

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1977

Precio: 300 Pesetas

Publicaciones de la
EXCM. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
Director: ANTONIA HERRERA HERRERA



ARCHIVO HISPALENSE

RESERVADOS LOS DERECHOS

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

2.^a ÉPOCA
AÑO 1977

Deposito Legal, SE - 27 - 1978

Impreso en España en los talleres de la Imprenta Provincial - Sevilla



Publicaciones de la

EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

ARCHIVO HISPALENSE

RESERVADOS LOS DERECHOS

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA

Y ARTISTICA

Depósito Legal, SE - 25 - 1958

Impreso en España, en los Talleres de la IMPRENTA PROVINCIAL. — SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL



2.^a ÉPOCA
AÑO 1977

TOMO LX
NÚM. 185

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local (1877-1977)

REAL DÍAZ, Isabel

Crítica de libros

Redacción, Administración y Distribución: PLAZA DE TRINIDAD 10B
LABOR DE UNO DE LOS
APARTADO DE CORREOS, 2. SEVILLA (ESPAÑA)

SEVILLA, 1977

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

1977

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE

Número 185

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

SECRETARIO DE REDACCIÓN: JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO

CONSEJO DE REDACCIÓN:

MANUEL LAGUNA RODRÍGUEZ, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.

JESÚS ARELLANO CATALÁN.

OCTAVIO GIL MUNILLA.

ANTONIO MURO OREJÓN.

LUIS TORO BUIZA.

JOSÉ GUERRERO LOVILLO.

FRANCISCO MORALES PADRÓN.

SR. SECRETARIO Y SR. INTERVENTOR DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

ADMINISTRADOR: CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1.

APARTADO DE CORREOS, 25 - TELÉFONO 223381. - SEVILLA (España)

Virilar Movelán, Alberto: Juan Talavera y Heredia.—Lo
se Hernández Díaz

SUMARIO

ARTICULOS

Páginas

GARCÍA FUENTES, Lutgardo.—*Cien familias sevillanas vinculadas al tráfico indiano (1650-1700)* 1

RODRÍGUEZ NEILA, Juan Francisco.—*Notas sobre la "Contributio" en la administración municipal de la Bética romana* 55

MENA GARCÍA, Carmen.—*La enseñanza en el Colegio de San Telmo a través de las Ordenanzas de 1876* ... 63

RANDOLPH, Donald A.—*La génesis de "La espada y la lira" de Fernando de Gabriel* ... 79

CARBONERO CANO, Pedro.—*Juan Ramón Jiménez y la estética en el lenguaje* ... 103

SERRERA, Juan Miguel.—*Antón Pérez, pintor sevillano del siglo XVI* ... 127

PÉREZ ESCOLANO, Víctor.—*Los túmulos de Felipe II y de Margarita de Austria en la catedral de Sevilla* ... 149

MISCELANEA

DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora.—*Notas para una nueva tipografía hispalense* ... 179

GARCÍA OLLOQUI, M.^a Victoria.—*Una obra nueva y segura de Pedro Roldán y Bernardo Simón de Pineda que estuvo en la iglesia de San Vicente de Sevilla* ... 185

MORALES, Alfredo J.—*Pedro de Campaña y su intervención en la Capilla Real de Sevilla* ... 189

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local (mayo - agosto 1977)

REAL DÍAZ, Isabel ... 197

Crítica de libros

COBOS RUIZ DE ADANA, J.: *El clero en el siglo XVII. (Estudio de una visita secreta a la ciudad de Córdoba)*.
por José Manuel Cuenca Toribio ... 201

VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Juan Talavera y Heredia*.—José Hernández Díaz ... 201

CASTEJÓN MONTIJANO, Rafael: *La Casa Carbonell de Córdoba (1876-1918). Génesis y desarrollo de una sociedad mercantil e industrial en Andalucía*.—José Manuel Cuenca Toribio ... 203

CASTRO DÍAZ, Antonio: *Los "Coloquios" de Pedro Mería (un género, una obra y un humanista sevillano del siglo XVI)*.—Juan Fernández Jiménez ... 204

55 ...

63 ...

79 ...

103 ...

127 ...

149 ...

MISCELÁNEA

179 ...

185 ...

189 ...

LIBROS

197 ...

201 ...

JUAN RAMÓN JIMENEZ Y LA ESTÉTICA EN EL LENGUAJE (*)

Acercarse a la poesía de Juan Ramón Jiménez es una tarea que no por apasionante para los que se interesan por el verdadero sentido de la poesía española de nuestro siglo deja de ser ardua en virtud de diversas circunstancias. Una de ellas es el enorme campo de trabajo que abre para su posible estudio una obra tan rica en calidad poética y en renovados planteamientos de creación estética por parte del poeta, que entre otras cosas ya ha sido acertadamente caracterizado como un artista en continua renovación y perfeccionamiento de su obra. Por ello es mi intención, al dirigirme a ustedes, con la premisa de que no podemos ser exhaustivos, que nos centremos en algunas facetas de la obra de Juan Ramón donde se demuestre el uso que un poeta-artista puede hacer del lenguaje, del mismo código lingüístico que cada uno de nosotros utilizamos en nuestra comunicación cotidiana para los temas más triviales, elevándola él a un alto grado de creación artística. Es en la *poesía*, una de las manifestaciones humanas más sublimes, donde la lengua se hace arte, donde la lengua se presenta como uno de los instrumentos más aptos para conseguir y transmitir la *belleza*.

Hay muchas maneras de acercarse a un poeta. La más directa es acercarse a su obra. Con estas palabras pretendo fijarme en algunos aspectos de la obra de Juan Ramón, tomando para ello un punto de partida fundamental: los posibles recursos lingüísticos en que se apoya la creación poética. Se trata de reconocer, de alguna manera, cómo el poeta hace uso de la lengua, selecciona capacidades de ésta, la moldea, en definitiva, para que le sirva en la mayor medida posible como medio de expresión creativa de las ideas. Ya nos decía Hegel que "la tarea del arte consiste en conciliar, formando con ellas

(*) Conferencia pronunciada en la Casa de Cultura "Zenobia y Juan Ramón" de Moguer, el 28 de mayo de 1977, en conmemoración del XIX aniversario de la muerte del poeta.

una libre totalidad, estas dos partes: la idea y su representación sensible." (1).

Es evidente que todo lenguaje tiene en potencia capacidades estéticas, además de las estrictamente comunicativas, de las que todos nos servimos diariamente. Pero podríamos preguntarnos, como lo hace en alguna ocasión Jorge Guillén: "Si el valor estético es inherente a todo lenguaje, no siempre el lenguaje se organiza como poema. ¿Qué hará el artista para convertir las palabras de nuestras conversaciones en un material tan propio y genuino como lo es el hierro o el mármol a su escultor?" (2). La moderna estilística lingüística ha querido dar respuesta científica a esta cuestión. Pero aún sigue debatiéndose en diversas metodologías, dada la variedad de circunstancias que concurren en el hecho poético. Y es que, si de alguna manera se ha intentado observar el hecho poético desde un punto de vista lingüístico, frecuentemente se ha considerado en tanto que una *selección* especial de los recursos expresivos de la lengua, un uso de la misma distinto del que puede considerarse común o "normal". Un estudioso de la estilística estructural, Michael Riffaterre, nos da un testimonio de la existencia de estos criterios. Dice: "La causa de los efectos estilísticos se busca en las divergencias con respecto a la norma. Dicha actitud era explicable en los tiempos en que la enseñanza estaba dominada por la idea de norma prescriptiva; es aún más explicable por parte de los lingüistas que describen la lengua a partir del standard hablado." (3).

Pero el poema debe "comunicar", no se desviará el poeta de la norma sino en la medida en que se mantenga el acto comunicativo. Se trata de conjugar, pues, dos elementos: *comunicación y belleza*. "Una obra es a la vez —nos recuerda M. Riffaterre— arte y lenguaje; la dificultad radica en saber de qué naturaleza son las relaciones que unen estos dos aspectos de un mismo fenómeno." (4).

La desviación suele estudiarse desde tres puntos de vista: divergencia estadística, divergencia semántica y divergencia gramatical. Pero los tres casos se encuentran en interdependencia:

- (1) G. W. F. HEGEL, *Introducción a la estética*. Península, Barcelona, 1973, pág. 117.
- (2) J. GUILLÉN, *Lenguaje y poesía*. Alianza, Madrid, 1969, pág. 7.
- (3) M. RIFFATERRE, *Ensayos de estilística estructural*. Seix-Barral, Barcelona, 1976, pág. 139.
- (4) *Ibidem*.

un tipo de desviación suele ir unido a otros con los que se corresponde.

La divergencia estadística puede darse tanto por la profusión en el uso de un mismo término o términos semejantes en un contexto relativamente breve, como por el uso de unidades lingüísticas cuyas frecuencias relativas de utilización podrían considerarse bajas en un lenguaje "normal". El poeta —y así ocurre con Juan Ramón Jiménez— suele seleccionar; evitará o el término trivial o el uso trivial del término, y este proceso de selección constituye el mecanismo previo de la organización estética de la obra. Respecto a la repetición de términos, antes mencionada, leamos un poema de su última época:

"La soledad está sola.
Y sólo el solo la encuentra
que encuentra la sola ola
al mar solo que se adentra." (5)

(*Ríos que se van*, VII)

Se hace patente la divergencia, entre otras cosas, en la profusión, en la densidad imprevisible con que aparecen los términos cargados del rasgo de 'soledad'. Se dan repeticiones que no serían propias del lenguaje standard. Repeticiones que son, de un lado, formales (obsérvese la aliteración manifiesta) y, además, de contenido (respecto al mismo rasgo semántico observado). Forma y contenido se hacen en el poema un todo unitario en correspondencia mutua.

La divergencia semántica es fácilmente perceptible en fenómenos literarios tan conocidos como la metáfora o la metonimia, entre otros. Se considerará el uso metafórico de los términos lingüísticos como una desviación semántica por semejanza, y la metonimia como una desviación por contigüidad, en términos generales. Las palabras, en el poema, no siempre van a significar lo que podría esperarse de ellas. Dice Juan Ramón en *Auroras de Moguer*:

"¡Los álamos de *plata*,
saliendo de la bruma!
¡El viento solitario
por la marisma oscura,

(5) Lleva por título: *Este inmenso Atlántico*.

moviendo —terremoto
 irreal— la difusa
 Huelva lejana y rosa!

La metáfora del término *plata* en el primer verso para una determinada tonalidad es una prueba, entre muchas, de la desviación semántica utilizada como recurso poético. La variante significativa producida por el artista supone una revitalización del vocablo. La palabra, usada en su sentido normal, corre el riesgo de pasar inadvertida; cuando adquiere caracteres semánticos propios cobra nueva fuerza, aparece inyectada de un nuevo vigor comunicativo. Es así que tal unidad en el poema, no sólo no deja de comunicar, sino que lo hace más intensamente. La moderna teoría de la información ya ha demostrado que cuanto menos probable, cuanto menos prevista esté la aparición de un término para un determinado contexto, más intensa es su carga de contenido informativo.

El aspecto gramatical es algo que suele permanecer más invariable en la obra literaria, al menos en sus estructuras básicas. Ello, no obstante, está en función del grado de desviación lingüística que manifiesta cada escuela literaria o cada escritor en particular. Es evidente que hay movimientos literarios que se han caracterizado, más que otros, por apartarse de la norma establecida. El hipérbaton, por tomar uno de los ejemplos más claros, puede ilustrar un tipo de desviación sintáctica, respecto del orden de las palabras. Nos dice Juan Ramón Jiménez en su poema *Los pájaros de yo sé donde*:

“Otros colores,
 el paraíso sin cambio
 que el hombre en sueños recorre.”

(*En el otro costado*, V)

La aparición de ese verbo al final del enunciado no sería tan frecuente en el uso cotidiano, de acuerdo con criterios lingüísticos que no podemos detenernos a desarrollar.

Estas características de desviación que hemos presentado a modo de ilustración no son —claro está— sino algunas de las muchas facetas del hecho poético que la lingüística ha querido sistematizar. La lengua se muestra, en definitiva, como uno de los instrumentos más completos para producir arte. Y ésta es no afirmación mía, sino apreciación manifestada por filósofos

del arte. Leemos así en la *Introducción a la estética*, de Hegel: “Lo que caracteriza más particularmente la poesía es el poder que tiene de someter el espíritu y sus representaciones, el elemento sensible del que la pintura y la música habían ya comenzado a liberar el arte...” (6).

Y así se presenta la lengua para Juan Ramón, poeta en quien la crítica ya ha observado y señalado una obsesión por la estética, un refinamiento en el plano expresivo, que le hizo vivir en continua superación poética. El mundo quedará reducido a su dimensión estética y, como afirma Graciela Palau de Nemes, “el credo de Mallarmé habría de convertirse en su propio credo”: “no existe más que la Belleza —y ésta sólo tiene una expresión perfecta— la Poesía.” (7).

Recordábamos antes la constante renovación en que se encuentra la poesía de Juan Ramón, lo que dificulta la labor de delimitar unos recursos poéticos invariables. De todos son conocidas las dos etapas en que la crítica ha solido dividir la obra de nuestro poeta: las de las llamadas poesía “vestida” y poesía “desnuda”, siendo aproximadamente la fecha de 1915 la que se considera que marca el tránsito entre la una y la otra. Se trata, por supuesto, de una delimitación metodológica, que enmarca en dos etapas toda una vida de continua elaboración artística. En virtud de ello, vamos a intentar penetrar un poco en el lenguaje poético de Juan Ramón, tomando como muestra alguna obra de su primera época. Me parecen bastante representativas de ella sus *Elejías*, esos tres libros escritos en Moguer por los años 1907 y 1908, que fueron publicados bajo los títulos de *Elejías puras*, *Elejías intermedias* y *Elejías lamentables*. José Enrique Rodó —crítico uruguayo con quien Juan Ramón Jiménez sostenía correspondencia— calificó la aparición de estas publicaciones como de gran acontecimiento poético; y, como nos recuerda Graciela Palau de Nemes —gran estudiosa de la vida y la obra de Juan Ramón—, “recomendaba su lectura a quien amara la verdad de la expresión personal (...), porque infundía su espíritu en los caracteres de la forma; porque su lengua era leve, vaporosa, alada; por su sugestión melódica” (8).

(6) G. W. F. HEGEL, *op. cit.*, pág. 68.

(7) G. PALAU DE NEMES, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*. Gredos, Madrid, 1957, pág. 107.

(8) *Idem*, pág. 150.

La temática de las *Elejías*, “obsesiva —como nos aclara Francisco Garfias— es la pérdida de la felicidad. Hay como (...) un derrumbamiento de ilusión o de amor, y la idea, insistente, se va embelleciendo, cobrando colores diferentes, en cada nuevo poema, como una gota de agua con sol distinto” (9).

Puede ser interesante, para concretar un poco, que nos detengamos en un aspecto de la obra que me parece sugestivo, en el que podemos reconocer el valor de la “palabra” para hacerse “arte”, para hacerse ella misma belleza en el poema. Me refiero a la *riqueza sensorial* de la obra, y dentro de ella haremos hincapié en uno de sus aspectos: la *luz* y el *colorido* de los poemas. Hemos seleccionado, para poner algunos ejemplos, los libros de las *Elejías* porque son bastante representativas de la primera época para este aspecto que acabamos de señalar. Hay que resaltar en ellos la presencia de todos los *sentidos* en la poesía. Es toda una “fiesta” de las sensaciones. El vehículo directo de expresión son las palabras —claro está—, pero el autor llega a expresar los más diversos matices sensoriales a través de ellas. Nos acercamos así a un esteticismo de corte modernista, perfectamente palpable en los poemas juanramonianos de su primera etapa. Si de alguna manera me interesa indicar las pretensiones y logros estéticos de nuestro poeta, habremos de recurrir básicamente —entre otras más— a la faceta de la sensorialidad. Apunta Gonzalo Sobejano que el esteticismo de los modernistas no lo es sólo en cuanto búsqueda afanosa de la belleza a través de los medios artísticos, sino también en el sentido primigenio de la palabra *estética*, esto es, en el sentido de sensorialidad.

La poesía de Juan Ramón se llena, pues, de elementos decorativos: rosas, ruiseñores, músicas, fuentes, oros... y toda una gama de riqueza léxica en este sentido, que intentaremos presentar. Pero los aspectos sensoriales se encuentran en relación mutua, en correspondencias, según el planteamiento que había dado Baudelaire: “Todo, forma, número, color, perfume, en lo espiritual como en lo material, es significativo, recíproco, correspondiente” (10). Sensaciones gustativas, olfativas y visuales encabezan ya el primer poema de las *Elejías puras*:

(9) Juan Ramón JIMÉNEZ, *Elejías*. Edición y prólogo de Francisco GARFIAS. Losada, Buenos Aires, 1964, págs. 10-11.

(10) A. GONZÁLEZ, *Juan Ramón Jiménez. Estudio*. Júcar, Madrid, 1973, pág. 87.

"Dulces rosas de olor, que entre la *yedra verde*
dais a la noche azul vuestra mustia elegancia;
cual la vuestra, la esencia de mi vida se pierde
en una noche triste de brisa y de fragancia..."

(E. P. I)

Los términos *dulce*, *olor* y *yedra verde* del primer verso son claro exponente de lo que acabamos de decir. Mencionándolo en un orden de prioridades, de mayor a menor frecuencia, la aparición de los rasgos sensoriales en las *Elejías* son: los visuales, los sonoros y los olfativos, cobrando los gustativos y táctiles una importancia menor. Con respecto a las sensaciones visuales, y particularmente las de *colorido* y *luminosidad*, pienso que éstas merecen una atención especial, por lo que después nos detendremos más en ellas.

En lo concerniente a las sensaciones sonoras, puede decirse que están logradas desde dos puntos de vista. De un lado, el propio modelo estrófico que componen los versos alejandrinos, que enlaza con la línea modernista, contribuye a ese aire cadencioso y rítmico que puede percibirse en sus poemas. Pero la sonoridad no sólo está presente en el verso, sino también en la palabra. No es difícil seleccionar un léxico propio que hace patente el interés del poeta por expresar matices sonoros en sus impresiones. Dice así uno de sus versos:

"En el piano, antiguo amigo del poeta,
suenan no sé qué rondas de músicas lejanas...
Pena... Me duele el alma de esta bruma violeta
con cristales y oro, con flores y campanas."

(E. P. VII)

El ambiente sonoro del léxico juanramoniano en la obra que comentamos se manifiesta en un doble aspecto: lo que podemos llamar la sonoridad *musical* y la sonoridad de la *naturaleza*. Los dos primeros versos de la estrofa antes citada pueden encuadrarse dentro del primer aspecto. El propio vocablo *música* aparece de vez en cuando:

"...qué fuentes milagrosas
te dan fragancia y *música*, sangre, que siempre vienes
a tener vivo y rojo este ramo de rosas?"

(E. I. I)

O cuando, recordando la infancia, nos encontramos con un poema donde se mezclan sonoridades sutilmente plasmadas:

“¡Jardín cerrado, en el que un pájaro cantaba
por el verdor teñido de melodiosos oros!
¡brisa suave y fresca, en donde me llegaba
la *música* lejana de la plaza de toros!”

(E. L. X)

Pero el segundo aspecto al que quería referirme es a la que hemos llamado sonoridad de la *naturaleza*. El poeta se enfrenta a ésta y recoge, con sus “impresiones”, las diversas sensaciones. Porque la belleza sonora no se da sólo en la música, como en los ejemplos anteriores, sino en la propia realidad natural, idealizada en la poesía y que así queda sublimada en sí misma a la categoría de arte. Considérese en este sentido la calidad estética conseguida al referirse a fenómenos sonoros naturales:

El ruiseñor:

“un *ruiseñor* medita sobre la podredumbre,
voz de agua y de cristal que embellece la tarde.”

(E. P. VIII)

El aire:

“mi corazón se rompe hacia ti, tristemente;
la tarde va cayendo, el *aire está sonoro*,
una ilusión antigua palpita en el poniente...”

(E. P. XXIV)

El mar:

“Tras la fronda parece que canta el *mar sonoro*”

(E. P. XVIII)

El molino:

“Estaba verde el cielo, despertaba el camino
fresco y fragante del encanto de la hora,
cantaba un ruiseñor despierto y el *molino*
rumiaba un son eterno, rosa frente a la aurora...”

(E. L. IX)

Ruiseñor, aire, mar, molino, ofrecen sus características sonoridades al poeta. De nuevo, el poder evocador de la lengua —bien utilizada como recurso artístico— lleva al lector a sentir las directamente.

En lo que se refiere a las sensaciones olfativas, una selección de las unidades que las comportan nos hace ver que la riqueza léxica es menor, limitándose casi a una cierta repetición esporádica de dos términos básicos: *perfume* (o *perfumar*) y *fragancia* (o *fragante*). He aquí alguna muestra:

“la ilusión tornará, como las mariposas,
y me *perfumaré* mi lúgubre belleza!”

(E. P. IV)

“yo me voy hacia ti en la noche que nace,
inflamado de sol, *perfumado* de cielo”

(E. P. XXIV)

“Dejadme en el jardín *fragante*, porque quiero
ver el sol en el agua blanca de mariposas,
pues si esta tarde de oro pasa el frío y me muero,
me llevaré mi alma toda llena de rosas...”

(E. P. XVII)

Respecto a las sensaciones gustativas y táctiles se ha de señalar, como hemos visto, una importancia menor; en las táctiles, porque sólo esporádicamente el uso de ciertos adjetivos las evoca levemente, como descubrimos en algunos versos, sobre todo, de sus *Elejías lamentables* (los adjetivos *fresco* o *suave* o, en algún caso, su contrario *áspero*): “brisa *suave* y *fresca*” (E. L. X); “y aquella *suave* noche azul” (E. L. IV). Quizá una de las más reveladoras de la presencia de este tipo de sensaciones es la estrofa que leo a continuación:

“Hoy aquella *frescura* de las aguas de plata
que me era amable y dulce en días ya lejanos,
hace *temblar* mi carne con una *nieve* ingrata
cuando *acaricio* el jardín doble con mis manos...”

(E. L. XXXIII)

Frescura, agua, temblar, carne, nieve, acariciar, manos... son todos términos que no dejan de insistir en la evocación de las sensaciones táctiles.

En las gustativas, los vocablos empleados, tales como *dulce*, *agrio* o *amargo*, no lo son en tanto que propias sensaciones del paladar, sino en su acepción más amplia que ya cobran dichos términos en el lenguaje normal. Es el término *dulce* el que aparece con cierta frecuencia, abundando la sinestesia, la aplicación de cualidades sensoriales a realidades pertenecientes a otros sentidos. Señalemos algunos casos:

Aplicado a realidades visuales (*dulce sombra*):

“¿Porqué vienes así, tan bello y tan sonoro,
bajo la *dulce sombra* del sendero florido,
si este sol de la tarde no puede hacer de oro
el dolor de mis ojos de violeta de olvido?”

(E. L. XXX)

Aplicado a realidades sonoras (*dulce serenata*):

“Sobre la oscuridad de mi noche de llanto
el cielo es un inmenso resplandor verde y plata;
el monte aleja todos sus árboles de espanto,
el agua da a la luna su *dulce serenata*.”

(E. P. XX)

Sensaciones gustativas y táctiles se relacionan en los dos últimos versos de un poema que termina así:

“Mi pensamiento es como flor melodiosa
en un frescor crepuscular de agua corriente...
para la boca seca ¡quién tuviera una rosa!
para la mano áspera ¡quién hallara una fuente!”

(E. L. XVI)

Con mucha diferencia, son las sensaciones *visuales*, como hemos dicho, aquellas que predominan, que impregnan la poesía de Juan Ramón, sobre todo en la primera época. Ya en la segunda observaremos a título ilustrativo cómo el color y la sensación visual estarán conseguidas de una manera más concisa y a la vez más refinada. Pero acercándonos ahora de nuevo a las *Elejías*, la lengua se hace paleta de pintor, una profusa variedad de tonos cromáticos es conseguida a base de una gran riqueza léxica. El campo semántico de *luz* y de *color* está variadamente representado con los vocablos más diversos. Un análisis lingüístico nos hará ver, además, la variedad de recursos

semánticos y gramaticales de los que el poeta puede servirse en orden a la consecución de las matizaciones cromáticas. Así ha sido reconocido por la crítica literaria de nuestro siglo; ya Carlos Bousoño, en su *Teoría de la expresión poética*, halla en J. R. Jiménez esta “preocupación por el aspecto cromático de la realidad”, las “matizaciones de color extremadamente sutiles” (11).

Me parece necesario señalar la utilización de diversos recursos:

a) El primero de ellos, el más directo, es el uso del adjetivo de color: azules, verdes, violetas, amarillos y una amplia gama de términos en continua aparición pueden constatarlo. He aquí algunos ejemplos:

El verde:

“He jugado contigo, dolor, y bien merezco
que un corazón vestido de *verde* me maltrate...”

(E. I. VI)

El azul:

“Bajo tu cielo *azul* eran las golondrinas”

(E. P. II)

El amarillo:

“Ocasos *amarillos*, ¿dónde están las lejanas
mujeres, con las ánforas en las cabezas bellas?”

(E. L. XXIV)

El blanco:

“Las naves *blancas* iban en ti por su bonanza”

(E. P. II)

El rojo:

“En el cielo rosado están *rojas* las rosas”

(E. P. XII)

El negro:

“—aquí presencia loca, allá recuerdo *negro*—”

(E. I. XX)

(11) G. Bousoño, *Teoría de la expresión poética*. Gredos, Madrid, 1970, pág. 343.

Y tantos otros que podrían señalarse (violetas, rosados, grises etc.). En cualquier caso se trata del uso de términos de color como cualidades atribuidas a entidades. Pero cada uno de los adjetivos de color está utilizado mediante recursos diferentes, insospechados a veces, lo que lleva al poema a una dimensión estilística en que se manifiestan las “desviaciones” de la norma, que antes han sido consideradas como una posible explicación lingüística de los hechos de estilo.

b) Pero estas cualidades pueden ser atribuidas no a partir de adjetivos de lengua. Desde el punto de vista lingüístico, encontramos el empleo de sustantivos, pero en los cuales están implícitos unos determinados aspectos cromáticos. Suele tratarse de metáforas, por asociación de imágenes. Así, el *oro* y la *plata*, en un uso eminentemente metafórico, son —sobre todo, el primero— una constante en la atribución de cualidades cromáticas en las *Elejías*:

“La tarde va cayendo... Más allá de las flores
del jardín, por el *oro* de la verde ribera”

(E. L. XIV)

“Sobre las hojas secas camino, paso a paso,
mientras tiembla el lucero y el paisaje se esfuma
estasiado en la lira de *oro* del ocaso”

(E. P. XXXI)

El color de oro o dorado es, desde el punto de vista de frecuencias de aparición, aquél que puede situarse en los primeros rangos. A cada paso nos encontramos con el *oro* participando en la manifestación cromática de cualquier tipo de realidades a las que se enfrenta el poeta. No tanto la *plata*, pero también se puede entresacar algún ejemplo. He aquí una estrofa donde aparecen ambos tonos, el *oro* en el primer verso y la *plata* en el último:

“Que de tu paz de *oro* se tiña la aureola
que resplandezca sobre mi lúgrube fortuna,
que tu lumbre de música, de fragancia y de ola
duerma en el fondo de la *plata* de mi luna”

(E. P. XI)

c) Cabe señalar un tercer recurso lingüístico, por el cual ya no son cualidades cromáticas atribuidas, sino entidades con-

sistentes en sí mismas, pero que en su evocación contribuyen a una sensación plástica en el lector. Son sustantivos que designan realidades cuya presencia supone de por sí un colorido. Los poemas de las *Elejías* están impregnados de sustantivos como *flores* (*rosas*, fundamentalmente), *mariposas*, *cielo*, *sangre* o *noche*... que contribuyen al efecto sensorial antedicho. La *rosa* junto con el *oro* —como antes se vio— es enormemente frecuente. Son muy numerosos los poemas donde la *rosa* aparece en una o varias ocasiones. O, en algún caso extremo, como el que leemos a continuación, donde dicho término se repite tres veces en el mismo verso:

“¡*Rosas* de sangre, *rosas* de llanto, pero *rosas*
que evoquen, corazón, tu doliente realeza...”

(E. P. IV)

Es evidente el carácter simbólico sentimental de estas repeticiones tan frecuentes, cuestión que intentaremos ver más adelante.

Hay otro aspecto de interés que entra en el terreno de las sensaciones visuales, aunque no se trata tan directamente del color, con estar muy relacionado con él. Es el campo semántico de la luz, la luminosidad. Aquí entra en juego, curiosamente, una tercera categoría gramatical: el *verbo*. Entre los diversos recursos antes apuntados para el colorido, ha podido observarse que todo gira en torno a dos clases de palabras, *adjetivos* y *sustantivos*, pudiendo estos últimos aparecer con carácter adjetival o como tales sustantivos. Pero en un recuento léxico, respecto a los términos que evocan —con mayor o menor intensidad— un rasgo semántico de luminosidad, se encuentran verbos como: *reflejar*, *iluminar*, *resplandecer*, *alumbrar*...:

“El cenit se *ilumina* de pálidos rosales”

(E. P. XXXI)

“Cuándo se *alumbrará*, sobre este campo yerto,
una estrella de oro, una rama florida,
algo, en fin, de sol, algo luminoso y abierto!”

(E. I. XVII)

Por otro lado, los términos —adjetivos o sustantivos— correspondientes a este campo semántico, que se recogen al entre-sacar el léxico, pueden encuadrarse en dos grupos que se apoyan

mutuamente en un logrado contraste de *luces* y *sombras* a lo largo de la obra. Al primer grupo pertenecen vocablos frecuentes como: *brillo, claridad, luz, sol, esplendor...* Al segundo: *sombra, oscuro, tiniebla...* Términos de ambos grupos se mezclan a veces en una misma estrofa, contrastando así entre ellos. He aquí un ejemplo donde la aparición de la *sombra* surge de la propia presencia previa del *sol*:

“¿De qué es, *sol*, tu tristeza? ¿qué nostalgias amargas te dejan así, mustio, con aire de elejía?
¿son esas brisas tristes, son esas *sombras* largas que haces tender a todo sobre la pradería?”

(E. P. XVIII)

Pero la aparente abundancia de términos con rasgos semánticos de luminosidad que pueden recogerse en sus poemas no debe engañarnos respecto a una poesía de sentimientos alegres o resplandecientes. Ya hemos visto que la luz tiene como contrapartida la sombra. La luz, también, es frecuentemente utilizada en términos negativos. Leamos estos versos:

“¡Mi llanto es largo y triste como un río...; ni espera, ni verá, entre la niebla de sus rotos cristales, la claridad divina de un sol de primavera!”

(E. I. XVII)

Se trata del *dolor* del poeta ante esa claridad que teme no poder ver jamás.

Ahora bien, en lo concerniente al colorido y a la luminosidad que estamos comentando, es necesario señalar cuáles son los rasgos más *peculiares* de uso del lenguaje, que contribuyen a la consecución de un determinado estilo en la expresión poética. La peculiaridad puede centrarse, ante todo, en dos características que habremos de desarrollar. Me refiero, de un lado, a las *sinestesias* y combinaciones sémicas entre términos de diferentes campos sensoriales; y, de otro lado, a la *movilidad*, a la variedad de matices cromáticos en que puede percibirse una misma realidad.

En el uso de las sinestesias, la poesía de Juan Ramón está, sin duda, siguiendo una línea marcada ya por las *correspondencias* de Baudelaire, poeta de cuya influencia en toda la poesía moderna no cabe duda. Así lo reconoce Angel González,

que en un estudio sobre el poeta de Moguer plantea con acierto la íntima relación de su poesía con la pintura: “Desde que Baudelaire publicó el famoso soneto *Correspondances*, su ideal de “analogía universal” se extendió sin resistencias por los múltiples caminos del arte (...). Lo plástico, lo musical y lo literario llegaron a constituir, confundidos —hasta donde es posible—, un apretado núcleo del que partía la creación artística” (12).

Hay adjetivaciones y complementaciones sintácticas que no podrían esperarse sino en este uso especial del lenguaje. Así, la música puede adquirir caracteres luminosos:

“¿este árbol seco es aquel nido de amores
que embelleció de *músicas de luz* mi pobre vida?”

(E. I. XX)

O el color dorado puede ser melodioso:

“...un pájaro cantaba
por el verdor teñido de *melodiosos oros*”

(E. L. X)

O la alegría puede ser “verde”:

“...oh, manantial de llanto
siempre escondido entre las *verdes alegrías*”

(E. L. XVIII)

O el recuerdo puede ser “amarillo” y la *elejía* “violeta”:

“Abandona, poeta, la loca pandereta
y el tambor, que te han dado tanto alegre estribillo...
mira, el otoño piensa su *elejía violeta*
y aleja por el cielo un *recuerdo amarillo*.”

(E. P. XXI)

La adopción de estos tipos de adjetivaciones está lejos de ser algo arbitrario y sin sentido. Gonzalo Sobejano, al considerar el hecho de las “epítesis sinestésicas”, hace una aclaración en lo concerniente al uso que de ellas hace nuestro poeta. Y dice: “En Juan Ramón Jiménez no cabe poner en duda la sinceridad con que el poeta se sirve de tal procedimiento para

(12) A. GONZÁLEZ, *op. cit.*, pág. 87.

dar expresión a las complejas, refinadas sensaciones que su excesiva subjetividad y su enfermiza hiperestesia le proporcionan" (13).

Todo se debe a un "sentido" en el poema, aunque esté más o menos oculto. Más aún, es precisamente en la unidad total del mismo, donde un tipo concreto de combinatoria sintáctico-semántica cobra su valor, su explicación: la "verde alegría", de uno de los ejemplos antes leídos, nos dice muy poco como construcción aislada; parecería anómalo o arbitrario. Pero no es así. Hay un doble plano en el que se establece la relación: la *naturaleza* y el *sentimiento* interno del poeta, los cuales en la estrofa mencionada se concretan en cuatro términos, relacionados dos a dos: *manantial - llanto*; *verde - alegría*; si el llanto (sentimiento) es caracterizado como *manantial* (fenómeno de la naturaleza), así como el manantial queda escondido entre la "verdura" (naturaleza), así el llanto lo estará entre la aparente alegría (sentimiento).

Similarmente, el recuerdo es "amarillo" en tanto que tengamos en cuenta su aparición ante el paisaje de un cielo otoñal (recuérdese la estrofa E. P. XXI, antes leída). Se trata de un "desplazamiento calificativo", según la teoría de Carlos Bousoño (14), consistente en atribuir a una realidad las cualidades de otra realidad próxima.

Pero además de la sinestesia propiamente dicha, se da un fenómeno general que podemos explicar como *simultaneidad* de diferentes rasgos sensoriales. Los diversos sentidos, que —como quedó apuntado— aparecen abundantemente en esta poesía juanramoniana de la primera época, no están aislados o independientes, sino relacionados en la expresión poética. Se dan, así, construcciones con adjetivaciones dobles (o múltiples, en general), perteneciendo cada una a un campo sensorial distinto. Leamos:

"¡Ay! ¡juventud *mate*, *blanca* y *helada*,
sin una boca roja que te siembre de amores"

(E. P. XIV)

En el primero de los versos la *juventud*, cuyas dos primeras modificaciones están dadas con adjetivos de sensaciones visua-

(13) G. SOBEJANO, *El epíteto en la lírica española*. Gredos, Madrid, 1970, pág. 378.

(14) Cfr. C. BOUSOÑO, *op. cit.*

les —*mate, blanca*—, tiene una tercera que cambia de sentido: *helada*. Se produce una ruptura semántica en el verso, una desviación que, de nuevo, partiendo de lo inesperado es una llamada de atención para el lector.

Color y sabor son el origen primario de las dos sensaciones que se combinan en estos versos que siguen (lo blanco y lo dulce):

“Hoy, cuando nada *blanco* ni nada *dulce* encuentro
entre esto *blanco* y *dulce* que miro suspirando,
parece que estas rosas de nieve tienen dentro
unos ojos azules que me miran llorando.”

(E. P. XXVI)

A veces las notas cromáticas aparecen en esta simultaneidad expresiva de que venimos hablando, pero de una forma más sintética: la selección de un tipo de vocablos en cuyas designaciones se evoquen directamente al lector dos o más rasgos semánticos de diferentes campos sensoriales. Como muestra podemos recoger algunos de los más característicos:

“Visualidad” y “sonoridad” se presentan simultáneamente al aparecer el *ruiseñor*:

“*Ruiseñor* de la noche, qué lucero hecho trino,
qué rosa hecha armonía en tu garganta canta?”

(E. P. XXIII)

Rasgos “visuales” y “olfativos” se evocan con la presencia de las *flores* en la poesía:

“Me llevaré mi alma toda llena de *rosas*...”

(E. P. XXIII)

“Atrás quedaba el pueblo, dormido; dentro, ella,
perdida en el confuso verdor de sus jardines,
pura aún de niñez, como caída estrella
con *olor de violetas* y *frescor de jazmines*”

(E. L. XVIII) (15)

(15) Las iniciales E. P., E. I. y E. L. corresponden respectivamente a *Elejías puras*, *Elejías intermedias* y *Elejías lamentables*.

Sensaciones “visuales” y “táctiles” al mismo tiempo son evocadas por términos como *nieve*, *fuentes* o *agua*:

“¡Si la estrella no fuera de una plata tan dura,
si no fuera la tumba de una *nieve* tan fuerte...”

(E. P. I)

Hablábamos, por otro lado, de la *movilidad* de las sensaciones, de la variedad de matices cromáticos en que puede percibirse una misma realidad. Por ello podrá ser presentada bajo colores diferentes, en la más pura técnica impresionista. La naturaleza es captada en su rica variedad cromática. Por ejemplo, el *cielo* es la muestra más representativa. Para un artista de “paleta” tan rica, el cielo puede aparecer *azul*, como la cualidad cromática más propia:

“aunque el *cielo es azul* y alegre no lo pierdes...”

(E. P. XVIII)

Pero se nos puede evocar un cielo *gris*, de lluvia:

“Llueve cual para un *cielo gris* con dulzores de oro”

(E. P. IX)

O *rosado*, al tiempo que cae el “ánjelus triste”:

“En el *cielo rosado* están rojas las rosas”

(E. P. XII)

O de un color más intenso: *rojo*, en las horas que “acercan a la noche”:

“...y allá en los *cielos rojos*
el mirador, el campanario, la palmera
me traen historias viejas que están ya sin sentido.”

(E. L. I)

O *amarillo*, en el cenit:

“El cenit se ilumina de pálidos rosales,
el agua está dorada, canta en la sombra un grillo...
mis ojos se me van tras dos pájaros reales
que pasan y se pierden en el *cielo amarillo*.”

(E. P. XXXI)

Lo mismo podría observarse en otros aspectos de la naturaleza: el sol se presenta amarillo o rojo, según los casos; el

crepúsculo puede ser amarillo o incluso verde. Leamos el comienzo del poema número XVI de las *Elejías lamentables*:

“¡Grito del pavo real al *crepúsculo verde!*
y tú, Venus de plata, estrella humedecida!
...¡ráfaga sensual y triste, que se pierde
en los recodos polvorientos de mi vida!”

Recuérdese, a modo de ejemplo, cómo los pintores impresionistas podían enfrentarse a una misma realidad en una serie de cuadros diferentes, para captar cada uno de sus aspectos en distintos momentos, según hizo Monet con la catedral de Rouen. Todo ello muestra, en definitiva, una enorme desenvoltura en el uso del léxico de los colores, con los que se adquiere así una gran variedad expresiva. “Los colores —dice Angel González— tienen una entidad operante dentro del texto juanramoniano; son también palabras, conceptos —es inevitable—, pero esas palabras están manejadas, situadas dentro del poema de tal modo que llegan a producir una impresión óptica” (16).

Pero la técnica pictórica de esta poesía —de marcada influencia impresionista y modernista— va más allá. Se utiliza el lenguaje con tal cuidado, con una técnica tan minuciosa, que sólo quedará el matiz exacto tras la aportación, a una misma realidad, de varios tonos cromáticos. Así, parece que el color del jardín queda mejor matizado cuando el poeta dice:

“Jardín cerrado en el que un pájaro cantaba
por el *verdor teñido de melódiosos oros.*”

(E. L. X)

Hasta el oro y la *plata*, a la vez se mezclan en un verso, cuando leemos:

“¡oh, pálido setiembre, cuando tu sol avaro
decorará de un oro de *plata* mi belleza!”

(E. P. XIII)

Los tonos *verde*, *azul*, *rosa*, junto con elementos decorativos de enorme riqueza visual (*mariposa*, *primavera*, *campo*) componen este paisaje que se nos ofrece en la siguiente estrofa:

(16) A. GONZÁLEZ, *op. cit.*, pág. 89.

“¡Infancia! ¡campo verde, campanario, palmera,
mirador de colores! ¡sol, vaga mariposa
que colgabas, a la tarde de primavera,
sobre el cenit azul una caricia rosa!”

(E. L. X)

Obsérvese, además, la construcción final (*caricia rosa*), por la que una realidad “táctil” adquiere una cualidad de “color”, siendo ésta una muestra más de las “építesis sinestésicas” antes descritas.

Nos hemos enfrentado fundamentalmente al Juan Ramón de la primera época, a través de sus *Elejías*, que es la época en que más se patentiza el carácter sensorial y colorista.

Sin embargo, cabe observar hacia donde camina el poeta en los años posteriores —a lo largo de su segunda época— con respecto a esta misma cuestión. Ya G. Sobejano nos explica acerca de la evolución poética de Juan Ramón en este sentido: “Las obras de este poeta posteriores a 1917 irán marcando, con continuidad creciente, las etapas de esa poesía purificada, que resulta en él muy personal, incontaminada de dogma extraño y, por otra parte, nunca libre del todo de la levadura modernista de su primera larga fase, lo que se evidencia, entre otras cosas, en la persistencia de finas adjetivaciones y en el uso, nunca abolido, del epíteto, principalmente del epíteto de color y, en general, sensorial” (17).

No obstante, el color se va perdiendo, pero no desaparece, sólo se construye un estilo diferente. La poesía se hace más refinada, menos ornamental. Los vivos tonos cromáticos de la primera época se van sustituyendo por transparencias, desnudeces, y tanto la musicalidad como el color se van haciendo más abstractos. De aparecer, más aisladamente, algún color, suele permanecer la construcción insólita, impresionista, tal como el “cielo amarillo y blanco” que leemos al final de un poema de *La estación total*:

“Mi galería al único levante,
cielo amarillo y blanco trasluciente,
sobre el pozo primero, entre la adelfa.” (18)

(*La estación total*, I, 2)

(17) G. SOBEJANO, *op. cit.*, pág. 388.

(18) Es el titulado *Sitio perpetuo*.

El color, más que adorno, se va haciendo posible tema central de algún poema. Recordemos aquél publicado en 1923 en su libro *Belleza*, donde el blanco insistente lo acapara todo y del que leo una estrofa:

“Cierva blanca, agua blanca, flor
blanca, mariposa blanca,
pájaro blanco, llama blanca, brisa blanca,
perla blanca, nube blanca,
—y con inteligencia
¡y corazón, a veces!—

Su guirnalda animal, mineral, vegetal,
va pasando —¡qué blancos!— delante de la vida,
de puntillas, dichosa, sonriendo,
y le deja colgando a cada cosa,
suave, fuerte, ondeantemente,
el alma de la carne
y la carne del alma.”

(*Belleza*, CVIII)

Es un fragmento correspondiente al poema *Ronda de mujer blanca*, donde Juan Ramón anota unas imágenes e impresiones despertadas en él por la música de Chopin. Lo que antes podría ser variedad cromática es ahora de un solo tono. Los contrastes luminosos antes señalados aún pueden encontrarse en algún poema. La antonimia, la oposición semántica luz/sombra, se hace así recurso estilístico en otro poema de *La estación total*, del que leo un fragmento:

“¡Pero vibra tú, luz,
pero entra tú, sombra,
y deslumbra y apaga
la injerencia espante!”

(*La estación total*, I, 5-III)

Volviendo sobre la cuestión de la riqueza sensorial, con constantes alusiones a la naturaleza, lo cual —sin desaparecer nunca— es más palpable en la primera época, la riqueza cromática es exponente —como hemos ido apuntando esporádicamente— de una visión impresionista del arte. Se pintan motivos, más que temas; impresiones, más que realidades en sí mismas. Y es que las realidades —y esto es lo que ahora me interesa indicar—, la naturaleza no está captada ni expresada tanto de una forma objetiva, en lo que es, como subjetivamente,

en la manera como se le presenta a ese observador singular que es el poeta. Así se alcanza una humanización de las calidades estéticas. Sin ello la poesía sería sólo un juego, un malabarismo lingüístico mejor o peor conseguido. Pero el poema está hecho para llegar más hondo; la palabra, la lengua, es el punto de partida, pero el de llegada es el hombre. Explicaba Hegel que "el hombre también está comprometido con las relaciones prácticas con el mundo exterior, y de estas relaciones nace igualmente la necesidad de transformar este mundo, como a sí mismo, en la medida en que forma parte de él, imprimiéndole su sello personal. Y lo hace para reconocerse en la forma de las cosas, para gozar de sí mismo como de una realidad exterior" (19).

Con la lengua, pues, no se expresan únicamente las realidades externas. Es que a partir de esas realidades el poeta se observa, se expresa a sí mismo. Recordemos aquellas palabras de B. Croce, cuando en su *Estética* afirma: "El hombre ante la belleza natural es el mítico Narciso ante la fuente (...). Todos refieren el hecho natural a la expresión que llevan en la mente" (20). Es algo que, presumiblemente, no es propio de un poeta particular —como ahora es el caso de Juan Ramón—, sino de todo artista en general.

Las evocaciones plásticas conseguidas con el lenguaje —cuando éste se lleva al terreno de lo artístico— sufren una interiorización, una traslación al yo-interior, y se consigue así un todo poético: naturaleza y sentimiento aparecen unidos, porque se complementan; porque quizás en la expresión lingüística sea más cómodo referirse a la naturaleza, como mediadora expresiva del sentimiento. El lenguaje se hace arte, porque se hace evocación musical y plástica a la vez, pero no sólo por eso. Es que la realidad sonora y visual que nos rodea se erige en mediadora para acercarse a la emoción poética. Graciela Palau de Nemes apunta en ello una característica propia de la poesía simbolista, presente en Juan Ramón: "Los simbolistas trataban de compenetrarse con la naturaleza, interpretaban el paisaje como un estado de alma que necesitaba para expresarse de una lengua nueva (...). Juan Ramón llevaba ya dentro esas tendencias" (21).

(19) G. W. F. HEGEL, *op. cit.*, pág. 68.

(20) B. CROCE, *Estética*. Nueva visión, Buenos Aires, 1973, pág. 185.

(21) G. PALAU DE NEMES, *op. cit.*, pág. 107.

En la simbiosis, pues, de estos tres elementos —*lenguaje, naturaleza y sentimiento*— surge el verdadero proceso de creatividad en un todo poético coherente.

Observemos un poco los versos que constituyen la primera estrofa de uno de los poemas de las *Elejías lamentables*:

“Entre estos brillos verdes, bajo el azul nocturno,
y al errar de la brisa perfumada y serena,
esas músicas tristes me ponen taciturno
por la inutilidad errante de mi pena.”

(E. L. XII)

Cada uno de los tres primeros versos suscita una representación sensorial, contribuyendo así a la creación de ambiente, con el siguiente esquema: el primero es una sensación *visual* (*brillos verdes, azul nocturno*); en el segundo se percibe, sobre todo, la sensación *olfativa* (*brisa perfumada*); en el tercero se manifiesta una evocación *musical* (*músicas tristes*). Y todos ellos van a desembocar en el cuarto verso y último de la estrofa, donde entra de lleno el tema del *sentimiento* personal del poeta. Así, vista, olfato, música y sentimiento corresponden, por este orden, a cada uno de los cuatro versos. La razón de ser de los tres primeros se descubre en el último, siendo aquéllos una evocación de situaciones externas, que se interiorizará para configurar el sentimiento de “pena” del autor.

El lenguaje se presenta, en fin, al servicio del poeta, como instrumento de creación, como mecanismo provisto de innumerables recursos, de los que seleccionará los más apropiados. Si en el hablar de cada día, de cada hablante, estamos ante una dualidad, lenguaje/comunicación (el lenguaje al servicio de la comunicación), en la poesía interviene un tercer elemento: belleza. Si la lengua es bien utilizada, tanto para comunicar, como para plasmar en ella calidades estéticas, ésta se hace arte. En Juan Ramón se hace arte no sólo porque se cumplen las dos premisas anteriores —como ha podido ser mostrado—, sino también, porque el “comunicar” no va dirigido sólo a realidades en sí mismas, sino trasladadas a un plano interior, en el que las cosas de la naturaleza, idealizadas por el poeta, se ven proyectadas a un mundo nuevo, pasan del mundo de las cosas “sensibles” al mundo del arte, de las cosas “sentidas”. Y el efecto

quedará conseguido con mayor perfección, cuando se trata —como en el caso de Juan Ramón— de que experiencia vital y experiencia estética son una y la misma cosa.

Pedro CARBONERO CANO

Moguer, 28 de mayo de 1977.