lo artificial, al artificio, sin mencionarlo siquiera, por el mero subrayado de los objetos que le deleitan.

—195→

Magia y lucidez

¿No será excesivo hablar de «magia» con referencia a poesía tan lúcida, tan recorrida y vigilada por la inteligencia como la de Juan Ramón Jiménez? Trataré de poner en claro el problema, pues ya siento la extrañeza de quienes tal vez resientan las alusiones al universo secreto del sueño y ahora se enfrentan a la duplicidad inevitable de la creación poética. Nace la poesía de una iluminación; nace también de una sombra; nace -acaso siempre- de una sombra súbitamente encendida por la llama del descubrimiento.

¡Quién sabe si, después de todo, no será el sueño la fuente escondida de la poesía! Juan Ramón ha dicho: «Esta noche, como tantas, hice en sueños un poema. Y, como tantas también, sólo me quedó al despertar una ruina de estrofas, de palabras.» Y comenta, no sé si con relación a ése incidente «¡Qué lástima despertarme ahora que estaba encontrando en la vida del sueño lo que se me había perdido en el sueño de la vida!» (*Ideología lírica*, en «La Torre», 5-1954.)

Aquí tenemos la declaración explícita, y con ella vistas al problema que tanto preocupó a Unamuno: el paralelo entre la vida del sueño y el sueño de la vida. No voy a entrar en él, pero conviene subrayar la claridad con que el poeta distingue sueño y vida y a la vez los entiende como complementarios, destacando la realidad del uno y la

irrealidad de la otra. El sueño es una realidad, complemento y no evasión de la vida. Las fronteras se borran, y más cuando las características distintivas de ambas esferas se atenúan y pierden sentido.

Pero no es por ese ángulo por donde quiero seguir estudiando el tema. Si la poesía revela el ansia de lograr una difícil plenitud, tal ansia la produce una noble fuerza pujante en el alma: la engendrada por la reflexión y la voluntad consciente de que la obra llegue a ser conforme se desea, y la arraigada en impulsos oscuros que se manifiestan con decidido propósito de dominio. La primera es tan ostensible en la obra de Juan Ramón que me creo dispensado de insistir sobre ella. La segunda, no tan aparente, no es menos operante y vigorosa.

—196→

El poeta más lúcido; el más seguro de sí y de su poesía se siente a veces poseído. Pero ¿poseído, por quién? Desde los sótanos del alma suben a la superficie burbujas, avisos, llamaradas: incitaciones. La tentativa de explicar la creación poética prescindiendo de esos manantiales está condenada al fracaso. Hay límites infranqueables para la inteligencia, barreras de penumbra y silencio frente a las cuales deberá detenerse. Obligada a reconocer sus limitaciones, sus imposibilidades, deberá ceder el paso a otra fuerza oscura, demoníaca, que siente dentro de sí, fluida e indefinible, capaz de infiltrarse y penetrar en la zona de sombras.

Juan Ramón tiene conciencia de esta fuerza y para probarlo bastará citar una composición que suelen pasar por alto los comentaristas:

«Poder que me utilizas,
como medium sonámbulo,
para las misteriosas comunicaciones;
¡he de vencerte, sí,
he de saber qué dices,
qué me haces decir, cuando me cojes;
he de saber qué digo, un día!»

(*Poesía*, 63.)

Es casi una profesión de fe surrealista, insólita en Juan Ramón; no en la constatación de «misteriosas comunicaciones» pues sentirlas es lo propio del poeta, pero sí en entenderse vehículo, portavoz necesario de alguien que le «utiliza como medium sonámbulo», intermediario pasivo, «cogido» o poseído por la fuerza sin nombre. Que esa fuerza habite en el poeta y forme parte de su ser no es dudoso; mas tampoco ofrece duda su autonomía dentro del ser en quien actúa y a quien, hasta cierto punto, gobierna.

En el poema, Juan Ramón se esfuerza por objetivar esa fuerza, considerándola como algo extraño, distinto y ajeno. Las «misteriosas comunicaciones» se descifrarán a través de un combate, y al descifrarlas lo será también el poder de donde proceden. Sintiendo poseído el poeta todavía se sabe capaz de luchar; es vehículo, pero no vehículo mecánico sino pasión sensible. Al transmitir mensajes cuyo sentido no capta plenamente vibra con incontenible inquietud: al misterio opone —197→ el esfuerzo intelectual; a la operación mágica, la lucidez de la palabra justa. Tras de la sombra, y en verdad simultáneamente, la luz procedente de la inteligencia.

Apenas hará falta recordar la invocación de *Eternidades*, cuando el poeta, seguro de sí, invoca la claridad de la mente y la solicita y apremia para que, al entregarle los nombres, la palabra poética, haga de ellos, de ella, un objeto de verdad y belleza:

«Intelijencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
...Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.»

(*Eternidades*, III.)

Al sentimiento de la poesía como misterio se agrega la ambición de la palabra vivificante y clarificadora. Coincidentes y no incompatibles. La poesía brota del manantial escondido, trasvasando al poeta en operación mágica, y, al mismo tiempo, éste se esfuerza por crear el mundo en la palabra, desde la conciencia radiante. En ambos supuestos hay emanación y en ambos inspiración, aunque de distinto signo: inconsciente y fatal en el primer caso; consciente y también fatal en el segundo. Y en los dos una presentación de la realidad que es reinención de ella en el ámbito del verbo.

Para el lector y en el poema las tensiones aparecen resueltas; a aquél no le importan las zonas de procedencia sino la nueva realidad constituida por la poesía y en la poesía. Decimos «palabra creadora», y lo es rigurosamente, pues por una suerte de milagro, de invención y creación radical, la continuidad y sucesión de las que forman el poema reciben un aliento, un espíritu que las transforma.

Nombrar es crear. La virtud creadora implícita en la designación es tan clara que a veces basta una serie de nombres (recuérdense ciertos poemas unamunianos, meras enumeraciones de pueblos castellanos) para constituir poemas cargados de potencia sugestiva. Juan Ramón escribió:

«Creemos los nombres.
Derivarán los hombres.

Luego, derivarán las cosas.
 —198→
 Y sólo quedará el mundo de los nombres,
 letra del amor de los hombres,
 del olor de las rosas.
 Del amor y las rosas
 no ha de quedar sino los nombres.
 ¡Creemos los nombres!»

(*Segunda Antología Poética*, 195.)

En este poema se declara la realidad del objeto poético y el modo como se constituye. Su relación con el antes citado parece evidente y es ejemplo del poder atribuido por Juan Ramón a la poesía: la misteriosa aptitud capaz de vivificar la palabra, y, gracias a ella, eternizar las cosas. La poesía es el medio de hacerlas duraderas; de convertir la emoción en algo tangible, expresado, y por lo tanto apropiado para influir en otras personas. Sí; el «olor de las rosas», como la vibración del amor o cualquier otro sentimiento, pasa al poema y sólo en él queda, reflejado y trasmutado en la palabra.

Quien así siente es natural que insista en la necesidad de encontrar la palabra precisa, el verbo apropiado para expresar mediante nueva realidad de belleza, la vibración inicial, el motivo inspirador. Pues, además, la lucidez coincide en sus efectos últimos con la magia y es asimismo mágica por ser descubridora de una realidad oculta a nuestro lado, renuente a revelarse.

Juan Ramón quiere dar a la palabra poética una autonomía de vuelo que la permita alcanzar lo intemporal, plenitud de vida en tiempo y espacio. Y para lograrlo convoca a las potencias del alma, consciente de necesitar su ayuda conjunta. La participación de la inteligencia en el acto creador no le priva de su carácter espontáneo. La reflexión contribuye a conseguir la plenitud de vida a que acabo de referirme, pues:

«Poeta cuyo pensamiento no abarque plenamente su sentimiento -siendo éste infinito- no merece tal omnipotente nombre divino.»

(*Unidad*, 3.)

Acaso la suma gracia concedida al poeta consista en sobrevivir en la poesía; alcanzar la eternidad en y por su palabra perdurable, viva y operante incluso después que él desaparece. Quizá nunca se dijo mejor este anhelo que en un delicioso —199→ poemita admirable de rigor y condensación, traspasado por la seguridad de permanecer y quedar en la obra:

«¡Palabra mía, eterna!
¡Oh, qué vivir supremo
-ya en la nada la lengua de mi boca-,
oh, qué vivir divino
de flor sin tallo y sin raíz,
nutrida, por la luz, con mi memoria,
sola y fresca en el aire de la vida!»

(*Eternidades*, CXXXVII.)

He aquí formulado con transparencia lo que la poesía significa para Juan Ramón: un medio -el único asequible- de perduración y conquista del tiempo. Si la palabra es eterna, si la palabra vive el «vivir supremo», desasida de lo contingente, en ideal fulgor, el hombre que la pensó y el poeta que la dijo participarán de algún modo en esa eternidad, en esa vida sin término donde se prolongan los limitados días de su existencia.

La sensación de capturar el tiempo mediante la creación poética la experimentan algunos poetas y la convicción de perdurar gracias a ella y en ella no es exclusiva de Juan Ramón, pero conviene señalar las características con que la siente, dando por supuesto que la obra del artista es semejante a la obra de Dios, por cuanto una vez creada vive separadamente su propia vida y es, a la vez, testimonio del impulso que la extrajo de la nada.

Esta semejanza enorgullece al poeta; su poder creativo le alienta a desear más, ambicionar más y pensar la poesía como el dios con quien ha de identificarse en la forma total declarada en *Animal de fondo* con admirable imagen: «lo mismo que un fuego con su aire». En ese libro la poesía y el poeta quieren fundirse con recíproco sentimiento de compenetración, y la fusión de una y otro es, al mismo tiempo, la del amante con la amada, plena confusión en la cual, por voluntad coincidente de las partes, se borran los límites.

Esta concepción destaca la autonomía de la obra, presentándola como ser con vida propia, capaz de influir sobre quien la creó. Y de ahí la paradoja de que otros puedan ver en ella lo que el poeta no quiso decir, lo que acaso está seguro —200— de no haber dicho. Por tal razón los poetas deben admitir interpretaciones que si no contradicen al menos desbordan la intuición originaria. Tal vez el lector ha logrado sumergirse en la corriente oscura del poema; el autor se acepta, según vimos en la composición de *Poesía* antes citada, como «medium sonámbulo, para las misteriosas comunicaciones», y escucha con curiosidad la voz de quien desde fuera intenta descifrarlas.

Esa composición responde a un estado de espíritu excepcional en Juan Ramón. A la creencia en la poesía como magia pura, le sucede la creencia en las virtudes de la lucidez y la búsqueda de la precisión, para que el canto signifique exactamente lo

revelado por la intuición. Por lo tanto, se revuelve de antemano (como haría Unamuno) contra los exegetas del futuro dispuestos a ignorar las realidades del poema y a suplantarlas con las sombras de su imaginación. Estoy pensando en un texto donde ese temor se declara explícitamente:

Un día vendrá un hombre
 que, echado sobre ti, te intente desnudar
 de tu luto de ignota,
 ¡palabra mía, hoy tan desnuda, tan clara!
 Un hombre que te crea
 sombra hecha agua de murmullo raro,
 ¡a ti, voz mía, agua
 de luz sencilla!»

(*Poesía*, 115.)

Esta corroboración de cómo piensa y se representa su poesía -«agua de luz sencilla»- explica la ironía, quizá mezclada con un poquito de angustia, con que imagina al comentarista, nada excepcional, que se negará a ver la luz en su verdad radiante y, deslumbrado por ella, ciego acaso para lo más claro, llamará sombra y extrañeza a la claridad y la sencillez; magia de la difícil lucidez y la refinada maestría.

Juan Ramón dijo alguna vez de la poesía:

«Un éxtasis que no mate lo vivo»

(*Unidad*, 3)

resumiendo lo esencial de ella: transfiguración y vitalidad, conservación de la realidad nutricia a través de la exaltación creadora. Ésta se caracteriza por la intervención de la inteligencia rectora. No un delirio, sino una toma de conciencia —201→ inspirada: un éxtasis en que la percepción descubre territorios desconocidos, paisajes del alma cuya sola visión basta para ponernos en contacto con el infinito. Por ese éxtasis la poesía abre las puertas del campo; gracias a él imágenes y símbolos irrumpen, cuajando en intuiciones que revelan la esencia de la realidad.

Retengamos la frase citada: de algún modo se relaciona con el sentimiento de ser «medium sonámbulo», pues una de las cualidades del éxtasis consiste en su aptitud para transportar, elevar, desarraigar y poner en comunicación con lo inefable. La poesía en cuanto éxtasis es medio de liberación; el corazón desnudo vuela mejor y libre en su vuelo escuchará y transmitirá, entre fascinado e inseguro, ecos de ese infinito a través del

cual se mueve en sucesión de deslumbramientos que revierten al poema sin perder su carácter de iluminación.

Podría temerse que la invocación al éxtasis favoreciera vagos deliquios líricos, mas la segunda cláusula de la frase, al exigir la persistencia de «lo vivo» fija los límites de aquél: el infinito accesible por el éxtasis sólo tiene valor si lo cruzan y penetran signos y reflejos de la realidad donde se vive. Justamente el deseo de Juan Ramón es abarcar esa realidad y el ansia por conseguirlo aparece alguna vez con carácter imperioso:

¡Voz mía, canta, canta;
que mientras haya algo
que no hayas dicho tú,
tú nada has dicho!

(*Poesía*, 65.)

Quiere cantar la totalidad; al contacto con el infinito sintió la necesidad de asimilárselo íntegramente, y por eso pide a la poesía palabras para todo. La canción será insuficiente si no revela la clave decisiva; sino aporta las respuestas, la respuesta buscada en el éxtasis. Se entiende así el mundo por la poesía y en la poesía; el poeta descifrá los secretos y lo hará porque necesita averiguar el último y decisivo, el sentido de la vida, sólo aclarado cuando los demás quedan en claro.

Lo que la poesía representó para Juan Ramón como medio de conocimiento y el grado de angustia con que acudía a ella podrá entenderse relacionando este problema con la situación —202→ desde la cual se plantea: el hombre apremiado por la preocupación de la muerte, por una obsesión de muerte que quita sabor a la vida y le obliga a concentrarse en la creación poética como única posibilidad de encontrar una defensa, una salida. Y las invenciones le dejan sentimiento ambiguo: en cada poema se nota revivir; triunfa y existe venciendo la inexorable ley del destino humano; pero, también, cada obra, al no ser el descubrimiento esperado le incita a ir más allá, a buscar más lejos -y más hondo-, por lo cual su progresión se realiza en extensión e intensidad: diciendo más y diciendo más intensamente lo cantado.

A Juan Ramón no le atraían los procesos ilógicos como medio de creación poética. Su poesía se forjó en la contemplación de la belleza, mas, según aclara en un fragmento de *Ideología lírica*¹⁹, añadiéndole «el verdadero éxtasis sereno». Conviene subrayar el valor de la serenidad, en este caso equivalente a conciencia de que la obra fermenta oscuramente, en la paz del alma, sueño fecundo y tranquilo. No afanosa persecución, sino espera calma y confiada de que llegará al corazón el aletazo revelador y a los labios la palabra necesaria.

Cuando Juan Ramón habla de poesía se refiere como es natural a la suya, y partiendo de su experiencia insiste en la doble vertiente de la creación, a la vez germinante en la conciencia e iluminada por ella. La sensibilidad poética no opera

únicamente en el momento inicial, cuando la intuición surge, sino en el curso de las operaciones cuyo resultado será el poema, entre las cuales la fundamental y decisiva es la selección de las palabras y el modo de organizarlas en el texto, buscando ritmos y resonancias adecuados para expresar eficazmente el sentimiento.

La grandeza y también la limitación de Juan Ramón fue reducir la belleza al reflejo del propio ser. Hay un poema en donde orgullosamente se reconoce esa limitación:

«¡No estás en ti, belleza innúmera,
que con tu fin me tientas, infinita,
a un sinfín de deleites!
¡Estás en mí, que te penetro
hasta el fondo, anhelando, cada instante,
—203→
traspasar los nadires más ocultos!
¡Estás en mí, que tengo
en mi pecho la aurora
y en mi espalda el poniente
-quemándome, trasparenteándome
en una sola llama-; estás en mí, que te entro
en tu cuerpo mi alma
insaciable y eterna!»

(*Piedra y cielo*, 3ª, XLIII.)

Grandeza, sí, pues el poeta tiene conciencia de su fuerza, del poder de su mirada trasfiguradora que al posarse sobre las cosas las inventa, da existencia y hace brillar con nuevo fulgor. El hecho es exacto y el poema se limita a captar una realidad. Pero, al mismo tiempo, revela una convicción excesiva, peligrosa, sobre los límites de aquel poder. Si el poeta crea la belleza no es porque la extraiga de sí, sino porque logra descubrirla donde se encuentra; el descubrimiento es una creación, desde luego, pero que da por supuesta la realidad en que se inspira (o le inspira).

El riesgo implícito en el confinamiento dentro del yo es el narcisismo: empeñarse en buscar la propia imagen en el fondo de la corriente, con el peligro de encontrar tan sólo una figura fluida e indecisa a la cual puede atribuirse una forma idéntica a la de quien la contempla.

Es justo concluir afirmando que Juan Ramón, al hacer de la poesía su tema esencial, acertaba, pues en él podía lograr, como logró, la identificación total entre el creador y lo creado; entre el resplandor de adentro y el impulso magnificante que llamamos lirismo.

—[204]→ —[205]→



El arte del retrato

Antecedentes

Españoles de tres mundos se publicó por vez primera en Buenos Aires, 1942, editado por Losada; en la portada, bajo el título y los subtítulos llevaba, entre paréntesis, dos fechas: 1914-1940, señalando así los límites cronológicos dentro de los cuales se había gestado. Como en casi todas las obras del autor esta gestación fue lenta y continuada y en realidad no concluyó con la edición citada. Se reunían en ella 61 caricaturas, y en la página inicial del prólogo advertía que el libro entero constaba de unas 150, con lo cual dejaba abierta la posibilidad de una ampliación que al fin nunca llevó a cabo. Y no por falta de material, según luego veremos.

En fecha relativamente lejana Juan Ramón Jiménez comenzó a publicar en diarios y revistas retratos y caricaturas de españoles, maestros o amigos suyos; más adelante amplió el círculo de su interés y escribió siluetas literarias de hispanoamericanos; los retratos eran de escritores y artistas, principalmente, pero no sólo de ellos; también de científicos, educadores y políticos. El índice del volumen muestra hasta dónde llega la afinidad y dónde comienza la diversidad entre los retratados. Algunas de esas páginas fueron rectificadas más tarde y otras quiso completarlas con imágenes tomadas desde diferente punto de vista como hizo, por ejemplo, con la segunda evocación de Antonio Machado, escrita después de morir el autor de *Soledades*.

Un proceso creador mantenido durante cuarenta años (y —206→ ahora me refiero exclusivamente al encaminado a concluir esta vasta galería de sombras) si revela la persistencia del propósito y la firmeza de la voluntad, es claro que no puede desarrollarse sin cambios, vacilaciones y arrepentimientos. Mucho más si lo impulsa una imaginación tan fértil y voltaria como la de Juan Ramón, en quien las ideas brotaban, crecían y proliferaban con fecundidad pasmosa. Revisando sus papeles, en la Sala Zenobia-Juan Ramón de la Universidad de Puerto Rico, he podido darme cuenta de las alternativas porque pasó el proyecto inicial.

Confiesa el autor que al principio pretendió separar los retratos de las caricaturas, agrupándolos en libros diferentes o en dos partes de un libro único. Pero acertó al eliminar esa clasificación pues en casi todas las siluetas hay, más o menos ostensible, una intención caricaturesca, una deformación con la que pretende destacar los rasgos característicos del personaje.

Los primeros retratos de esta serie que he visto en publicaciones periódicas son los aparecidos en la revista *España*, de Madrid, en 1924; el n.º del 5 de enero inserta los de Machado, Bergamín, Unamuno, Winthuysen y Salinas, y el del 8 de marzo, bajo el título: *Diario vital y estético de «Elegía a la muerte de un hombre»*, los de Giner de los Ríos, Cossío y Ricardo Rubio. No debe extrañar el hecho de que aparecieran bajo esta rúbrica, pues Juan Ramón proyectaba reunir los textos mencionados en dos libros: el

general de retratos y el especial, dedicado a Giner, juntándolos en éste con originales de otro carácter.

El 1º de abril de 1927 encuentro ya en la prensa diaria retratos juanramonescos; es muy posible que un examen completo de las colecciones de periódicos madrileños de esa época proporcione datos nuevos y adelante la fecha de publicación de esta serie. No me ha sido posible revisar esas colecciones y debo atenerme a lo que he visto. En el día arriba citado insertó *Heraldo de Madrid* la silueta de José María Izquierdo, y en años siguientes las de Ernestina de Champourcin, Villalón, Gómez de la Serna, Domenchina, Rosalía de Castro y otros.

El retrato de Izquierdo fue anticipado en los cuadernos de *Unidad* (1925), primeros de los editados por el poeta cuando decidió publicar en hojas sueltas la obra «definitiva»; allí salieron reimpresiones de los dedicados a Cossío, Giner, Winthuysen, —207→ Ricardo Rubio y Machado, y se anticiparon los de José Moreno Villa y Carmen.

Desde 1930 las siluetas fueron multiplicándose y aparecieron en *El Sol* (Solana, Fernando de los Ríos, Giménez Caballero, Jarnés, Salmerón) bajo el título *Héroes españoles variados*; allí también la de Bécquer, bajo el rótulo *Muertos transparentes*, y otras (Basterra, Domenchina, Onís) con el de *Caricaturas, Rudos y entrefinos*. La diversidad de títulos revela el distinto carácter que entonces les atribuía.

En el n.º 94 de *La Gaceta Literaria* (15 de noviembre de 1930) había utilizado el título *Poetas de antro y dianche* para los retratos de García Lorca, Alberti y Dámaso Alonso, y en esa revista publicó (15 de diciembre de 1930) el de Falla y alguno más. El año 1932, en los cuadernos *Sucesión* reimprimió el de Falla, insertando en otros números los de Jorge Guillén, Bernardo López García, Antonio Espina y Menéndez Pidal. El mismo año, en la revista *Héroe*, dirigida por Manuel Altolaguirre, publicó, abriendo cada uno de los seis números que compusieron la colección, los de Altolaguirre, Rosa Chacel, Aleixandre, Cernuda, Concha Méndez y Emilio Prados.

En los cuadernos *Presente*, últimos de los editados por él, salieron las páginas dedicadas a Falla, Eduardo Rosales, Solana, Juan de Echevarría, Eduardo Vicente, Emilio Prados, Aleixandre, Cernuda y Altolaguirre y además el texto, reimpreso de *El Sol*, sobre *El colorista nacional* (Salvador Rueda). Los cuatro pintores y los cuatro poetas jóvenes fueron agrupados en fascículos monográficos, y Rueda exigió para sí uno completo.

Mediados los años treinta comienza la publicación de retratos juanramonianos en revistas americanas. Fue primero la caricatura lírica de Federico García Lorca en *Revista Hispánica Moderna*, de Nueva York, y en seguida el retrato de Teresa de la Parra (primero, creo, de los dedicados a escritores hispanoamericanos) que inserto en *El Sol* (24 de mayo 1936), lo reprodujo *Repertorio Americano*, de Costa Rica, el 19 de agosto del mismo año.

Exilado en América, a partir de 1936 fue en revistas de este hemisferio donde aparecieron desde entonces los retratos; en *Repertorio Americano*, la valiente revista defendida durante más de veinte años por el infatigable García Monge, con quien —208→ Juan Ramón simpatizaba mucho; en *Cuadernos Americanos* y *Caballo de*

fuego, en *Verbum*, de La Habana, y sobre todo en *Sur*, de Buenos Aires, donde publicó, en abril 1941, el segundo retrato de Machado, junto con los de Silva y Rodó; allí salieron en julio del mismo año los de Alfonso Reyes, Norah Borges, Nicolás Achúcarro y Enrique Granados, y en junio de 1941 los de Dulce María Loynaz, Tomás Meabe y Engenio Florit. Poco a poco los escritores del nuevo mundo se incorporaban en efigie a la vasta galería antes sólo habitada por españoles.

Evoluciones

Al principio sus siluetas son verdaderos retratos tomados de modelos vivos con quienes tenía o había tenido amistad. Escritores jóvenes como Bergamín, Salinas, Guillén... van siendo retratados de cuerpo entero, y no sólo ellos, pues el poeta, como esos fogosos aficionados a la fotografía que desean captar las imágenes de cuantos les rodean, proyectó su atención hacia los hijos de los amigos, reflejándolos en las deliciosas estampas tituladas *La niña Solita*, de Salinas y *Teresita* y *Claudio Guillén*.

Los retratos de niños son otra deliciosa muestra del arte descriptivo juanramoniano, y fueron, desde muy pronto, trabajados por el autor con singular maestría. Le encantaban los niños y se encontraba a gusto entre ellos; es natural que le complaciera retener en sus apuntes lo mejor de impresiones deliciosas, por el candor y la gracia de quienes se las suscitaban. Todo lector de *Platero y yo* recordará las presencias infantiles, tan encantadoras y auténticas, de capítulos como *La niña chica*, *Susto*, *La corona de perejil* o el sobrecogedor «niño tonto». Siendo éste tan admirable, si lo comparamos con el segundo de los retratos de Antonio Machado, escrito hacia 1939-1940 y publicado por vez primera en el n.º 79 de *Sur*, abril 1941, es fácil hacerse cargo del singularísimo cambio experimentado por el poeta en algo más de un cuarto de siglo.

No resisto la tentación de señalar las semejanzas y las diferencias más notables entre los dos textos; tales indicaciones servirán para mostrar en qué dirección evolucionó la personalidad y con ella el estilo de Juan Ramón Jiménez. Si dividimos —209→ su obra en tres períodos o plenitudes, *Platero y yo* figuraría en el intermedio. La prosa del poeta ha superado «el modernismo» en temática y vocabulario, pero aún está dentro de él en lo relativo a la actitud frente a los problemas decisivos de la existencia: Dios, muerte y amor. La segunda prosa de las dedicadas a Machado ha de incluirse entre las mejores de la definitiva plenitud, al lado de *Ramón del Valle-Inclán*, *Castillo de quema* y otras piezas de igual calidad.

El niño tonto es uno de los capítulos más breves de *Platero y yo*: tres párrafos con una veintena de líneas, en total, mientras *Antonio Machado* alcanza extensión triple, aproximadamente; en los dos fragmentos se intercalan citas en verso de Curros Enríquez en aquel, y del propio Machado en éste, marcándose una continuidad en la inclinación a intercalar en el texto propio una cita ajena que documente o subraye lo dicho, apoyándolo y confirmándolo con un rasgo delicado, sin insistencia. Ambos capítulos hablan de alguien a quien se conoció vivo, pero ya listo y despachado para morir, y no según lo estamos todos, conforme el cristiano, mucho antes que heiddegeriano, «ser para la muerte», sino en forma más ostensible y perentoria, como, respecto al autor de

Soledades lo vio tan lúcidamente Rubén Darío en el «misterioso» retrato en verso, precedente, sin duda, del esbozado por Juan Ramón.

El niño tonto «sentado en su sillita, mirando el pasar de los otros», es el testigo impasible e inerte de la vida; el que está en ella, sin estar, marginalmente, ajeno a todo, si no es, tal vez (¿quién podría asegurarlo?) a lo que en la soñarrera del alma le susurran voces inaudibles para nosotros; es, literalmente, enajenado, el ajeno a cuanto le rodea y a sí mismo, mientras el poeta es el ensimismado y no para alejarse de los más sino para conocerlos entrañablemente. Si ese niño tiene, por nacimiento y fatalidad, tanto de muerto como de vivo, no menos fronterizo, transeúnte por la línea que separa la vida de la muerte, vivió Machado, en sus secretas galerías de sombra y sueño. Rubén lo vio muerto por anticipado: «misterioso y silencioso / iba una vez y otra vez»; y Juan Ramón:

«Antonio Machado se dejó desde niño la muerte [...].
Tuvo siempre tanto de muerto como de vivo.»

—210—

La prosa se fue haciendo más densa y honda; lleva carga de profundidad y las ideas se precisan con singular coherencia, en abundante fluir, asociadas y hasta encadenadas, con pormenores que ni una sola vez distraen o parecen extemporáneos. Los adjetivos son utilizados sobriamente y para mejor producir la emoción evita el dejarse ganar por ella. Ésta es, quizá, la diferencia más notable entre ambos fragmentos: el capítulo de *Platero y yo* nace tocado de sentimentalismo; el retrato de don Antonio, en cambio, no solamente está exento de esa tacha, sino escrito en su primera parte de manera descarnada y ruda, como bien se aprecia en las imágenes («Cuando me lo encontraba por la mañana temprano, me creía que acababa de levantarse de la fosa»; «andaba siempre amortajado»; «cuerdecitas como larvas») y en la adjetivación («corpachón... terroso»; «chapeo de alas desflecadas»), para marcar mejor la transición al sublimado resto de la página, con su elevada alusión a la viudedad del poeta que, al llevar a Leonor del otro lado de la pasarela, le situó a él, todavía más, en la muerte, haciéndole vivir en el «secreto palomar» de tras linde donde le aguardó tanto tiempo su amor primero.

Y el final sobre todo es diferente, siendo tan parecido. El niño y Machado están los dos, en su gloria, mirando lo que les rodea; el primero «el dorado pasar de los gloriosos», espectáculo deslumbrante, luminoso y sencillo; el segundo, enfrentándose directamente con Dios y mirándole la cara. Coinciden en el acto de mirar, pero ¡qué distinta la mirada según a quien, a donde se dirige! En la última página, el poeta, los poetas ven a Dios desde cerca y él los ve y los alumbraba como un sol. No hay incitación a la ternura, ni es preciso apiadarse del hombre, pues al fin ha llegado a la suma altura posible de su ascensión, y, gracias a la poesía, puede ver a Dios y ser visto por él.

El hombre en su ambiente

Cada página de *Españoles de tres mundos* sigue su propia ley, pero es visible la progresión en el arte narrativo, en la destreza para completar la imagen sin atenuar la fuerza del arranque ni la gracia de la primera impresión. Juan Ramón estaba excepcionalmente dotado para el arte del retrato y no sé —211→ si esa aptitud es consecuencia natural de su afición al género o si la afición fue fomentada por el placer que le producía ver cómo un mundo familiar (el del heroísmo invencionero) crecía alrededor suyo. Como he dicho, fueron primero los más próximos quienes le sirvieron de modelo, pero ya desde el comienzo no le interesa tanto la descripción «exterior» del personaje como situarle en un ambiente y con una actitud que lo expliquen y descifren. Sin conocer el medio no acertaba a explicarse al hombre, y no por comulgar con las trasnochadas teorías sociológicas de un pasado relativamente próximo, sino porque su instinto le decía que la esfera donde un hombre vive, su naturaleza y su mundo, sirven para situarle y para ayudar a comprenderle. En el capítulo dedicado a Martí lo declara explícitamente: «Hasta Cuba, no me había dado cuenta exacta de José Martí. El campo, el fondo. Hombre sin fondo suyo o nuestro, pero con él en él, no es hombre real. Yo quiero siempre los fondos de hombre o cosa. El fondo me trae la cosa o el hombre en su ser y estar verdaderos. Si no tengo el fondo, hago el hombre transparente, la cosa transparente», y también, más adelante, al rectificar las afirmaciones severas que con relación a Neruda figuran en *Españoles de tres mundos*: «Mi larga estancia actual en las Américas me ha hecho ver de otro modo muchas cosas de América y de España (ya lo indiqué en la revista *Universidad de La Habana*), entre ellas la poesía de usted. Es evidente ahora para mí que usted expresa con tanteo exhuberante una poesía hispanoamericana general auténtica, con toda la revolución natural y la metamorfosis de vida y muerte de este continente. Yo deploro que tal grado poético de una parte considerable de Hispanoamérica sea así; no lo sé sentir, como usted, según ha dicho, no sabe sentir Europa; pero "es". Y el amontonamiento caótico es anterior al necesario despejo definitivo, lo prehistórico a lo poshistórico, la sombra turbulenta y cerrada a la abierta luz mejor. Usted es anterior, prehistórico y turbulento, cerrado y sombrío»²⁰.

Un error en cuanto al ambiente podía viciar el retrato y dañar no solamente su horizonte sino el conjunto del cuadro, falseando lo esencial de la figura. Sintiéndolo así son comprensibles —212→ las limitaciones impuestas por Juan Ramón al universo de sus imágenes, excluyendo las que no podía poseer plenamente. Poseer digo, pues, en cuanto «material» para la obra, las gentes llamadas a habitarla habían de convertirse en objetos poéticos, revelando a través de la palabra su aptitud para mostrarnos la realidad del ser en su infinita y magnificada verdad.

¿Cuál sería, por lo tanto, la finalidad de estos retratos, de esta galería del espíritu creador encarnado en personas cuya distinción apenas si en tres o cuatro casos podría discutirse? En el prólogo leemos el adverbio «caprichosamente» aplicado a la selección y agrupación de textos y una explícita declaración de fe en la diversidad de técnicas utilizadas para escribirlos, pero nada se dice de los móviles impulsores de la creación, por lo cual es obligado deducirlos de lo apuntado tangencialmente y de lo que las siluetas son: «A cada uno he procurado caracterizarlo según su carácter», afirma; según el personaje, así el retrato; cada uno impone su propia norma, la exigencia de insistir en tal o cual rasgo, abocetar el fondo o precisarlo, según se desee destacarlo sobre él o

fundirlo con cuanto le rodea. Respecto al ambiente, ténganse en cuenta las palabras del capítulo *Martí*, recién citadas.

Si estos retratos se llaman «caricaturas líricas», la denominación aclara bastante su sentido. El sustantivo indica la intención deformadora; el adjetivo subraya el aspecto personalísimo del comentario y también su tendencia poética. Por dos vías pretende el autor penetrar decisivamente en los repliegues más significativos del modelo: la deformación exagera ciertos rasgos, los más personales, y atrae la atención hacia ellos, dejando en penumbra los menos importantes; el lirismo potencia lo entrañable de la figura, el estrato de la persona inaccesible por otro camino que el de la intuición desencadenante de la poesía.

La perspicaz mirada de Juan Ramón funciona al servicio de una lucidez sorprendente. No hay en su visión ningún indicio de capricho; todo se establece en su debida perspectiva y contribuye al feliz orden del conjunto. La lucidez aleja el peligro de que lo caprichoso, en fantasía inventiva o expresión, se imponga a lo verdadero, y es gran ventaja que así ocurra, sin excluir por otra parte el feliz juego de la imaginación, —213→ pero ciñéndolo, ligándolo, a los datos reales. Quizá se objete esta opinión alegando el retrato de José Asunción Silva, tan mal acogido por algunos y tachado no ya de imaginativo sino de fantástico. Pero el retrato se defiende bien y Juan Ramón acertaba cuando prefería a Silva desnudo, despojado de las vestiduras y oropeles que le hizo adoptar un «dandismo provinciano» muy de la época. Cuando este retrato se publicó por vez primera (*Sur*, n.º 79, abril 1941, Buenos Aires) no faltó quien se sintiera ofendido por esa y otras afirmaciones. Hay todavía una especie de nacionalismo crítico-literario sensible a cuanto se le antojan ignorancias, desdenes o ataques del «extranjero» contra alguna gloria nacional o hemisférica, sólo discutible, si la discusión se admite, entre gente de casa. El agrio artículo *América sombría* publicado por José Revueltas en *El Popular*, de Méjico, ejemplifica bien esas actitudes recelosas, susceptibles, que en todas partes descubren incomprendiones, cuando no hostilidad.

Y con referencia al retrato de Silva, en el número de *Revista de las Indias*, Bogotá, correspondiente a diciembre 1941, se contestan y atacan las afirmaciones juanramonianas; pero fue J. Arango Ferrer, en *La Razón*, de Montevideo, 2 mayo 1942, quien replicó con más acritud en el artículo *Juan Ramón sepulturero*, ejemplo de incomprendión deliberada y expresión chabacana, pues cuando el autor de *Españoles de tres mundos* se representa a Silva desnudo no es por que lo vea «en pelota», como el periodista finge creer, sino desprovisto del oropel y la bisutería que en verdad disfrazan la figura ardiente y noble del genial creador del «Nocturno». Del «Nocturno» tercero, claro está, aunque por error de pluma el retratista escribiera «segundo». Y que hubo en Silva dandismo inoperante, no digo postizo pero a todas luces artificial, es un hecho indiscutible y el propio Arango lo admite, refiriéndolo exclusivamente a la vida, al hombre y no a la poesía, siquiera él mismo califique de cursi el poema mencionado por Juan Ramón.

No estoy tratando de defender extemporáneamente a Juan Ramón Jiménez, sino de presentar un ejemplo de reacción incomprendiva contra sus textos; el hecho de que puntillosos exegetas se nieguen a ver el parecido entre el modelo y el retrato, no invalida éste. Ya el autor señaló el carácter caricaturesco —214→ de estas prosas, y la exageración, la deformación es inherente al género. Por otra parte, en el caso de

Silva, me pregunto si alguien había escrito sobre él una página tan exaltada, honda y comprensiva como la última de las que el poeta español le dedica.

Contrastes

Tratándose de artistas, obra y vida van juntas en el retrato, pues ésta se identifica con aquélla, mientras la primera es razón y justificación de la segunda. Son vasos comunicantes: la sangre pasa de una en otra y mutuamente se vitalizan y justifican. Se comprende cómo es necesario aguzar la imaginación y dejarla volar y buscar, alternativamente y sin descanso, hasta alcanzar lo esencial, nunca situado a ras de tierra sino más abajo o más arriba.

Busquemos un ejemplo de calidad y sea el retrato de Rubén Darío, uno de los más completos de la serie. Retrato con su marco, constituido éste por referencias a otras siluetas, a otras evocaciones en donde la imagen había aparecido en distinta actitud, pero en lo sustancial siempre idéntica. El marco sirve a la fidelidad del contraste. Juan Ramón recuerda y con él recordamos los lectores sus evocaciones de lo pasado y no tanto glosas críticas o elogios en prosa, como el admirable poema incluido en *Diario de un poeta recién casado* y escrito en alta mar, febrero de 1916, cuando al barco en que viajaba llegó la noticia de la muerte de Rubén:

«Sí. Se le ha entrado
a América su ruiñeñor errante
en el corazón plácido. ¡Silencio!
Sí. Se le ha entrado
a América en el pecho
su propio corazón.»

La palabra del poema y la evocación del día lejano en que supo el fallecimiento del amigo y del maestro gravitan sobre la prosa del retrato publicado en *Españoles* y desde el comienzo lo determinan. La silueta está escrita en 1940, en Coral Gables probablemente, a un cuarto de siglo del suceso. Rubén está ya lejos en la muerte, pero prodigiosamente vivo en la —215— imaginación del amigo que durante veinticinco años ha tenido tiempo de soñarlo y resoñarlo, de vivirlo y recrearlo en su fabulosa grandeza: «raro monstruo marino, bárbaro y exquisito a la vez». Como Juan Ramón recibió la noticia de la muerte mientras atravesaba el Atlántico desde Europa a Nueva York, las imágenes de Rubén y el mar quedaron para siempre asociadas en su memoria. Por eso (aparte elementales aproximaciones) le llama «ente de mar» y descubre en él tanto mar pagano y elemental. Y está bien subrayar cuánto había en Darío de fuerza natural, de vinculación con la naturaleza en una de sus formas más grandiosas, sobre todo si el símbolo está el servicio de una verdad inexpresable en otra forma. ¡Qué bien llamar «disfraz diplomático» a las prendas respetables con que el autor de *Azul* enmascaraba su diferencia y su genio simulando convertirse en hombre de mundo para

que la sociedad, viéndole bordados y condecoraciones, le aceptara como uno de los suyos!

Leyendo esta sorprendente página es posible darse cuenta de cómo las alusiones mitológicas se encuentran realzadas y no disminuidas al chocar con palabras de la vida cotidiana, no ya «prosaicas», como antaño se decía, sino «burguesas», que es mucho peor. Y con esto me acerco a un tema tabú, rozo uno de esos problemitas imposibles de tratar sin disipar primero un poco de la niebla de prejuicios en que se envuelven. Ya sé, ya sé -yo mismo lo escribí varias veces-: no hay palabras poéticas ni prosaicas: «cisne» o «libélula» no son más «poéticas» que «chaleco» o «camiseta» (e incluso, «bacinilla»); aluden a diferentes órdenes de realidad y, por lo tanto, la selección de unas u otras no es indiferente, sino reveladora de las intenciones del escritor. Por eso, cuando después de mostrarnos al Rubén marino con «plástica de ola», «plenitud pleamarinos», «iris, arpas, estrellas», menciones de Venus y Neptuno, pasa al «sombbrero de copa» y al «chaleco», por el contraste de palabras, que es contraste de realidades, vemos, sentimos bien la fatalidad de Rubén, habitante y testigo de un mundo fabuloso y al mismo tiempo anclado (peor, varado) en la tierra de la vida cotidiana, entre académicos, negociantes, políticos y otros mamíferos de varia especie. El hombre en cuyo oído rumoreaban incesantes las viejas caracolas, lanzado al «mundanal ruido»; el «jigante marino enamorado» para —216→ quien el tiempo no existía, sujeto a la esclavitud del «reló anacrónico», recepciones, juntas e inevitables solemnidades de la asinaria vulgaridad.

La ley estilística del contraste rige con plenitud de eficacia; los contrarios se complementan y el retrato va siendo lo que debe ser: luces y sombras; luces de mitología y sombras de burguesía convencional. La imagen de la transfiguración, último párrafo del capítulo, sitúa a Rubén en la «isla verde trasparente» de su cielo, y así lanza al lector tras una pista que le lleva a la evocación de lo paradisiaco bajo esa expresión arquetípica de la isla, siempre eficaz y operante en nuestra alma, porque el inconsciente colectivo ha ido acumulando en esa imagen el contenido de múltiples imaginaciones a través de las cuales el Paraíso es, como Juan Ramón dice, isla, isla verde y remota, «isla verde trasparente, ovalada en el poniente del mar cerúleo, gran joya primera y última, perenne apoteosis tranquila de la esperanza cuajada». La identificación de lo paradisiaco con la isla lejana, con la isla verde perdida en algún rincón del mar, tiene raíces hondas y todavía persiste, en la poesía lírica, en la novela, en la pintura, en la leyenda. Tres nombres bastarán para evocar la línea de creación a que me refiero: Saint-John Perse, en la poesía lírica; José Conrad en la poesía novelesca; Gauguin en la pintura. Línea ininterrumpida como es incesante e inacabable en el corazón humano el anhelo que la determina. El hombre sueña reminiscencias del paraíso terrenal, y las sueña como retorno al espacio primero, al ámbito de la ilusión originaria.

El estilo

En estos retratos lo primero que sorprende es la perspectiva: el personaje está enfocado desde ángulos imprevistos, desde puntos de mira en que no es frecuente colocarse para verlo, y, naturalmente, la imagen captada muestra facetas hasta ese momento ocultas, la originalidad de la visión va acompañada por la profundidad de la mirada. Cabe hablar de visión en el doble sentido del término, pues el poeta además de

ver la realidad descubre su sentido en relación con lo existente tras ella (o en ella, pero inaccesible a los ojos del espectador común); atisba lo visionario sin dejar de ver lo real en —217→ su cotidianidad significativa. Por eso los retratos trazados por Juan Ramón Jiménez tienen esa dimensión honda, oscura y luminosa a la vez, como galería en sombras al fondo de la cual destella el sol de mediodía. A veces parece extraviarse en el laberinto oscuro, pero no sucederá nada; quien le sigue ignora que lleva en la mano el hilo de Ariadna y gracias a él podrá salir después de recorrer vueltas y revueltas, meandros y sinuosidades, rodeos necesarios para la cabal comprensión del cuadro. Cuando se trata de unir intuición a expresión, no siempre la línea recta es la más corta.

Y tras la perspectiva insólita y la visión profundizadora señalemos la admirable prosa en que están escritos los retratos. Todavía no se ha estudiado bien la prosa de Juan Ramón Jiménez, tan importante, atractiva y perfecta como su verso, y es urgente que alguien se decida a intentarlo²¹, pues me pregunto si no es *Españoles de tres mundos* uno de los dos mejores libros de prosa escritos en nuestro siglo y en nuestra lengua. (El otro sería, ¡qué casualidad!, *Juan de Mairena*, de Antonio Machado.)

No puedo iniciar esta parte de mi exposición sin incurrir en paradoja. Válgame en el trance la autoridad y el ejemplo de don Miguel de Unamuno (el tercer grande de nuestra prosa reciente), pero al menos en apariencia he de ser contradictorio si quiero ser verdadero. Pues las siluetas esbozadas por el autor de *Platero* deben su excelencia al equilibrio logrado por el doble empuje de su maravillosa precisión y su maravillosa ambigüedad. La palabra justa y única, el sustantivo luminoso y el adjetivo esclarecedor pueden revelar exactamente un matiz, un aspecto, una faceta del personaje, y contribuir a mostrar si hay en él algo más de lo advertido a simple vista. En estos fragmentos la palabra desempeña doble función: decir exactamente lo que constituye el primer plano del retrato (y de la prosa) y sugerir con astuta sutileza lo situado más atrás, visible al trasluz, como la filigrana o cuño disimulado de aquél.

Veamos un ejemplo de esta prosa admirable: el retrato de Rosalía. Halo de lluvia, clima espiritual logrado en unas líneas —218→ jugosas, colmadas, tensas: «Toda Galicia es el ámbito de un grande, sordo corazón.» Y el personaje va destacándose del fondo, adquiriendo movimiento y gesto, pero sin salir nunca de él, sin alejarse de su ambiente. Unos cuantos toques clave «de luto», «pobreza y soledad», «desesperó, lloró», «opaca totalidad melancólica», van configurándola y al mismo tiempo entrañándola en su tiempo y su tierra, identificándola con ella y haciendo tierra gallega a la mujer misma, loca de saudades. «Lírica gallega trágica», la llama, y cuando dice «olvidada de cuerpo, dorada de alma en su pozo propia» sentimos que la está definiendo con adecuada justicia, pero también que tras esa definición, tan precisa, alude, y con las mismas palabras, a la realidad del país. Esta doble función facilita la economía de la frase, y le añade peso, al aumentar su carga de significación. Cuando se describe en esta forma quedan aclaradas ciertas oscuridades voluntarias: «Y Rosalía de Castro no se cuida, no puede cuidarse. Anda loca con su ritmo interior, fusión de lluvia llanto, de campana corazón». Es la identificación entre Rosalía y Galicia, entre la mujer y la tierra: el llanto es la lluvia y el corazón la campana, o al revés; al mezclar lo uno y lo otro, sin separarlos siquiera por una coma, pero tampoco sin fundirlos con un guión, está declarando que los ve separados, distintos, y a la vez correspondencias de lo mismo en lo diferente, entre la reacción y la vibración del ser humano y las de la tierra. Al final, en la última oración identifica a la poetisa con la mujer gallega, la de antes o la de

entonces, la muerta o la viva, llorando con ellas, «en una eterna tarde gallega de difuntos».

Tres o cuatro pinceladas ligeras, sin insistencia, y el ambiente adecuado se siente, se huele, se palpa, plásticamente. Aquí está el pintor Solana y está en su ambiente natural, la antigua botillería y café de Pombo, ahora desaparecido: «(Pombo, vaho de invierno, banquete con olor delgado a orín de gato y a cucarachas señoritas en el ambiente más exacto de los espejos)», y el modelo aparece de cuerpo entero, según lo vimos, ayer mismo, en la madrileña calle de Peligros, saliéndose de la acera para no pasar debajo de un andamio (porque de los andamios -decía- «caen galápagos»), o en el Puerto Chico de Santander, tomando apuntes para un cuadro posible. La caricatura responde en su deformación a la —219→ realidad: «me pareció un artificial verdadero, compuesto con sal gorda, cartón piedra, ojos de vidrio, atún en salazón, raspa a la cabeza». Fidelísima sí, vinculando al pintor con sus obras, con las figuras de sus telas azurras, sus vivientes deformes, máscaras animadas y rostros como caretas.

En los párrafos citados la acumulación de pormenores significantes concurre al mismo fin: la expresión de una realidad compleja, como lo es la del alma humana, mediante referencia a ciertas notas de la persona, de la máscara, en las que se encuentra latente y como revelada lo más característico de aquélla. No dudemos que la máscara es justamente modo de comunicar, forma de destacar ciertos rasgos y hacerlos más visibles a los ojos del espectador.

Fijémonos en Fernando Villalón, conversador, retardado, siempre entre ganadero y poeta, costándole «trabajito removerse», o en la estampa, etérea y llameante, de don Francisco Giner. Utilizaré este último retrato para mostrar ciertas peculiaridades estilísticas de Juan Ramón Jiménez, perfecto conocedor y admirador de su modelo, el ejemplar fundador de la Institución libre de Enseñanza.

Imágenes

El retrato de Giner no es extenso: apenas dos páginas. Comienza con una imagen, seguida en fulgurante encadenamiento por otras. Y digo encadenamiento no sólo porque están enlazadas sino porque van de una en otra, sucesiva progresión, alzándose a producir idéntica impresión por medio de figuras diversas: «fuego con viento», «víbora de luz», «chispeante enredadera de ascuas», «leonzuelo relampagueante», «reguero puro de oro», «incendio agudo». Todo esto en diez líneas. Y seguidamente nombres que, conforme los emplea el poeta, tienen sentido y eficacia de imágenes: «San Francisquito», «Don Francisquito», «Don Paco», «Asís», «Santito», «Paco». Un sólo párrafo basta para trazar cabalmente la figura en su admirable ambivalencia: llambondad, héroe-santo que refleja exactamente el ser de don Francisco Giner de los Ríos según Juan Ramón lo intuía y según era en la realidad.

Las metáforas o las locuciones empleadas con significación de tales son utilizadas con prodigalidad para extraer de ellas —220→ el máximo de eficacia. La acumulación cuando es significativa sirve para desvelar en sus múltiples facetas lo esencial de la figura. Pues si vemos de cerca la variedad de imágenes desplegada por el

poeta hallaremos que nada se repite, ni emerge gratuita o fortuitamente. Cinco de seis imágenes aluden al fuego, brasa o luz, o ambas cosas a la vez: «fuego con viento», «víbora de luz», «enredadera de ascuas», «leonzuelo relampagueante» e «incendio agudo». El ardor del Maestro queda bien subrayado. Y nótese esto: en las cinco se refleja también la viveza y movilidad de aquel gran espíritu, pues si el viento es sustancialmente movimiento, la víbora, balanceándose para saltar, la enredadera que insaciable trepa hacia su cielo, el relámpago fulgurante y la llama viva son fenómenos que dicen inquietud ascendente, como la del modelo, pero cada cual a su margen y expresando peculiar matiz.

Entre los títulos que Juan Ramón pensó poner a su proyectado libro sobre Giner, uno de ellos rezaba así: *Un león español*. (Pese a la «santidad» del personaje el título responde a sus actos y a su carácter indomable.) Aquí le llama «leonzuelo relampagueante» y la metáfora añade algo a nuestro conocimiento del personaje.

Cuando, en seguida, menciona los nombres con que familiarmente designaban a Giner quienes «tan bien lo desconocieron», nos está mostrando el reverso de la medalla, o, mejor dicho, la faz divulgada por quienes no supieron captar la llama, la luz, la fuerza transformadora del héroe.

El final del párrafo sugiere la hondura de esa sima que era el alma noble y apasionante de Giner. Y lo sugiere con esta metáfora: «infierno espiritualizado», asonancia para otra, enunciada anteriormente, que de propósito omití mencionar para comentarla aquí junto con su gemela: «diabólica llama». Precisiones necesarias para contrastar con tanto cándido angelismo como se ha vertido para diluir la pujanza de la excepcional figura y alejar la idea de que la empresa renovadora de España intentada por Giner podía realizarse en el clima de leyenda rosa, o de leyenda lila (como calificó Francisco Obregón Barreda la forjada en torno a Menéndez Pelayo, otra víctima de sus glosadores), sin su punta de agonía inevitable.

El segundo de los tres párrafos en que está organizado el capítulo tiene análoga estructura, no menos expresiva del —221→ carácter descrito. Imágenes también, pero más amplias, onduladas y resonantes. Si las anteriores eran chispas, éstas son brasas en la prosa. Aquéllas eran iluminadoras, al modo del rayo que un instante revela el misterio; éstas calan hasta lo hondo y describen con exactitud el alma del modelo. El encadenamiento imaginístico es total y las diferentes oraciones señalan en el párrafo la variación temática (como se diría en términos musicales). Pensé subrayar los motivos metafóricos, pero no es posible hacerlo; todo es metáfora: «Sí, una alegre llama condenada a la tierra, llena de pensativo y alerta sentimiento; el espectro sobrecojido, ansioso y dispuesto de la pasión sublime, seca la materia a fuerza de arder por todo y a cada hora, pero fresca el alma y abundante, fuente de sangre irrestañable en un campo de estío. Y sus lenguas innumerables lo lamían todo (rosa, llaga, estrella) en una caritativa renovación constante. En todo era todo en él: niño en el niño, mujer en la mujer, hombre como cada hombre, el joven, el enfermo, el listo, el peor, el sano, el viejo, el inocente; y árbol en el paisaje, pájaro y flor, y, más que nada, luz, graciosa luz, luz.»

Analizaré rápidamente esta página: imágenes definitorias, de largo aliento, donde la coma o el punto y coma sirven para marcar un leve giro en la frase; para suscitar una ampliación de sentido, un complemento a lo dicho. No es ya, como en líneas anteriores,

el sustantivo calificado por otro sustantivo («víbora de luz», «enredadera de ascuas», «fuego con viento») o por un adjetivo o adverbio («leonzuelo relampagueante», «diabólica llama», «infierno espiritualizado»), sino que en una misma oración prolonga la imagen: la «llama» no es tan sólo «alegre», o «alegre y condenada»; con curiosa insistencia se detalla: «alegre llama condenada a la tierra, llena de pensativo y alerta sentimiento», es decir, tres calificativos para un sustantivo, y uno de aquéllos («llena») bifurcado y con doble contenido. Esta triplicación del adjetivo la encontramos también en la oración siguiente donde «el espectro [...] de la pasión sublimada» está a la vez: «sobrecojido, ansioso, dispuesto».

El final del párrafo es acaso lo más notable de esta singularísima pieza de prosa. Persiste en el empleo de combinaciones ternarias y para mostrar que a todo alcanzaba el amor de —222→ Giner, habla de «rosa, llaga, estrella», en que están simbolizados la hermosura del mundo, el sufrimiento del hombre y la ilusión que le permite vivir. La oración final resume en brillantísima síntesis el significado de la caridad inmensa y total de Giner: su identificación con el niño, la mujer, el hombre, el joven, el listo, el enfermo... pues el amor lo alcanza todo y se sitúa a la altura justa del corazón que lo necesita. Sí; vemos lo acertado de evocar a Giner como fuego con viento, yendo de un lado a otro y contagiando su hermosa pasión, sólo que en este caso la llama encendía entusiasmos y alentaba voluntades. Lo que empieza en la llama acaba en la luz, pero no sin evocar la imagen del árbol para sugerir ideas de solidez, matizadas por lo que sigue: «árbol en el paisaje, pájaro y flor, y, más que nada, luz, graciosa luz, luz». La enumeración («árbol», «pájaro» y «flor», «luz») precipita al lector en un pequeño caos de sentimientos contradictorios, pero en esa contradicción gana la imagen una complejidad que restituye la figura del modelo en cuanto de diverso y a menudo contradictorio hay en el alma del hombre.

Y el último párrafo del retrato se refiere a la obra de Giner, al resultado de su actividad, en forma paralela a la empleada para expresar su figura. Verbos en pretérito se ligan en rápida sucesión, adelantando rápidamente la frase: «Taló, besó, achicharró, murió, lloró, rió, resucitó con cada persona y con cada cosa». Y para terminar, con sabor de apólogo oriental, esa luz que, emergente de la espada, no puede volver a ella y queda «errando ancha, sin bordes en su mecido trigal infinito». Imagen certera para decir cómo la obra, el afán, el impulso siguen viviendo cuando don Francisco, «(¡que pavesita azul!)», muere.

La disposición triple; el doble adjetivo, antes y después del sustantivo; las enumeraciones; los paréntesis, y sobre todo las imágenes importan para comunicar la intuición originaria, pero lo esencial es ésta: fuego, llama, luz, Francisco Giner. Esa intuición desarrollada en la forma, las formas que en parte acabo de indicar, da idea de cómo operaba Jiménez al escribir la prosa excepcional de sus retratos. Al desmontar, pieza a pieza, el precioso mecanismo se advierte su perfección: cada palabra está en su sitio y rinde el máximo de significado que se puede esperar de ella. El conjunto es tan bello y armonioso —223→ que parece un bloque, masa compacta y sin fisuras nacida según la encontramos; por eso sorprende un poco comprobar que, como siempre, el conjunto depende de la armonía de sus partes y detalles.

Y quiero llamar la atención sobre una singularidad del texto. Si en el primer párrafo destruye la imagen del «Santito», «San Francisquito», en el segundo la reconstruye. ¿Contradicción? No creo. Comienza por barrer el lugar común de la beatería partidaria

para, despejado el terreno, decir su verdad sobre el amor, la caridad del personaje. A nadie escapará la semejanza entre San Francisco de Asís y el don Francisco Giner pintado por Juan Ramón.

La utilización de las metáforas como medio de presentación del personaje sirve decisivamente a la calidad poética de la invención. El método es sencillo. Acabamos de verlo en Giner y los ejemplos podrían multiplicarse. Me limitaré a señalar el que abre el primer retrato de la serie: Bécquer. He aquí un poeta desvalido frente a la vida; he aquí un poeta que para resistir al «huracán» no cuenta con otra defensa que su voz, su canto, su «lira». Es un poeta romántico, mas para situarlo en su época, en su momento, Juan Ramón no mencionará la palabra esperada y obvia, y mucho menos hará referencia a circunstancia histórica alguna. Le bastará aludir a dos elementos característicos de la poesía de Bécquer: el huracán (*Eras tú el huracán, yo la alta torre*) y el arpa (*Olvidada veíase el arpa*). Estas notas suscitan de golpe el necesario clima becqueriano, el ambiente adecuado para que la persona sea ella misma, inequívocamente, y no la vaga contrafigura de una sombra.

El primer párrafo de la caricatura presenta a Bécquer aventurándose en el huracán: «Bécquer tiende una mano, se echa en el redondo vendaval y sale con él de la gran madre selva, su momentáneo refugio del súbito chaparrón tronador de mayo, instante grato de suave penumbra olorida para su desesperanza.» La imagen puede entenderse, debe entenderse también literalmente, y vemos al poeta, abandonando su precario refugio de arbusto y flor para desafiar el chaparrón, entregándose al vendaval. Pero lo que le da mayor fuerza es sentir, tras esta evocación, tan plásticamente expresada («se echa en el redondo vendaval»), al hombre desvalido, forzado —224— a abandonar los precarios refugios de amistad, hermandad y poesía para lanzarse al huracán de la vida, del amor que habría de destruirle. Y nótese cómo el verbo empleado («se echa») sugiere ideas de confianza, de abandono, incluso de fatalidad en cuanto al temporal destinado a arrastrarle, mientras el adjetivo «redondo» indica que el viento viene de todas partes, azota desde los cuatro puntos cardinales y no ofrece posibilidades de esquivarlo, de soslayarlo.

La oración siguiente continúa la imagen con expresividad admirable: «Tembloroso, cianótico, tosedor, cojiéndose al mismo tiempo contra la ola alta su inquieto sombrero de copa, envuelve, lucha difícil, en la capa corta que le tapa apenas la friolencia de entretiempos verde y ciclón, polvo y gota, el arpa irreal.» Será difícil decir mejor y más gráficamente la lucha del poeta, y no de uno cualquiera, en abstracto, sino de Bécquer. Aquí están las notas personales, alusivas a la enfermedad: «tembloroso, cianótico, tosedor»; en segundo lugar la de época: «sombrero de copa», y al fin, la poesía suya: «arpa irreal». Este arpa se identifica a continuación con palabras inequívocas: «¿La raptó, entonces, aquella mañana en el ángulo oscuro del salón, llenas sus cuerdas desnudas, como el almendro de flor, de alas dormidas?» Subrayo la cita literal, escogida adrede para lograr rápidamente la identificación, y llamo la atención del lector sobre el fenómeno, ya observado, de metaforización en cadena: la expresión «el raptó», como si el arpa no fuese un objeto sino un ser, va complementada por las metáforas «cuerdas desnudas, como el almendro en flor, de alas dormidas». Y digo metáforas, en plural, pues la que pudiéramos llamar principal incluye las dos subordinadas que destaco poniendo la adjetivación en cursiva.

Lo esencial sobre Bécquer está dicho en esas líneas; ahí se sintetiza lo que fue y representó el poeta, su vida, su agonía, su poesía. Quien conozca la biografía del autor de las *Rimas* podrá, incluso, deducir cuáles fueron los sucesos cuyo conocimiento suscitó en Juan Ramón la intuición originadora del retrato, tan lleno de verdad en cuanto reflejo de un conflicto trágico y fatal, de lo que sin exageración y sin engolar la voz pudiéramos llamar, muy exactamente, un destino.

—225→

Peculiaridades de la prosa

La prosa tradicional, vehículo sin intención artística (según dicen), utilizada como instrumento, sin propósito de extraerle las posibilidades de belleza que lleva dentro, solía contentarse con la eficiencia. Y digo solía porque en Galdós, Pereda, Pardo Bazán y otros novelistas del siglo XIX (por no referirme a Cervantes, Fray Luis de Granada o Quevedo) son más frecuentes de lo que se cree los ejemplos de prosa bien pensada, calculada y construida para lograr belleza expresiva. En todo caso la intención artística no se daba siempre y esta es la diferencia entre ellos y los modernistas.

Juan Ramón Jiménez, becqueriano y rubendariano al comienzo, parte de los cambios experimentados en la prosa de sus escritores favoritos, sin olvidar las reminiscencias de lecturas: Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud. En la primera época, los ejemplos de Bécquer, Rubén y Martí -creo yo- influyen decisivamente sobre él. Más adelante las novedades de Francia se darán de alta en su obra, como luego trataré de mostrar.

Empezaré refiriéndome a las razones íntimas del cambio en la construcción de la prosa, fijándome en los capítulos de *Españoles de tres mundos*, donde la hallamos evolucionada, perfecta. Lo primero que en estas páginas atrae la atención es la singularidad de las imágenes y la adjetivación. La novedad imaginística acabo de estudiarla; gracias a ella el efecto, los efectos de sorpresa, se suceden y los personajes retratados emergen bajo nueva luz; literalmente: bajo el foco de una iluminación desusada.

¿Cuál es la causa del apuntado desbordamiento de originalidad calificadora y metafórica? ¿Es consecuencia de un esfuerzo continuado, de un permanente afán por escribir «distinto»? La respuesta es sencilla: Juan Ramón escribe desde su punto de vista, desde su temperamento y peculiar modo de ver y sólo por eso ya los modelos le aparecen diferentes. Son visiones subjetivas, suyas, en las que no se interpone el relente dejado por la mirada y la apreciación de otros. La eliminación del lugar común basta para despejar el terreno, y al eliminarlo de la visión lo destierra simultáneamente de la expresión.

—226→

La visión nueva provoca nueva expresión y de ahí se deriva la sorprendente adjetivación y la inventiva imaginística ya señalada. Y no habrá arbitrariedad en las notaciones, pues quien viera alguna vez al pintor Solana, deambulando por Madrid (o por Santander, en los meses de verano), advertirá lo exacto de esa presentación en que

le vemos andar «emperchado», girando difícilmente, «como una veleta desmontable, atornillado mal por la suela», o de las alusiones a Unamuno «dinámico sonámbulo por este sueño de la vida», pues no sólo le vemos cuando, Gran Vía abajo, marchaba, solo o acompañado hacia Recoletos y la Castellana, sino en aquellos diálogos consigo mismo en que, a través de una pseudo-conversación, perseguía sin dejarse despertar el sueño de su divagación entrañable.

Falla es «tecla negra de pie», y Achúcarro, «la Aurora». El ejemplo resulta en este último caso singularmente expresivo. Para señalar su comunicación con la vida, su vitalidad rica y desbordante, dice: «Se ve que le está tocando, en ardiente entusiasmo, el centro del corazón, por algún sitio delicado y hondo, a la vida.» La gracia de la imagen no obedece tanto a lo que representa en su invención como a la forma de expresarla y particularmente a la de precisar, mediante sucesivos incisos, el alcance de la intuición.

Y esto me lleva a decir algo acerca del uso de la coma en la prosa de Juan Ramón Jiménez. El lector observa en seguida la prodigalidad de signos ortográficos, y especialmente sobreabundancia de comas. Releamos: «Se ve que le está tocando / en ardiente entusiasmo / el centro del corazón / por algún sitio delicado y hondo / a la vida.» Dejando a un lado el hipébaton, hallamos cuatro períodos de ritmo marcado con predominio de asonancias en ao, cada uno de los cuales nos acerca al núcleo esencial de la imagen («se ve que le está tocando a la vida», sería ese núcleo) por aproximaciones bien calculadas. El período n.º 2 precisa el estado de ánimo, la exaltación del retratado, mientras el n.º 3 dice lo entrañable de su comunicación con la vida y el n.º 4 añade un toque complementario del anterior y del n.º 1; un toque, si cabe decirlo, sespiriano, por aquello de «el corazón del corazón», a que se refería el gran precursor de tanta poesía bella.

En esta breve oración las comas sirven para destacar todos —227→ y cada uno de los períodos, que a la vez lo son de ritmo y de significación; ellas dan plenitud a la frase al realzar, enumerándolos, cada uno de los incisos, obligando al lector a fijarse en lo que van añadiendo o, mejor dicho, a notar cómo van completando el sentido de la imagen, transmitiéndonos en su perfección la figura de Achúcarro según la intuyera el poeta.

Otro ejemplo de prodigalidad en el uso de las comas lo escojo del capítulo 11, *Carmen*: «Con su imaginación morena y fosfórica y su ardiente hablar pintoresco, gracioso, de mora céltica del norte, ilumina, esculpe, ríe, talla, mima, suscita personas, cosas.» La primera parte de la oración no tiene coma alguna, y la razón es clara: Juan Ramón asociaba imaginación y palabra y deseaba que el lector hiciera lo mismo; por eso la frase va seguida y las conjunciones se encargan de ligar los períodos de significación, dándoles superior unidad acorde con las asociaciones mentales suscitadas en el autor por el dinamismo verbal de quien al hablar derrochaba, en la palabra, la imaginación.

Una vez afirmada tal unidad, el signo ortográfico reaparece profusamente para remansar la atención y escalonar las calidades específicas de esa charla y esa imaginación, señalando, sobre lo pintoresco, lo gracioso y junto con ambos el andalucismo norteño y las formas en que la palabra de Carmen define, crea el mundo alrededor suyo. Pues de eso en última instancia se trata: de mostrar cómo imaginación y palabra fundidas van inventando, suscitando «personas, cosas». Seis verbos en

indicativo describen el maravilloso fenómeno de invención y descubrimiento del mundo, y cada uno de ellos dice algo distinto, se refiere a diverso modo de acción; tres (iluminar, esculpir, tallar) tratan de la acción proyectada sobre el objeto mismo; los otros (reír, mimar, suscitar) aluden a la acción en el inventor, a la actitud a través de la cual van a ser destacadas, por imitación, subrayado, exageración, ironía, las cualidades del ser o de la cosa descritos.

En el retrato de Solana es quizá donde el empleo de la coma resalta con trazo más acusado y sirve más eficientemente a la técnica del caricaturista. Las comas separan las imágenes sin aislarlas, y gracias a ellas, como en el ejemplo anterior, la acumulación no estorba al dinamismo del conjunto. Veamos «Ente ya de talla, alcanfor, mojama; ahorcado, ahogado, difunto, —228→ esmerilado de su vitrina, vitrina él mismo, una, uno más de museo arqueológico; cuando quiere salirse de su propia historia, no encaja ya en historia alguna de hombre. (¿En qué historia de mujer, de qué mujer ¡Dios santo!, encajará?)»

Ni una sola de las calificaciones atribuidas a Solana resulta arbitraria y bajo la supuesta intención caricaturesca resalta la gran verdad señalada con lo que ya casi no es imagen, sino señal de las propiedades secretas de la persona. Sin querer acaso, por una ligera desviación, lo atribuible al pintor se funde con los atributos de la obra, y al hacerlo Juan Ramón da muestras de gran agudeza, pues Solana era personaje de sus propios cuadros, una de las figuras pintadas por él mismo, provisionalmente evadida de la tela para transitar un tiempo por la tierra española, en espera del día en que había de reingresar para siempre en su mundo.

Los adjetivos seleccionados huelen a muerto y señalan al pintor como vivo condicional, provisional, en tanto se ultiman las formalidades necesarias para acogerle en su auténtica esfera, en su pictórico panteón definitivo. «Alcanfor», «mojama», y de uno al otro, con el desplazamiento entre la defensa contra la polilla y lo reseco y fibroso de la momia, la frase camina a su final, de coma en coma, es decir, presionando al lector para que contemple el problema, el tema, desde cada uno de los adjetivos, desde cada uno de los matices, hasta desembocar en esa vitrina donde le vemos y en la cual no solo está, sino es, aclarando la situación por virtud de la coma, y nada más; marcando la rápida transición del «una, uno» sin necesidad de esclarecimiento ulterior.

El uso de la coma ahorra rodeos y digresiones, permitiendo a la prosa caminar derechamente, y al mismo tiempo decirlo todo. Adjetivación expresiva, imágenes ligadas y acumuladas, sucesión sin glosa ni digresión, reunidas producen esa curiosa sensación de decirlo todo, lenta, cuidadosamente, como el niño aplicado que no quiere dejarse en el tintero nada de lo que sabe, y al mismo tiempo todo se dice sucinta, escuetamente, con la viveza y la gracia exigibles, en un tiempo dinámico que lleva cada retrato rápidamente, velozmente, hasta su fin.

—229→

Neologismos

Todavía no fueron bien entendidos los neologismos de que Juan Ramón Jiménez hace tan singular empleo en su obra. Con relación a la poesía en verso me referí al tema

en el curso 1958-1959, profesado en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico²², y sin entrar a fondo en la cuestión quiero recordar ahora algo de lo expuesto en aquella oportunidad.

La utilización intensiva del neologismo es en el autor de *Platero* relativamente tardía. No que en la primera época falten en absoluto, pero sí que los de entonces tienen el carácter ocasional (fortuito, podríamos decir) con que generalmente aparecen en la obra de otros escritores. Sólo en los trabajos de la segunda mitad de su vida el empleo del neologismo se hace sistemático y abundante.

Los puristas, y hasta quienes no lo son, suelen oponerse al empleo de palabras de nuevo cuño, por considerarlo expresión del capricho y la arbitrariedad del escritor. Esto implica una visión parcial y limitada, o parcial por limitada, de la cuestión. Jiménez usa y hasta abusa del neologismo, pero debemos preguntarnos si no hay una causa, algo que explique y justifique esa tendencia a la invención de nuevas palabras. ¿Acaso el idioma no tiene suficientes?, dicen los puristas, olvidando que el poeta puede verse obligado a forjar su propio lenguaje para expresar lo nuevo, a inventar formas aptas para decir y revelar lo indecible.

Respecto a la poesía señalé lo extraño y fatal (en el sentido de fatalidad estética) de neologismos como aquel registrado en *Canción*:

«Y una *errancia* me coje ajena y mía, mía y de ala;»

La palabra *errancia* es puro invento para representar algo dotado de la cualidad de lo errante; no se refiere a nada concreto sino a un efluvio de lo que pasa y porque pasa. Como —230→ se diría una *fragancia*, aludiendo a la calidad del aroma dejado por la flor o el perfume, así se llama *errancia* al rastro de algo que vaga por el espacio y al pasar le capta y se lo lleva; es la estela de lo errante, en donde se engancha, tal vez, el corazón.

En la prosa, y concretamente en *Españoles de tres mundos*, abundan los neologismos. Me limitaré a señalar unos cuantos ejemplos, dejando al lector curioso la tarea de concluir el inventario y clasificarlos de modo completo. Con fines expositivos los ordenaré en tres grupos: el primero incluye los más sencillos, meros cambios en la conformación de ciertos derivados, atribuibles seguramente a la aversión por las adjetivaciones manidas; el segundo se refiere a palabras de corte personal más acusado, pero siempre relacionadas y como derivadas de otras; en el tercero figuran claras invenciones logradas a menudo por paralelismos de sentido con otros vocablos.

Los más frecuentes son los del primer apartado, en el cual encontramos, entre muchos, «*oloso mar*», refiriéndose al oleaje; «*ojos roseados*», para evitar rosados y enrojecidos, ninguno de cuyos términos expresaría bien lo sugerido por el vocablo acuñado por él; «*aria rasposa*», aludiendo a lo desacordado, desentonado de la canción que se canta (se cuenta)...

En el segundo grupo hallamos «*pico piador*», por el de los pájaros, con claro equivalente y legitimidad en ladrador o aullador; «*andaba emperchado*», para sugerir la

imagen de la percha según la cual estaba viendo al personaje; «*solerías* inmortales», referido a los suelos de algún fabuloso jardín Elíseo, parece tener dentro algo popular y no me extrañaría que la palabra fuere utilizada por el pueblo en alguna comarca cuyo lenguaje diario no me sea bien conocido.

El tercer apartado incluiría palabras como *sonlloro* («la sonrisa o el *sonlloro* de esta *esperadora* cubana», dice de Serafina Núñez), en donde se descubre la intención de crear un vocablo paralelo al que aquí mismo vemos empleado. «Sonlloraba y sonreía», dice en *La noche mejor, Romances de Coral Gables*, e invenciones del mismo tipo encuentro en *Animal de fondo*, especialmente aquellas, tan hermosas y significantes:

«Conciencia en pleamar y *pleacielo*, en *pleadios*, en
éstasis obrante universal.»

—231→

Si frente a risa hay lloro, ¿por qué no, junto a sonrisa, *sonlloro*? Y lo mismo: si hay plenitud de mar en marea alta, cuando el mar todo lo llena, ¿por qué no plenitud de cielo cuando éste lo colma todo y desborda en el universo y en el alma? Cielo y Dios en marea alta, en marea viva y crecida, en plenitud de marea espiritual: *pleamar*, *pleacielo*, *pleadios*... Nadie podrá calificar de gratuitas invenciones verbales ajustadas a realidades profundas emergentes de súbito en el lenguaje gastado de las emociones y los sentimientos cotidianos.

El estudio del vocabulario juanramoniano no se agota con el de la adjetivación y los neologismos; un análisis detallado exigiría mucho espacio y destruiría la arquitectura de este apartado. Quédese para otro momento, pero antes de concluir permítaseme señalar dos o tres detalles curiosos. Por ejemplo, la utilización de nombres propios como adjetivos: «Tanto Rubén Darío en mí» (*Rubén Darío*), dando a entender una deuda y una riqueza expresada por el nombre del poeta más amplia y precisamente que pudiera hacerlo cualquier otro vocablo.

Serían de ver, también, los efectos derivados de la simple repetición de una palabra para sugerir, a través de la insistencia, una idea determinada. Así, la de enfermedad: «*Tos*, sin sonido, pobreza, *tos*, nieve, *tos*, arte, *tos*.» (*Eduardo Rosales*), y cómo esta oración u otra análoga se desarrolla paralelamente en diverso fragmento del retrato.

Toques personales, manierismos, en el empleo peculiar de determinadas palabras: «Mejor», por ejemplo, que suena diferente cuando su posición en la frase no es la acostumbrada «Alfonso Reyes, amigo siempre mejor de Rubén Darío.» (*Rubén Darío*). La traslación del adjetivo altera su sentido y lo mismo ocurre cuando el nombre queda encuadrado entre dos calificativos: «violento vasco fatal» (*Basterra*). Usualmente el sustantivo precede a los adjetivos; más insólito es colocarlo entre éstos, y todavía es menos frecuente que la palabra utilizada como sustantivo adquiera tal resonancia que implique un atributo, una calificación.

Desde otro punto de vista convendría estudiar los efectos de la reiteración y la repetición, pero el tema es tan vasto que prefiero dejarlo intacto, para dedicarle algún día un estudio pormenorizado en el cual no solamente se incluirían ejemplos —232→

tomados de *Españoles de tres mundos*, sino de otras prosas y también, desde luego, de poemas juanramonianos.

La tensión de *Españoles* es tal que acaso no se registra en todo el volumen una caída, un desfallecimiento, una vulgaridad, un lugar común aceptado o colado de matute. La vigilancia del poeta es extremada; el lenguaje expresa fielmente la intuición y ésta es personal, original, adversa a lo mostrenco. Por eso faltan en absoluto las zonas de relleno, insignificantes, suprimibles, que como una condenación suelen aparecer en la prosa de excelentes escritores. Aquí cada línea es necesaria y genuina, salida de dentro, y la retórica una invención personal, renovada sin cesar, del poeta. Imágenes, vocabulario, orden de la frase, reiteraciones, contrastes, silencios... Todo es inequívocamente suyo y acorde con la visión reflejada.

Parentescos

Alguien se preguntará: ¿de dónde viene esta prosa?, ¿qué o quiénes influyeron en ella para hacerla según llegó a ser²³? Estamos lejos de Bécquer y de los modernistas españoles, pero no, en cambio, de algunos escritores hispanoamericanos, Martí por ejemplo, de quien Juan Ramón pudo aprender el brío y la concisión aunque ajustando lo mejor de esos dones a sus propias necesidades. Lector y admirador de Martí, recibió de él una lección esencial en cuanto a la actitud de libertad frente a la creación literaria, al ímpetu sofrenado y a la capacidad para acumular mucho en poco, elaborando una prosa densa y rica, cargada de sugerencias y sobreentendidos.

—233→

La diferencia más acusada entre Martí y Jiménez estriba en que el primero vive dentro de una tradición retórica oratoria, castelarina sobre todo, mientras el autor de *Platero* está ya fuera de ella. De ahí la superioridad del segundo en cuanto a condensación y desarticulación de la frase, apoyándose menos en las antítesis y similitudes, y más en las imágenes.

En cuanto a los extranjeros, habríamos de fijar nuestra atención en los poetas franceses cuando escribían en prosa, pues son los que, según creo, Juan Ramón leyó con más cuidado. Para empezar veamos en Baudelaire.

Si repasamos los «pequeños poemas en prosa» hallaremos que en dos o tres momentos surgen temas o formas que recuerdan algo los de nuestro poeta, pero las semejanzas son vagas y no se puede establecer un paralelo concreto entre las páginas bodelerianas y las de aquél, especialmente en *Españoles de tres mundos*. Quizá respecto a textos anteriores el parecido podría insinuarse con fundamento, pues si el asno de *Un plaisant* no coincide con *Platero* sino en pertenecer a idéntica especie, sí pudiera pensarse que le viene de Baudelaire la actitud de piedad y amor hacia los niños pobres de que es ejemplo *Le joujon du pauvre*, o la consideración del mar como ser vivo, humanizado hasta cierto punto, según aparece en *Déjà*: «cette mer si monstrueusement séduisante, de cette mer si infiniment variée dans son effrayante simplicité, et qui semble contenir en elle et représenter par ses jeux, ses allures, ses colères et ses sourires,

les humeurs, les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et qui vivront!»

En las prosas del primer Juan Ramón, en trabajos breves tales como *La cosa triste*, *Los rincones plácidos* o *Los locos* la influencia de Baudelaire es visible en el tono sentimental y en la temática; con el tiempo el autor de *Españoles* abandona esa actitud y según cambia el estilo va pareciéndose menos al poeta de *Pequeños poemas en prosa*, así como su poesía se distancia de la antaño influida por Hugo; Samain, Verlaine o Francis Jammes.

A partir de 1918-1920 la presencia de Rimbaud se siente con más fuerza. Tal vez (no lo sé) su conocimiento de la obra rimbaldiana es tardío. En la Sala Zenobia-Juan Ramón, de la Universidad de Puerto Rico, hay un ejemplo de las *Oeuvres* de Arthur Rimbaud, edición del Mercure de France, con el —234→ controvertido prólogo de Paul Claudel, que lleva una inscripción autógrafa de Juan Ramón con el nombre de Zenobia y el suyo, y debajo la fecha: *Madrid, 1919*, señalando así, según a veces hacía, la de adquisición del volumen. No quiero decir con esto que hasta entonces no hubiera leído al autor de *Illuminations*, pero el ejemplar de referencia guarda señales de lecturas atentas y está anotado y señalado en diversos puntos, subrayando versos, poemas completos, líneas de prosa, y poniendo al margen signos reveladores de su curiosidad y su atención. Como los subrayados y rayados no son muchos, me pregunto si Juan Ramón no poseería con anterioridad otros ejemplares de *Rimbaud*, que tal vez se encuentren entre los libros hoy custodiados en la Casa de Moguer.

Con relación a los cinco poemas en verso marcados en el ejemplar de la Sala Zenobia-Juan Ramón me interesa destacar el hecho de que *Le dormeur du val* está íntegramente subrayado, pues tengo vehementes sospechas de que el recuerdo de este soneto estuvo presente de alguna manera en el subconsciente de Juan Ramón, cuando éste, veinte años más tarde, escribía en la emigración sus espléndidos poemas de guerra, y especialmente el titulado *El más fiel*.

Uno de los cuatro fragmentos señalados por Juan Ramón en el prólogo de Paul Claudel destaca un fenómeno que pronto se produciría en la obra de aquél. El prologuista escribe así «En ese vigoroso imaginativo la palabra *como* desaparece y reina la alucinación: los dos términos de la metáfora le parecen tener casi el mismo grado de realidad.» Tales palabras podrían aplicarse al Juan Ramón de las últimas plenitudes y quién sabe si en las palabras de Claudel, como a veces ocurre, encontró formulada nítidamente la necesidad estilística que su nueva actitud creadora reclamaba.

Entre las páginas en prosa señaladas por Juan Ramón hay varias que de una u otra manera recuerdan su obra. En *Après le déluge*, por ejemplo, subraya: «Dans la grande maison de vitres encore ruisselante, les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images.», y no será temerario atribuir el subrayado a que el autor de *Platero* recordó al leerlas algún momento de su Moguer natal, en la casa, tras la lluvia, mientras «los niños» miraban libros o estampas y él pensaba en el borriquillo cercano. Los capítulos *Tormenta* y *Susto* de la —235→ elegía andaluza muestran, diluidos y dispersos, elementos semejantes a los perceptibles en las líneas copiadas.

Algunas de las imágenes subrayadas en las prosas de *Illuminations* suenan a Juan Ramón y tal vez las anotó al reconocerlas, notando el parentesco con las propias; así en

Phrases: «Pendant que les fonds publics s'écoulent en fêtes de fraternité, il sonne une cloche de feu rose dans les nuages.» O en *Enfances*:

«Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus le berçaient [...]. Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes.»

Son doce los fragmentos en prosa de *Illuminations* y *Une saison en enfer* acotados por Juan Ramón y no pienso comentarlos todos. Tanto más cuanto la semejanza entre ellos y ciertas páginas de nuestro poeta es fundamentalmente de tono. Lo que él encuentra en Rimbaud es la agudeza e incisividad del trazo, rapidez y concisión, la elipsis y la abreviatura que le permiten decir muchas cosas con una mera insinuación, con un ademán.

¿No le sirvió Rimbaud como ejemplo para despojarse de sentimentalismos, del emocionalismo excesivo que tanto afecta sus primeros versos y hace casi insoportable la lectura de *Rimas*? Rimbaud fue para él un ejercicio de ascesis y en algún caso (pienso en *Le dormeur du val*) le sugirió la posibilidad de mostrar la muerte como espectáculo natural, según allí aparece. Para terminar, citaré otro párrafo rimbaldiano subrayado por Juan Ramón, pues en él atisbo un nuevo ejemplo de «reconocimiento», de identidad y fraternidad entre ambos líricos. Está en *Adieu*, el fragmento final de la *Saison*, y dice así: «J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels.» ¿Y no fue esa la creencia de quien, en la hora penúltima, creyó haber logrado un dios por la poesía, inventado un dios por la poesía? Y, como el francés, acabó sintiéndose frustrado, incapaz de expresar adecuadamente tanta riqueza como le aportaban imaginación y recuerdos.

Si la similitud con Rimbaud parecerá a algunos un tanto difícil de aceptar por la divergencia de caracteres y destinos, —236→ no creo que para nadie ofrezca duda la coincidencia de actitudes, en muchos aspectos, entre Mallarmé y Juan Ramón. Igual vocación por el trabajo arduo y exigente; idéntico ardor por conseguir lo delicado y perfecto; análoga voluntad de escribir para «la inmensa minoría», y el mismo amor, con absoluta entrega, a la tarea creadora. No, no es con Valéry, tan cerebral, con quien habría de emparejarse a Jiménez, su antípoda, sino con el delicado y genuino autor de *Igitur*, el poeta de las experiencias y el sentimiento, riguroso sí, pero con emanación, según decía nuestro amigo.

Falta espacio para esbozar un paralelo entre la obra de uno y otro, pero permítaseme al menos, en este lugar, anticipándome a lo que en otra ocasión desearía exponer con más calma, que en la prosa de Mallarmé advierto el amor a lo personal, al giro único, a la ruptura del lugar común que constituye una de las características más evidentes del Juan Ramón de las prosas tardías y especialmente de las siluetas de *Españoles de tres mundos*.

Mallarmé escribió, entre otras prosas, las reunidas bajo el título: *Quelques médailles et portraits en pied*; textos diversos en intención, extensión y carácter, desde la relativamente larga conferencia sobre Villiers de l'Isle-Adam o el discurso

pronunciado en el cementerio de Batignolles con ocasión del entierro de Verlaine, hasta los breves fragmentos dedicados a Laurent Tailhade, Edgar Poe, Whistler, Edouard Manet y Berthe Morisot. Siendo diferentes de los retratos trazados por Jiménez, tienen de común con ellos el prestigio de la forma, la densidad y elegancia del estilo y la continuidad imaginística. Mallarmé, como el autor de *Platero*, veía en imágenes, y como él sabía expresarlas con resplandor peculiar, adjetivando de modo inesperado y exacto, poniendo en las palabras de siempre algo insólito y distinto.

Cuando hablo de influencia entre escritores de esta talla quiero decir que unos y otros pertenecen a la misma línea, son miembros de una familia de espíritus para quienes la obra de arte es expresión rigurosa y perfecta de lo suyo más entrañable. Sutiles, pero claras, las relaciones Rimbaud-Juan Ramón y Mallarmé-Juan Ramón esperan el estudio minucioso que de momento no puedo ni esbozar.

—237→

Finalmente, para cerrar este apartado, quiero decir algo más sobre uno de los capítulos de *Españoles de tres mundos* no incluidos en la primera edición de esta obra, pero que según las notas del poeta había de figurar en la versión completa. Me refiero al segundo de los retratos dedicados a Antonio Machado y deseo destacarlo porque hallo una reminiscencia directa del retratado en el retrato. Los versos finales del poema *Iris de la noche*, de *Nuevas Canciones*, dicen así:

«Y tú, Señor, por quien todos
vemos y que ves las almas,
dinos si todos, un día
hemos de verte la cara»²⁴.

Este final de sobrecogedora belleza está recogido en el último párrafo del retrato machadesco: «En la eternidad de esta mala guerra de España, que tuvo comunicada a España de modo grande y terrible con la otra eternidad, Antonio Machado, con Miguel de Unamuno y Federico García Lorca, tan vivos de la muerte los tres, cada uno a su manera, se han ido, de diversa manera lamentable y hermosa también, a mirarle la cara a Dios. Grande sería de ver cómo da la cara de Dios, sol o luna principales, en las caras de los tres caídos, más afortunados quizás que los otros, y cómo ellos le están viendo la cara a Dios.»

La semejanza es transparente, aunque Juan Ramón haya extraído de la imagen mayor cantidad de zumo, presionando sobre ella en todos sentidos hasta hacerla rendir cuantas posibilidades llevaba dentro. El párrafo transcrito es tal vez el más humano, el de más fuerza evocativa y sugerente de cuantos escribió nuestro poeta, tan grande y lírico en la prosa como en el verso.

—238→

La pintura

Guillermo Díaz-Plaja señaló que el modernismo español «tiene una fuerte impronta pictórica -la del impresionismo»²⁵ - y aunque los paralelos entre obras realizadas con tan distintos medios como son la línea y el color, por una parte, y la palabra, por otra, deben tomarse siempre con suma cautela, pues aplicados a ellas los mismos términos no significan lo mismo, la observación es acertada. La prosa última de Juan Ramón está ciertamente construida mediante acumulación de rasgos y pinceladas que sumados, vistos en conjunto, producen la impresión de constituir sólida y bien trabada unidad.

Escribió *Españoles* como una serie de retratos y dentro de ella cada silueta está compuesta por superposición de fragmentos. Semejante técnica, en pintura, se parecería más a la seguida por el cubismo que a la del impresionismo. Querían los cubistas descomponer el objeto en esos fragmentos para analizarlos por separado e incorporarlos luego al total, integrándolos en él después de haberles restituido su novedad, su carácter auroral.

Al comentar la página dedicada a Bécquer destacué su valor plástico. Encontramos al poeta echándose literalmente en la nube de su pasión y no cuesta trabajo imaginarse una visión pictórica de la imagen en que lo literal y lo simbólico aparezcan traducidos y visualizados. ¿Acaso no vemos a Bécquer luchando con el huracán y sujetando precariamente el sombrero de copa, para impedir su vuelo, mientras el viento le arrebató la capa y le fuerza a inclinarse? Otros ejemplos pudiera citar, pero el asunto es tan claro que no necesita mayores comprobaciones. Son numerosos los fragmentos de este tipo, las páginas donde lo escrito parece una descripción de algún documento gráfico, dibujo o grabado que pasa literalmente a la prosa sin perder su acento originario. Juan Ramón, no lo olvidemos, en la frontera entre adolescencia y juventud sintió inclinación a la pintura, y esa afición tardó en abandonarle. Todavía en 1926 trazó, en la estación del Norte de Madrid, —239→ un pequeño apunte de Berta Singerman, que marchaba de España, y el esbozo no carece de gracia.

No, no es extraño que Juan Ramón Jiménez, durante años, utilizara el retrato literario. Con distinto instrumento, continuaba algo iniciado muy pronto. Y los resultados fueron admirables. La extensa galería lograda por el poeta constituye uno de los libros más originales y atrayentes de la literatura española contemporánea.