ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

SEVILLA, 1982

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA

Y ARTISTICA

Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÒN PROVINCIAL DE SEVILLA
DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal, SE - 25 - 1958

Impreso en **Artes Gráficas Padura, S.A.** - Luis Montoto, 140 - Sevilla

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL

2.ª EPOCA
AÑO 1982

TOMO LXV
NUM. 199

SEVILLA, 1982

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2.ª ÉPOCA

1982	MAYO - SEPTIEMBRE	Número 199

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCIÓN

MANUEL DEL VALLE ARÉVALO, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL
JAVIER ARISTU MONDRAGÓN
NARCISO LÓPEZ DE TEJADA LÓPEZ

FRANCISCO MORALES PADRÓN
OCTAVIO GIL MUNILLA
ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ
JOSÉ M.ª DE LA PEÑA CÁMARA
VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ
JOSÉ A. GARCÍA RUIZ
AMPARO RUBIALES TORREJÓN
PEDRO PIÑERO RAMÍREZ
ROGELIO REYES CANO
ESTEBAN TORRE SERRANO
FRANCISCO DÍAZ VELÁZQUEZ
ANTONIO RODRÍGUEZ ALMODÓVAR
ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR
MIGUEL RODRÍGUEZ PIÑERO
GUILLERMO JIMÉNEZ SÁNCHEZ

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:
CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1
APARTADO DE CORREOS, 25 - TELÉFONO 22 28 70 - EXT. 154 Y 22 87 31
SEVILLA (ESPAÑA)

NÚMERO MONOGRÁFICO:

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Juan Ramón en 1950.

PRESENTACIÓN

Sevilla es una ciudad de honda significación en la vida y en la obra de Juan Ramón Jiménez. En su juventud, el gran poeta de Moguer cursó estudios en nuestra Universidad y desarrolló sus aficiones artísticas en los talleres de los pintores de la Sevilla finisecular. Más tarde cantó a la ciudad en prosas y en poemas y elogió su aire y su cielo como enmarques de una ideal capitalidad de la poesía que para él correspondería inequívocamente a Sevilla. Y en una mañana de junio de 1958, en su último viaje desde Puerto Rico a Moguer, sus restos mortales descansaron unas horas en el silencio de la iglesia de la vieja Universidad, al lado de Gustavo Adolfo Bécquer, poeta de sus afanes, modelo siempre vivo y siempre proclamado de su propia finura creativa.

Pero no es un entusiasmo localista, por muy legítimo que éste pueda ser, lo que anima en esta ocasión a la revista Archivo Hispalense *a dedicar a Juan Ramón este número-homenaje con motivo del centenario de su nacimiento. Nos mueve sobre todo un impulso de reconocimiento a su contrastada universalidad poética y a su condición de figura cimera de la lírica española de los tiempos modernos. Con la publicación de este número monográfico, que está en la línea de otros ya dedicados a importantes figuras del arte o a significativos temas culturales,* Archivo Hispalense *abre sus páginas a inquietudes de la modernidad literaria y se suma a la serie de actos en homenaje a Juan Ramón celebrados a lo largo del año del centenario, en especial al Congreso de La Rábida, de junio de 1981, organizado por la Universidad de Sevilla y la Diputación de Huelva, y a varios ciclos de conferencias que entonces tuvieron lugar.*

Vale decir en cierto sentido que Juan Ramón es todavía hoy un poeta "en marcha", si con ello queremos significar su incuestionable vitalidad. Un poeta con una obra de extraordinaria magnitud que hemos aún de fijar textualmente, periodizar y fijar críticamente como paso previo a cualquier valoración de orden estético. Es mucho, en efecto, lo que está todavía por clarificar en el complejo mundo de su ingente creación literaria, y pensamos, por ello, que el mejor homenaje que puede tributársele desde las páginas de una revista es el de contribuir proporcionalmente a ese intento de clarificación. A esta intención responde, pues, este conjunto de trabajos recogidos en nuestro número-homenaje, en el que han colaborado autores y estudiosos sevillanos al lado de especialistas de otros lugares, que han tenido también la amabilidad de enviarnos sus artículos. En nombre de Archivo Hispalense *agradecemos vivamente a todos su participación.*

Sevilla, junio de 1983.

Pedro M. Piñero
Rogelio Reyes

SUMARIO

Páginas

PRESENTACIÓN

ARTÍCULOS

ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Concepción.—*La común raíz andaluza en Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti* 3

AZAM, Gilbert.—*La crisis modernista en España* 21

CRUZ GIRÁLDEZ, Miguel.—*Sevilla en el "Diario de un poeta recien-casado"* 41

MONTERO, Juan.—*Un aspecto de Juan Ramón Jiménez crítico: El tema de las 'Dos poesías' en sus conferencias* 61

NUEZ, Sebastián de la.—*Juan Ramón Jiménez y los escritores van-guardistas de Canarias* 93

PÉREZ CAMPANARIO, M.ª del Rosario.—*Algunas precisiones (bio-gráficas) sobre la estancia sevillana de Juan Ramón Jiménez* . . 109

RAMOS ORTEGA, Manuel.—*"EL nombre conseguido de los nom-bres": En torno a un poema de Juan Ramón Jiménez* 127

REYES CANO, Rogelio.—*Algunas constantes en la poesía de Juan Ramón Jiménez* 137

RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA, Fernando.—*La formulación personal en la Segunda Antolojía Poética de Juan Ramón Jimé-nez* 165

URRUTIA, Jorge.—*Sobre la formación ideológica del joven Juan Ramón Jiménez* 207

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel.—*Apuntes para una lectura metafísica del Diario* 233

PÉREZ CAMPANARIO, M.ª del Rosario.—*Breves notas sobre el I Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario del Nacimiento de Juan Ramón Jiménez* 263

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local (enero-abril 1982) 273

Crítica de libros

TORRE SERRANO, Esteban.—*Y guardaré silencio.* Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala 285

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel.—*El campo andaluz en la obra de Juan Ramón Jiménez.* Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala 288

ISSOREL, Jacques.—*Collioure 1939. Les derniers jours d'Antonio Machado (à travers les souvenirs de Jacques Baills, Corpus Barga, Juliette Figuères, José Machado, Matea Monedero de Machado.) Avec un choix de poèmes ècrits en hommage à Antonio Machado mort à Collioure.* José Cebrián García 291

ALGUNAS CONSTANTES EN LA POESÍA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ(1)

La poesía española de la primera mitad del siglo XX gravita sobre los ejes esenciales de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Los dos representan, como es sabido, la versión española de la modernidad poética europea de su tiempo, la proyección en nuestro país de la gran crisis literaria del fin del siglo. Y los dos vienen a ser también autores en cierto modo complementarios, puesto que ambos ilustran con su obra aspectos diversos de esa modernidad. Incluso en su vida, y a pesar de no pocas diferencias estéticas y de no pocos recelos mutuos, los dos grandes poetas mantuvieron relaciones de amistad y de recíproca admiración sobradamente probadas.

No puede decirse, sin embargo, que tal paralelismo se haya mantenido en lo que respecta a la recepción que críticos, lectores y poetas han hecho a uno y otro escritor, sometidos, especialmente en los años de la postguerra española, a un enfrentamiento que tuvo mucho de artificial y sobre todo de simplificador. En este sentido, el caso de Juan Ramón es bastante paradójico, pues siendo como fue un poeta muy celebrado en amplios sectores de público, sobre todo a partir de la concesión del premio Nobel en 1956, ha sido al mismo tiempo un autor relativamente poco leído incluso en los medios universitarios españoles. Es ésta una realidad constatada por la experiencia de clase de muchos de nosotros, que apreciamos

(1) Conferencia pronunciada el 11 de diciembre de 1981 dentro del ciclo sobre Juan Ramón Jiménez organizado por la Delegación del Ministerio de Cultura en Sevilla. Puesto que se reproduce casi íntegramente el texto leído en público y se mantiene el tono de conferencia, reduzco a lo estrictamente indispensable el apartado de notas y las referencias bibliográficas.

en la media de nuestros alumnos un discreto conocimiento de la obra de Machado pero rara vez alguna familiaridad con un Juan Ramón que trascienda los límites de *Platero y yo*.

Las razones de fondo de esta relativa desatención a la obra del poeta de Moguer no son de hoy y es preciso buscarlas en primer término en la vigencia de la idea orteguiana de la deshumanización del arte, que ha persistido más de lo razonable y ello a pesar del propio Ortega, no siempre interpretado en sus justos términos, menos radicales de lo que a veces se ha dicho, tal como han demostrado los trabajos de Gullón, Siebbeman, Cano Ballesta, García de la Concha... y otros conocedores de la poesía española del XX. Pero no olvidemos tampoco el peso que sobre la juventud y la crítica española de postguerra ejercieron los juicios reticentes y hasta los ataques a Juan Ramón de algunos de los poetas del 27. Recordemos lo que decía el famoso editorial de la revista *Caballo verde para la poesía* del año 1933, titulado *Sobre una poesía sin pureza:*

> *Así sea la poesía que buscamos, gastada como un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilias, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos...*

Tras este encendido lenguaje de manifiesto, que trasluce un obvio ataque a la idea de la "pureza" juanramoniana, estaba la pluma de Pablo Neruda. Pero no faltaron tampoco los reproches a Juan Ramón por parte de algunos hombres del 27 que desde luego le debían más capital poético que Neruda; tal es el caso de Luis Cernuda. Y nada digamos de las increíbles reticencias que la memoria de Juan Ramón hubo de soportar todavía en la década de los sesenta, a poco de su muerte. El ejemplo más rotundo es la famosa antología de Castellet *Veinte años de poesía española*. Redactada en 1959 bajo la obsesión de la condición "histórica" de la poesía, exalta y hasta magnifica a Machado como precursor de la futura poesía española, lo cual en gran parte es cierto, pero prescinde al mismo tiempo de Juan Ramón "a causa de la pérdida de vigencia histórí-

ca" de su obra última, y recalca lo "lejos de nosotros" que se halla su poesía por su "visión exclusivista y ahistórica del mundo", delitos que, a juicio de Castellet, eran entonces más que suficientes para no incluir en su antología ni un solo poema de Juan Ramón, y esto en unos años en que ya circulaba la *Tercera Antología Poética* con muestras de libros tan importantes como *En el otro costado* y *Dios deseado y deseante*, escritos entre los dos límites temporales (1939-1959) que Castellet se fijó para su obra.

Si aludo a estos datos no es por ninguna presunción erudita ni mucho menos por el fácil recurso de criticar desde la distancia unos juicios que fueron emitidos muchos años atrás, desde perspectivas muy diferentes, y que por ello hemos de relativizar bastante. Sólo me mueve el deseo de resaltar un hecho: cómo por uno de esos movimientos pendulares tan frecuentes en la historia de la estética, los gustos literarios de la época (aunque no todos, claro está) se orientaron preferentemente hacia un tipo de poesía que se dio en llamar más "humana" y hasta más "comprometida" con el hombre, de la que el paradigma venía a ser Antonio Machado, tácita y expresamente contrapuesto, con evidente simplificación, a un Juan Ramón visto como abanderado de un aristocratismo poético, de una pureza deshumanizada que no tenía fácil encaje en los esquemas realistas y sociológicos de buena parte de la literatura de los años cincuenta y sesenta.

Tales esquemas, que tanto contribuyeron a desviar la atención de críticos y lectores (no tanto la de los poetas, curiosamente) de la obra de Juan Ramón, se ven hoy contrastados por una casi general atención a esa misma obra entonces soslayada por muchos. No se me oculta que a esta revalorización no son ajenos algunos vientos culturalistas y esteticistas que soplan en la poesía española del momento. Y es por ello legítimo hacerse esta pregunta: ¿Juan Ramón revalorizado ahora, rescatado ahora al conjuro de una moda como antes había sido parcialmente soslayado al conjuro de otra? ¿Juan Ramón esgrimido ahora como legitimador de unas señas de identidad poéticas, como años atrás Machado había legitimado otras de distinto signo? El tiempo, como siempre, se encargará de dar respuesta a esta pregunta, aunque yo quiero creer que esa vuelta a Juan Ramón que contemplamos hoy obedece, aparte modas y aparte centenarios, a un profundo convencimiento de su indiscutible grandeza poética y representa antes que nada un acto de justicia y de reconocimiento para con uno de los poetas más universales,

ricos y complejos de toda la modernidad literaria española. Y quiero creer también que esa riqueza y esa complejidad de su mundo poético librarán a Juan Ramón del riesgo de las fáciles manipulaciones coyunturales y de las instrumentalizaciones a que han sido sometidos, para desgracia de la poesía, algunos de nuestros grandes escritores del siglo XX, empezando por Antonio Machado.

Hace sólo dos años, en un artículo titulado *Hacia una poética de Juan Ramón Jiménez*, el profesor y crítico Francisco Ynduráin escribía lo siguiente:

> *Que la poesía tiene una esencia y una historia, parece enunciado más bien apodíctico. Dejaré ahora el problema de la esencia de la poesía de Juan Ramón Jiménez, que es la que voy a considerar, para ocuparme de su historia o de parte de ella, sin perder de vista, y como aspiración paralela, el plano ideal de su esencia. Pero es el caso que tampoco conocemos muy bien, tan bien como fuera exigible y es deseable, la historia de la poesía de Juan Ramón Jiménez, pese a su cercanía en el tiempo. Tejer y destejer, escribir, romper y reescribir, arrepentimiento constante de su obra en implacable empeño depurador, han sido las líneas permanentes de nuestro poeta. Proyectos no cumplidos de revisión, de selección y un alertado espíritu autocensorio, piden, con apremio, el establecer un texto crítico, situado en el tiempo con seguridad, para ya desde ahí poder aplicar métodos de análisis y, si a tanto se llega, de valoración. En espera de esa edición de las* Opera omnia, *habremos de acudir al estado actual de las publicaciones publicadas, con las reservas consiguientes*(2).

Estas palabras de Ynduráin avisan de las cautelas que todo estudio de Juan Ramón exige y me servirán a mí como punto de partida para una reflexión personal sobre la obra en verso del poeta de Moguer. Reflexión que, al ser de conjunto, quiero dividir en dos partes diferenciadas: en la primera aludiré a los grandes problemas previos, aún no resueltos, que condicionan cualquier aproximación crítica a su poesía. Y en la segunda intentaré sistematizar (con todo el grado de provisionalidad que supone dar juicios sobre Juan Ra-

(2) En *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 1 (1978), pág. 7.

món) algunas de las referencias o constantes que yo entiendo pueden detectarse en el complejo discurrir de su creación poética.

Hay, como es sabido, dos problemas que están en la base de cualquier acercamiento crítico a la poesía de Juan Ramón: uno es la dificultad de establecer la adecuada base textual sobre la que trabajar, es decir, contar con textos fiables y definitivos. Y el otro es la dificultad para encajar a esos textos en una correcta periodización, es decir, conocer cabalmente la cronología, la precisa historia de los mismos. Aludiré muy brevemente a estos dos problemas.

La preocupación revisora y correctora de Juan Ramón es la causa principal de la grave indeterminación textual que llena toda su poesía. Indeterminación que afecta también de rechazo a la cronología de sus poemas. Añadamos a todo esto su prurito compilatorio, antologizador, los sucesivos intentos de fijación global de su obra definitiva, intentos prontamente interferidos por otros nuevos que fueron complicando extraordinariamente la ya de por sí complicada selva textual de sus escritos. Hoy sabemos que Juan Ramón, en su afán de establecer con propósitos editoriales versiones definitivas de sus obras, llevaba adelante simultáneamente no uno sino varios proyectos a la vez, desde los primeros intentos de los años 20-30 (los años de la *Segunda Antología* y de *Poesía* y *Belleza),* pasando por *Canción* (1936) y cerrando con *Metamorfosis* y *Destino* en la década de los cincuenta. A lo largo de ese permanente ejercicio de relectura de la propia obra, el poeta va supuestamente cerrando etapas, etapas que al poco vuelve de nuevo a abrir en una buscada sintonización con sus ciclos vitales y poéticos del pasado, vistos retrospectivamente y revitalizados a la luz del presente. Pero ese continuo volver a los textos del pasado es algo más que una obsesión correctora o perfeccionista. Es más bien, como el propio Juan Ramón gusta decir, un auténtico revivir de los poemas, un revisar reviviendo, y en todo caso una ocasión siempre —en todo momento de creación y en todo poema corregido— para establecer una nueva tensión poética que ha de superponerse a aquella otra tensión primitiva que, tiempo atrás, había dado origen al poema. Así las cosas, seguir la pista a la historia textual de cualquier poema juanramoniano significa mucho más que una tarea de carácter formal, puesto que supone poner en juego todo el complejo mundo ideológico y estético del autor, sus frecuentes cambios, sus confirmaciones, sus declaradas o tácitas rectificaciones, etc. Hay correcciones que transforman sustancialmente el poema y que exigen una

nueva lectura del mismo a la luz del nuevo ideario poético vigente en el momento de la corrección. Esto ilustra un hecho que no es exclusivo de Juan Ramón pero que se da en él con una intensidad especial. Me refiero a su excepcional capacidad para percibir su propia obra de forma totalizadora y global. Si se me permite una frase quizá demasiado llana pero sin duda muy gráfica, diría que es muy difícil encontrar en toda la historia de la poesía española a un poeta que tenga toda su obra en la cabeza en tantos momentos de su creación. Y este hecho está abonado, a mi juicio, por su facilidad para la autorrecurrencia, para exhumar viejos textos suyos que nutrirán nuevos poemas, dotando así de virtualidad poética, una y otra vez, a versos enteros de su obra pasada.

Pero esta indeterminación textual —aún no resuelta— no es el único escollo para llevar a cabo una valoración del mundo poético de Juan Ramón. Hay que contar también, como antes decía, con la dificultad de establecer una periodización correcta de su obra. Por correcta entiendo no la fácil clasificación que vaya siguiendo en una línea temporal la aparición de los sucesivos libros, sino la cronología de las revisiones. Y aunque esto último fuese del todo viable, la dificultad seguiría estando en el hecho de que esa hipotética historia de la poesía juanramoniana no siempre iba a poder seguir una clara linealidad en el tiempo. Tenemos muchos libros críticos sobre Juan Ramón pero ni uno solo que historie en rigor su poesía. La razón es que la misma poesía juanramoniana está llena de anticipaciones y de vueltas atrás, de intuiciones que en un determinado momento histórico tienen sólo una significación relativa pero que, andando el tiempo, adquieren para el propio poeta un peso específico superior; de revitalizaciones de viejas sugerencias no desarrolladas entonces y luego retomadas con nuevos entusiasmos. Daré sólo algunos ejemplos que me parecen muy claros. Así el enorme parecido de algunos poemas de los primeros años (los del manuscrito *Nubes)* con los esquemas formales de la llamada *poesía pura.* Textos de las *Primeras Poesías* como "Azucena y sol":

Nada me importa sufrir,
con tal de que tú suspires,
por tu imposible yo,
yo por mi imposible.

Nada me importa morir,
si tú te mantienes libre,
por tu imposible yo,
tú por mi imposible.

O como "Patio":

Silencio.
Sólo queda
un olor de jazmín;
lo único igual a entonces,
a tantas veces, luego,
¡sinfín de tanto fin!

Y en el orden temático, ¡cuántos temas finales anticipados ya en los libros moguereños (los escritos entre 1905 y 1912)! ¿No se ha dicho también que la desnudez formal es una constante progresiva a lo largo de toda su obra? Y sin embargo, un reciente estudio sobre *Baladas*(3) ha probado hasta qué punto la tendencia a la universalización de los motivos poéticos y a la eliminación de lo anecdótico propios de la llamada segunda época están ya muy prefigurados en esos libros moguereños muy anteriores al *Diario de un poeta reciencasado.*

No pretendo con estas precisiones negar la idea de las dos épocas juanramonianas, idea sustancialmente válida. Lo que sí pienso es que la existencia de una línea divisoria entre la primera y la segunda época ha de ser matizada a la luz de éstas y de otras realidades. En el sentido de interpretar la evolución poética de Juan Ramón no como una sucesión de encendidos descubrimientos de nuevas estéticas, sino como una operación gradual que muchas veces desarrolla viejas intuiciones anticipadas años atrás y que otras mantiene estéticas anteriores a pesar de los nuevos descubrimientos realizados por el poeta. Un reciente libro del hispanista francés

(3) Me refiero a la tesis de licenciatura aún inédita de don Manuel Ángel Vázquez Medel, realizada bajo mi dirección en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.

Gilbert Azam (4) ha ponderado, por ejemplo, la persistencia de la estética simbolista en el Juan Ramón de la poesía pura.

Por otra parte, la idea de salto brusco contrasta con la propia terminología del poeta, que gusta hablar de *tiempos* y de *estaciones* a lo largo de su poesía, en una evidente concepción gradual de la misma. Esa misma idea de proceso subyace en calificaciones tales como *Sucesión* (uno de los proyectados títulos para su obra completa), pasando por la reiteración del lema de Goethe *(Como el astro, sin precipitación y sin descanso)* que prologa sus antologías y refundiciones, incluida *Leyenda*, y por la expresión *Obra en marcha*. Más que como un brusco sucederse de descubrimientos y abandonos, la evolución de la poesía de Juan Ramón hay que verla como una progresiva intensificación de constantes que, al correr de los años, van generando diversas formalizaciones poéticas. Desde ese punto de vista yo quiero resaltar hoy lo que hay de cíclico (de estacional repetitivo) y de circular (es decir, de permanente reencuentro con muchas cosas del pasado) en esa historia, aunque la representación gráfica dominante pueda ser una recta siempre prolongada hacia la plenitud y hacia la suma depuración. A condición, sin embargo, de reconocer también que tal progresión está salpicada de continuos reencuentros con los hallazgos primeros, de cíclicas reapariciones de viejos esquemas ya sugeridos en sus primeros libros. Han sido muchas las comunicaciones del Congreso sobre Juan Ramón, celebrado en La Rábida en junio de 1981, que han ponderado precisamente esa idea: lo que en el último Juan Ramón había del primer Juan Ramón, la virtualidad que el propio Juan Ramón otorga siempre a sus libros pasados.

Ya en 1924 Jorge Guillén escribía a este respecto:

> *El "segundo Juan Ramón" es la frase que debe evitarse cuando se pretende caracterizar la manera actual de Juan Ramón Jiménez, nuestro egregio poeta. Como no debe repetirse más aquello que con tan noble buena fe vienen pronunciando los profesores de literatura: "el segundo Góngora", queriendo significar: Góngora el malo. No hay dos Góngoras, ni dos Juan Ramón Jiménez, el más gongorino de los poetas contemporáneos. La unidad de la obra es, en ambos casos, incontestable. Y sobre todo, "una" es su excelencia, su calidad de*

(4) *L'Oeuvre de J. R. Jiménez. Continuité et renoveau de la poesia lyrique espagnole*, Lille, 1980.

excelencia. Lo que no impide, claro está, la variedad dentro de la obra total: los elementos de cada problema, de cada tema, exigen una solución diferente, que comporta su "plano" y su "grado" diversos de poetización (5).

Este sentido de obra trabada, de obra como unidad, que Guillén ve en Juan Ramón y que se resuelve, como él dice, en diversos "planos" o "grados" de poetización, es lo que permite, a mi juicio, hablar de ciertas constantes o referencias fijas a lo largo de toda la evolución del poeta de Moguer. Referencias que no agotan del todo la explicación de su mundo poético pero que pueden explicar lo más sustancial del mismo. Creo que es posible acercarse al desarrollo histórico de la obra en verso de Juan Ramón a la luz de estos cuatro enunciados conductores: sentimentalismo; interiorización; metafísica de la belleza y conciencia de depuración. Intentaré una sumaria explicación de cada uno de ellos poniendo en juego textos y declaraciones del propio Juan Ramón.

La primera de estas constantes —el sentimentalismo— es una categoría excesivamente manoseada por la crítica y llena de imprecisiones, pero que yo creo que en el caso de Juan Ramón tiene plena legitimidad. Por lo pronto habría que aligerar el término de casi toda la carga de edulcoración romántica que tradicionalmente conlleva. Y digo de casi toda porque también en el primer Juan Ramón hay un romanticismo gangoso y sensiblero, heredado del sentimentalismo modernista, en una medida como quizá no la hubo en ningún otro poeta de su tiempo, incluido Antonio Machado. Lo que nos importa ahora subrayar es que el propio Juan Ramón, en una de las muchas ocasiones en las que habla de la historia de su poesía, esboza toda su trayectoria sobre la idea del sentimiento:

El sentimentalismo se ejercita primero en temas usuales: los niños, las flores, los pájaros; después en colores, en músicas, en fragancias; más tarde, cuando llega la perfección, en sentimientos abstractos.

Es decir, da una significación amplísima a la voz *sentimentalismo*, lo que le lleva a leer toda su poesía bajo el hilo conductor de

(5) "El segundo Juan Ramón", en *Hacia "Cántico". Escritos de los años 20.* Barcelona, Ariel, 1980, págs. 439-444.

ese concepto. La distinción que hace entre un sentimentalismo digamos tangible o expreso y un sentimentalismo que puede llamarse abstracto (y en el que, a su juicio, se da la perfección poética) se corresponde con otra distinción que, a cuenta de la naturaleza de su modernismo, expresa Juan Ramón en *Españoles de tres mundos:*

> *Yo he sentido y expresado, quizá, un preciosismo interior, visión acaso esquisita y tal vez difícil de un proceso psicológico, paisaje del corazón o metafísico paisaje del cerebro; pero nunca me conquistaron las princesas exóticas, los griegos y romanos de medallón, las japonerías caprichosas ni los hidalgos edad de oro. El modernismo para mí era novedad diferente, era libertad interior.*

Sentimentalismo de temas usuales (es decir, lo que el poeta llama *paisaje del corazón)* o sentimentalismo abstracto (lo que llama *metafísico paisaje del cerebro)* vienen considerados por Juan Ramón como expresión de un proceso psicológico permanente que llenaría las dos épocas de su poesía. El hispanista Gustav Siebbeman ha visto muy bien esa permanencia de lo sentimental aun dentro de las conceptualizaciones intelectuales juanramonianas, que nunca se quedan, según aquél, en el puro dominio de lo verbal:

> *Jiménez, a pesar de algunas coincidencias [con Valéry y Guillén] no puede ser llamado como ellos lírico intelectual sin más. Es cierto que él en su lucha constante por la pureza estética ha desnudado sus palabras cada vez más, ha recortado sus estrofas hasta reducirlas a cifra, ha practicado una ascética de formas que le alejaba más y más del mundo. Pero el lugar de su inspiración lírica era siempre, aun en la fase de* Eternidades, *"impuro", para emplear el lenguaje de la poesía pura: éxtasis de un yo presente y sensible; éxtasis a propósito de un algo determinado, sea ello cosa, sentimiento, pensamiento o Dios; nunca pura contemplación, siempre esperanza y sentimiento exaltados. Al contrario que en la escasez verbal de Guillén, aquí hay aún cálida corriente de lenguaje. Tampoco se ha de entender lo comparativamente oscuro en la lírica tardía de Jiménez a partir de una poética "pura"; más bien descansa en el esoterismo de los sentimientos, en una visión poética del mundo. La oscuridad verbal en Jiménez está*

siempre condicionada por el contenido, nunca es voluntariamente formal (6).

El punto tocado aquí por Siebbeman —el de la verdadera condición de la "pureza" juanramoniana— es sin duda crucial para encarar toda su poesía. Es decir, ¿Juan Ramón *poeta puro* a lo Valéry, por ejemplo, o más bien poeta que fue *depurando* su obra en un largo proceso de concienciación estilística? ¿La *pureza* como concepto estético y formalización poética en la medida en que la crítica europea la viene aplicando, o más bien *depuración* juanramoniana como proceso de simplificación formal compatible con ese sentimentalismo de fondo de que habla Siebbeman?

Esta antinomia, que Siebbeman resuelve excluyendo a Juan Ramón de los poetas puros europeos, negándole la condición de gran poeta europeo aunque otorgándole la de gran poeta español, abre un importante cauce de reflexión, puesto que tras la aparentemente trivial distinción semántica entre *pureza* y *depuración* late una cuestión de fondo esencial. Pero no es eso lo que me interesa ahora, sino seguir considerando el punto de la persistencia de lo sentimental en Juan Ramón. Hasta en un libro considerado tan "puro" como es el *Diario de un poeta reciencasado* creo que es ése un dato bastante evidenciable. Es cierto, como el propio Juan Ramón ha dicho, que el *Diario* supone un cambio importante en la sintaxis poética española, pero también es verdad que muchos de sus poemas, incluso aquellos más aparentemente conceptuales y escuetos de forma, se nos aparecen como la plasmación intelectual de un estado sentimental, de un exaltado descubrimiento emocional. Y en cualquier caso no parece que Juan Ramón hubiera estado nunca dispuesto a definir el poema como esa "fiesta del intelecto" que decía Paul Valéry.

De esa inadecuación de fondo a la estética de Valéry y otros poetas puros nacen las mayores reservas de Siebbeman para situar a Juan Ramón en el ámbito de la poesía pura europea. Y llega incluso a considerarlo como un caso paradigmático de cómo en España no se había verificado todavía esa desromantización que supone la literatura moderna. Lo que pueda haber de exagerado en este juicio (yo pienso, por el contrario, que Juan Ramón superó el Romanti-

(6) *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973, págs. 241-242.

cismo, y lo superió paradójicamente, por la vía de la interiorización, como han explicado Bousoño y Octavio Paz); lo que pueda haber de exagerado en ese juicio, digo, no invalida la cuestión de fondo, es decir, la persistencia de lo sentimental en Juan Ramón a lo largo de toda su poesía. Porque lo que el mismo poeta llama sentimentalismo *abstracto* (y que sirve como referencia para su segunda época) no implica ni un alejamiento del *yo* ni una apelación al *otro* como protagonista colectivo de la poesía. Para Juan Ramón el fenómeno poético sigue siendo en último término un fenómeno individual. No buscará, como Machado, una objetivación poética, tal vez utópica, en el otro, como ha explicado José María Valverde, ni abdicará jamás de la condición personalista de la poesía.

Hacia 1916 hay, en efecto, un cambio sustancial en la forma de expresión de ese sentimentalismo de fondo, que hasta el libro *Estío* había mantenido los esquemas formales de la inmediata tradición finisecular, es decir, una gramática de la frase todavía tradicional, y que a partir del *Diario* se expresa con una nueva sintaxis poética afín a lo que Hugo Friederich(7) ha llamado la "hostilidad de la frase" o la "condición antisintáctica" de la poesía moderna que, partiendo de Valéry, y a través de hombres como Ungaretti, Guillén, Eluard, Montale, Quasimodo, etc., ha perfilado toda una corriente estilística en la lírica europea de nuestro siglo. He dicho usos sintácticos afines pero no rigurosamente idénticos en todos los casos, y para ello quiero remitir a los criterios correctores que Juan Ramón aplica en su proyectada versión final de *Leyenda,* desde la prosificación sistemática de los poemas a la eliminación de lo que él consideraba cursi o de poco efecto poético en su obra anterior. Pero lo más sintomático para nosotros ahora es su tendencia a sustituir aquellos usos sintácticos que a él le parecieron excesivamente "literarios" por otros muchos más cercanos a la naturalidad de la lengua hablada. No olvidemos, por ejemplo, los graciosos coloquialismos que pueden verse en un libro como *Una colina meridiana,* escrito entre 1942 y 1950, donde hay un poema —"Invierno anunciador"— que acaba con un *¡conque!* andalucísimo:

Este momento en que el invierno último
da flor y flor y flor;
flor que es la entrada alegre del invierno
en las entrañas de la primavera.

(7) *La estructura de la lírica moderna,* Barcelona, Seix-Barral, 1974.

¡Invierno anunciador,
con tus árboles mudos, blancos, negros,
subiendo las colinas del ocaso;
bellos como escuadrones
de hombres, de mujeres y de niños desnudos,
tan hermosos de espalda y de frente;
seres entre dos vidas,
la gozada y la por gozar!

Y nosotros
(entre los árboles, los árboles desnudos
que llenan
de su redondo ser todas las lomas)
tan hermosos de frente que de espalda,
tocados de amarillo sol radiante,
tan hermoso de espalda que de frente,
que se va, no al poniente a terminar,
no al fin, sino al principio;
que no nos dice transparentes de él
"Quedaos atrás con dios", sino "Vendré mañana,
mañana de mañana,
y bien seguro"

¡Conque todo,
tierra, trabajo, amor y muerte, hasta mañana!

Lo que quiero subrayar con todo esto es que en los últimos años de su vida Juan Ramón tiene serias reservas para una sintaxis que antes podía colmar su ideal expresivo pero que ahora le parece artificiosa. Y quiere en *Leyenda* conjurar ese artificio con varios recursos correctores que ahora no voy a enumerar aquí. Pero no hay que llegar a *Leyenda*. En general, todos los libros posteriores a 1936 significan ya una cierta rectificación de la tantas veces forzada concisión sintáctica que va desde el *Diario* hasta *Belleza*. Rectificación en el sentido de que aparecen poemas largos, de construcción abierta, poemas que pueden llamarse quizá conceptuales pero no conceptistas, es decir, con una enorme carga de abstracción pero con pocas concesiones al juego verbal en sí mismo y con un léxico más cercano a la llaneza, a una naturalidad, si cabe decirlo, menos

literaria. Llaneza que no excluye en absoluto su tendencia final a la invención neologística, a crear palabras que no son juegos verbales sino necesidades de la comunicación de un mundo poético propio y singular: *niñodiós, clariver, rojiseco, marenmedio, pleacielo, pleadiós, ultracielo, porvivir, descielado, fondor, helor, auroreando, morear, deseante,* etcétera.

La nostalgia de una llaneza poética la expresa así el poeta en 1943, tras la publicación de *En el otro costado:*

> *¡Qué necesidad de volver a escribir esto, aquello: qué repulsión tales libros de literatura poética "castellana"! ¡Qué nostalgia de mi español de niño de Moguer! ¡Qué afán de dejarlo todo claro, liso, fluido, trasparente (como Leonardo quería la pintura del cuerpo humano...)!*

Y unas líneas más abajo:

> *la única persona que habla español, en español, el español que yo creo español, era mi madre, tan natural, tan directa y tan sencilla, cuya voz sigo oyendo debajo de la mía inolvidablemente.*

Un fondo sentimental y personalista, latente siempre bajo sus abstracciones, es el que impulsa a Juan Ramón a la rectificación estilística final y el que libra a su poesía del excesivo intelectualismo de las palabras. Luis Cernuda, que tan injusto fue con él en varios momentos, acertó, sin embargo, al decir que toda la poesía de Juan Ramón discurría desde un impresionismo sentimental a un impresionismo intelectual, lo que equivalía a reconocer que Juan Ramón había superado, en efecto, el sentimentalismo romántico pero que la constante sentimental no había desaparecido del todo bajo el ropaje de las abstracciones.

Esta alusión de Cernuda nos lleva al segundo de los enunciados: la interiorización. Ya en 1958 Guillermo Díaz-Plaja(8) veía toda la poesía de Juan Ramón como un proceso de interiorización que iría de lo sensorial emotivo a lo sensorial intelectivo. Bernardo Gicovate(9), más recientemente, ha hablado del *ensimismamiento*

---

(8) En *Juan Ramón Jiménez en su poesía,* Madrid, Aguilar, 1958.

(9) En *La poesía de Juan Ramón Jiménez,* Barcelona, Ariel, 1974.

del poeta. Y Octavio Paz(10), en respuesta a Marichal y a cuenta de la modernidad de Juan Ramón contrastado con Antonio Machado y con Miguel de Unamuno, ha dicho que "Jiménez se exige más y más; en lugar de extenderse, se concentra, crece hacia dentro". Juan Ramón mismo, añadimos nosotros, ha visto toda su poesía como un proceso de interiorización que la asimilaría a una dimensión religiosa, mística. En la reflexión mística estará para él la quintaesencia de ese proceso de interiorización:

> *Para mí la poesía ha estado siempre íntimamente fundida con toda mi existencia y no ha sido objetiva casi nunca. Y ¿cómo no había de estarlo en la mística panteísta la forma suprema de lo bello para mí? No que yo haga poesía relijiosa usual: al revés, lo poético lo considero profundamente relijioso, esa relijión inmanente sin credo absoluto que yo siempre he profesado. Es curioso que, al dividir yo ahora toda mi escritura en verso y prosa en seis volúmenes cronológicos, por tiempo o épocas mías, y que publicaré con el título general de* Destino, *el final de cada época o tiempo, el final de cada volumen sea de poemas de sentido relijioso. Es decir, que la evolución, la sucesión, el devenir de lo poético mío, ha sido y es una sucesión de encuentros con una idea de dios (Notas* a la 1.ª ed. de *Animal de fondo,* Buenos Aires, 1949).

Y en otro lugar ha afirmado también:

> *Tres veces en mi vida, a mis 19, a mis 33, a mis 49 años (cada 15 aproximadamente) salí de mi costumbre lírica conseguida a esplorar con el ánimo libre el universo poético. Tres revoluciones íntimas, tres renovaciones propias, tres renacimientos míos. Los tres he vuelto, más convencido cada vez, del dinamismo al éstasis; a la paz, a la meditación, a la sencillez, al orden, alrededor del nuevo tesoro secreto de los ojos.*

Reparemos en la relación que guardan entre sí estas dos últimas declaraciones que acabamos de leer. En la primera Juan Ramón identifica la forma suprema de lo bello con la mística panteísta. Y en la segunda habla, a la manera de los místicos, de tres salidas de sí

(10) MARICHAL, Juan y PAZ, Octavio: *Las cosas en su sitio (sobre la literatura española del siglo XX),* México, Finisterre, 1971, págs. 27-60.

para volver a sí. No hace al caso insistir ahora en la obvia relación que todo esto tiene con el lenguaje de la literatura mística y que ha sido muy considerado por los autores que se han ocupado del problema religioso de Juan Ramón, es decir, por Carlos del Saz, Santos Escudero, Oswaldo Lira, Leo R. Cole y últimamente por Gilbert Hazam. Sabemos que la preocupación religiosa es una constante en Juan Ramón y que esa constante se intensifica al final de su vida y culmina con una idea personal de dios, que viene a ser no sólo la razón de su vida sino de toda su poesía. Pero yo sólo quiero destacar en este momento lo que la declaración anterior supone de autorreconocimiento por parte de Juan Ramón de una constante interiorizadora en su poesía, tal como lo ha expresado en el prólogo del *Diario:*

> *No el ansia de color exótico, ni el afán de "necesarias" novedades. Lo 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 sin fin y de reinternación permanente.*

Constante interiorizadora ésta, proceso permanente de reinternación que está proclamando la sintonización de Juan Ramón con el discurrir de la mejor poesía europea contemporánea y que explicaría el citado juicio de Octavio Paz sobre la modernidad de nuestro poeta en contraste con la condición "decimonónica" que el escritor mejicano otorga a Unamuno y a Machado: "Unamuno es el gran poeta que no tuvo España en el siglo XIX, su Leopardi o su Coleridge. Lo mismo debe decirse de Antonio Machado", etc. Otro poeta de nuestros días —Carlos Bousoño— ha ponderado en su discurso de ingreso en la Real Academia cómo una de las constantes de este discurrir de la modernidad poética europea es precisamente la progresiva interiorización del objeto poético, del objeto cantado; la superación de la interiorización romántica a través de lo que él llama un "intransubjetivismo". Es decir, "de una poesía que se va a ocupar no tanto del *yo* del poeta cuanto de lo que hay dentro de ese *yo*", y esto desde el Parnasianismo hasta el Superrealismo, pasando por el Simbolismo y la poesía, pura, que, según

Bousoño, serán los dos grandes dominios de la obra juanramoniana(11).

Sé lo resbaladizo que es jugar al juego de las verificaciones de lo que los propios escritores dicen sobre su obra. Pero si por un momento despreciamos el riesgo e intentamos verificar en los libros de Juan Ramón esas tres salidas de sí y esas inmediatas vueltas a sí que leímos antes, quizá sea posible detectar en esos tres momentos (a los 19, 33 y 49 años del poeta) otros tantos procesos que, abriéndose con una "salida" o exploración del universo poético, seguirían con una fase de interiorización de los nuevos descubrimientos y se cerrarían con una fase de plenitud. A la interiorización del modernismo, que sigue a *Ninfeas* y *Almas de violeta,* sucederá una etapa de relativa plenitud patente en algunos libros moguereños —*Baladas,* fundamentalmente—, donde encontraremos la armonía del poeta con la naturaleza o el sentimiento lúdico de la existencia. La segunda salida (a los 33 años) coincide con la escritura de los *Sonetos espirituales,* que en la rectificación final de *Leyenda* titulará muy sintomáticamente *Sonetos interiores.* El *Diario* intensifica a mi juicio esa interiorización, pero se abre ya también a una forma de plenitud que va a coincidir con lo que Juan Ramón llamará una "metafísica que participa de estética". La tercera salida corresponde cronológicamente al año 30. Es la época de *La estación total,* libro abierto también a una forma de plenitud coincidente con el descubrimiento de un dios personal. La plenitud como meta se identifica ya expresamente con la interiorización en el primer poema del libro:

DESDE DENTRO

Rompió mi alma con oro.
Y como májica palmera
reclinada en su luz,
me acarició, mirándome,
desde dentro, los ojos.

(11) Estas ideas han sido ampliamente desarrolladas por Bousoño en su reciente obra *Epocas literarias y evolución,* Madrid, Gredos, 1981, especialmente en el t. I, págs. 231 y ss.

Me dijo con su iris:
"Seré la plenitud
de tus horas medianas.
Subiré con hervor tu hastío,
daré a tu duda espuma".

Desde entonces ¡qué paz!
no tiendo ya hacia fuera
mis manos. Lo infinito
está dentro. Yo soy
el horizonte recojido.

Ella, Poesía, Amor, el centro
indudable.

Y para la explicación del tercero y cuarto de los enunciados que conforman la evolución poética juanramoniana (es decir, lo que hemos llamado *metafísica de la belleza* y *conciencia de depuración)* deseo partir también de unas palabras que el propio Juan Ramón dijo a Ricardo Gullón a cuenta de su *Diario de un poeta reciencasado:*

> *Lo creo mi mejor libro. No se pone viejo. Perdone si le hablo de él en esta forma, pero lo veo ya como cosa histórica, fuera de mí. Es un libro de descubrimientos, aparte de que desde él haya variado el movimiento del verso, la sintaxis poética española. Tiene una metafísica que participa de estética, como en Goethe. Y también una ideología manifiesta entre el cielo, el amor y el mar...*(12).

Independientemente de lo que en estas palabras pueda haber de estimación subjetiva de su propia evolución poética (pues alude a unos "descubrimientos" que parecen remitirnos otra vez a su segunda "salida" de sí) e independientemente de la conciencia que Juan Ramón tiene acerca de cómo el *Diario* marca una línea divisoria dentro de su poesía, hay en esta comunicación a Gullón dos apreciaciones sustanciales para entender no sólo el *Diario* sino también buena parte del sentido de toda la época final de Juan Ramón.

---

(12) GULLÓN; Ricardo: *Conversaciones con Juan Ramón.* Madrid, 1958, pág. 84.

La primera apreciación es de orden técnico: el poeta es consciente de que el *Diario* ha supuesto la transformación de la sintaxis poética española. La segunda afecta a la sustancia del contenido del libro: Juan Ramón nos habla de una metafísica que parece querer ser algo diferente a lo que habitualmente se entiende por tal, o por lo menos que está matizada por la expresión "que participa de estética". No es que Juan Ramón se aparte en sus libros de las cuestiones esenciales del hombre propias de la metafísica en el sentido en que pueden verse, por ejemplo, en la obra de Unamuno o Machado. Es decir, también su poesía trasluce su preocupación por el ser, por el criterio de la existencia o por la búsqueda de la suprema verdad. Pero Juan Ramón ha tendido siempre a colocar a la Belleza en el punto más alto del orden intelectual y vital del Universo, a convertirla en un verdadero valor metafísico. Por eso ha llegado a decir en una ocasión que "la literatura consigue belleza relativa y sin gracia sustancial; el realismo, donoso intermedio, belleza suficiente con onda sensual; *la poesía, belleza absoluta con gracia trascendente*" *(Poesía y literatura).*

Pero para encontrar esta preocupación por el concepto de la Belleza no hay que esperar al *Diario.* Se anticipa ya en los primeros libros y más aún en los libros moguereños, aunque en ellos la belleza aparezca más que nada como algo intuido, como categoría ideal. Y será en su segunda época cuando verdaderamente nos encontremos numerosas formulaciones expresas de la Belleza como objetivo último de la vida y de la poesía. Nadie en el panorama de la poesía española de su tiempo ha llegado más lejos que Juan Ramón en esa elevación de la Belleza a un plano metafísico.

Podemos rastrear el tema partiendo del *Diario.* Así en *Piedra y cielo* (1917-18), por ejemplo, la Belleza es todavía un ideal inaprehensible:

Mariposa de luz,
la belleza se va cuando yo llego
a su rosa.

Corro, ciego, tras ella...
La medio cojo aquí y allá...

¡Sólo queda en mi mano
la forma de su huida!

O aunada a la idea de eternidad:

¡Qué bello este vivir siempre de pie
—¡belleza!—
para el descanso eterno de un momento!

Y en *La estación total* (libro concluido en 1936), la Belleza aparece relacionada con la idea de *conciencia:*

Estoy viviendo. Mi sangre
está quemando belleza.
Viviendo. Mi doble sangre
está evaporando amor.
Estoy viviendo. Mi sangre
está fundiendo conciencia.

Si señalo estas referencias es para explicar cómo el paso de la Belleza como pura categoría ideal o intuida de los primeros años a la Belleza como metafísica supone también, a mi juicio, el paso a la idea de la Belleza como razón vital y como razón poética al mismo tiempo. Quien conozca el complejo discurrir de la poesía del último Juan Ramón sabe muy bien de qué manera esa idea de Belleza como razón vital se confunde ya expresamente con la idea de Belleza como razón poética. La culminación de ese proceso (es decir, el paso de la Belleza como categoría ideal intuida a la Belleza como razón poética y razón vital al mismo tiempo) se resolverá en dos identificaciones que pueden verse ya en *Dios deseado y deseante:* la identificación, primero, entre Dios y la Belleza, en el famoso poema "La transparencia, Dios, la transparencia" *(eres dios de lo hermoso conseguido,/ conciencia mía de lo hermoso).* Y la identificación de Dios con la palabra que nombra, es decir, la idea de Dios como el "nombre conseguido de los nombres". Como yo pienso que en estas dos correlaciones (es decir, Dios igual a Belleza y Dios igual a palabra poética) se resuelve lo más sustancial de toda la poética juanramoniana, voy a cerrar esta reflexión sobre el ideal de belleza con algunas apreciaciones acerca de un instrumento que Juan Ramón relacionó siempre con ese ideal: la palabra poética.

Partiré del conocido texto que abre el libro *Eternidades* (1918), y que dice así:

ACCIÓN

(Goethe)

No sé con qué decirlo,
porque aún no está hecha
mi palabra.

Se trata de la misma versión que encontramos años después (1920) en la *Segunda Antolojía poética.* Sin embargo, ya en 1936 (en el libro *Canción)* el poema aparece con variantes apreciables en título y texto:

ACCIÓN FINAL
(34 años y Goethe)

No sé con qué decirlo,
porque aún no está hecha
mi callada palabra.

Es justamente el mismo texto que Juan Ramón entrega para el librito *Voces de mi copla,* editado en Méjico en 1945.

Ninguna novedad hallaremos en el texto de la *Tercera Antolojía poética* (editado en 1957), que vuelve a la vieja versión de *Eternidades,* pues la selección hecha por Zenobia y por Eugenio Florit no siempre tuvo en cuenta los últimos papeles de Juan Ramón y sigue mucho el texto de la *Segunda Antolojía.* Y finalmente en *Leyenda* (que hay que suponer escrito como mínimo a partir de 1952) sí que hay también cambios sustanciales, pues aparte de que el poema aparece prosificado, se enriquece con precisiones y referencias nuevas. Y dice así:

LA ACCIÓN FINAL
(34 años y Goethe)

No sé con qué decirlo, no sé con qué decirme, acción goethiana;
porque aún no está hecha mi callada palabra.

Intentaré ahora una interpretación del sentido que este proceso textual puede tener en relación con el concepto juanramoniano de la palabra poética.

Voy a prescindir, por razones de tiempo, de un punto que ya traté en mi comunicación al Congreso de La Rábida y que ahora no es imprescindible desarrollar aquí: la significación que la figura de Goethe tiene para Juan Ramón y la probable fuente goethiana de este poema, que es uno de los primeros pasajes del *Fausto*(13). Voy a llamar la atención de ustedes, sin embargo, sobre dos aspectos del poema que sí son decisivos para lo que ahora nos ocupa. En primer lugar, la función de verdadera "Ars poética" que el poema "Acción" desempeña. "Ars poetica" tanto más consciente en cuanto se trata de un poema que abre el libro *Eternidades* y que precede a ese otro conocido texto que dice:

¡Intelijencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
...Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
los que no las conocen, a las cosas;
que por mí vayan todos
los que ya las olvidan, a las cosas;
que por mí vayan todos
los mismos que las aman, a las cosas...
¡Intelijencia, dame
el nombre exacto, y tuyo,
y suyo, y mío, de las cosas!

Tanto en "Acción" como en este poema que acabamos de leer se sustancia una verdadera poética inserta en uno de los más felices hallazgos de la poesía de principios del XX: la idea de la palabra como *cosa*, pero no en el sentido parnasiano o modernista de *palabra-sonido, palabra-música* o *palabra-objeto plástico*, sino la idea de la palabra como descubridora, como reinventora del mundo, lo que presupone el sustrato platónico del poeta como dios.

(13) Dicha comunicación *(La "callada palabra" de Juan Ramón: análisis e interpretación de un proceso textual)* será publicada en las *Actas* del citado Congreso, actualmente en prensa.

El segundo aspecto que quiero subrayar en el poema "Acción" son los evidentes ecos que en él hay del evangelio de San Juan: *En el principio la Palabra existía y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios. Ella estaba en el principio con Dios. Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto existe.*

La idea fundamental del texto de San Juan es que la palabra es lo primario y desde luego es la condición para la acción: "todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto existe". Y si la palabra no existe (como Juan Ramón dice en "Intelijencia, dame...") tampoco las cosas existirán de verdad. El *Génesis,* como se sabe, insiste en el poder creador de la Palabra, pues toda la Creación se sustenta en último término en ese "Dios dijo" que desde el primero al sexto día posibilita el nacimiento del cosmos y de los seres. Y el propio Juan Ramón no deja de insistir en la idea de que las cosas no existen hasta que no se nombran. Recordemos el poema "Sky" del *Diario,* en el que el *cielo* no podrá ser *cielo* hasta que el poeta no aprenda la forma inglesa de llamarlo:

Como tu nombre es otro,
cielo, y su sentimiento
no es mío aún, aún no eres cielo...
Sin cielo, ¡oh cielo!, estoy,
pues estoy aprendiendo
tu nombre, todavía...
¡Sin cielo, amor!
—¿Sin cielo?

Y ya en un libro de 1911 *(Poemas impersonales)* escribirá un poema titulado "A un poeta para un libro no escrito":

Creemos los nombres.
Derivarán los hombres.
Luego, derivarán las cosas.
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!

Pero no nos distanciemos del proceso textual de "Acción". Prescindiendo de variantes menores, para mí la innovación más importante dentro de los tres estadios textuales es, sin duda, la conversión de *mi palabra* en *mi callada palabra*, que está tanto en *Canción* como en *Leyenda*. ¿Cuál es el sentido de esta conversión? Creo que la clave nos la da por primera vez un poema de *La estación total* que se llama "Poeta y palabra":

Cuando el aire, suprema compañía,
ocupa el sitio de los que se fueron,
disipa sus olores, sus jestos, sus sonidos
y vuelve único a llenar
el orden natural de su silencio,
él, a cuyo infinito alrededor se ciñen
la medianoche, el mediodía
(horizontes de ausente plata o más allás del oro)
se queda con el aire en su lugar,
dulcemente apretado por la atmósfera
de la azul propiedad eterna.

Puede olvidar, callar, gritar entonces dentro
la palabra que llega del redondo todo,
redondo todo solo;
que el centro escucha en círculo
resuelto desde siempre y para siempre;
que permanece leve y firme sobre todo;
la vibrante palabra muda,
la inmanente,
única flor que no se dobla,
única luz que no se estingue,
única ola sin fracaso.

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, oye, oirá en su vijilancia.
La carne, el alma una de él, en su aire,
son entonces palabra:

principio y fin,
presente sin más vuelta de cabeza,
destino, llama, olor, piedra, ala, valederos,
vida y muerte,
nada o eternidad: palabra entonces.

Y él es el dios absorto en el principio,
completo y sin haber hablado nada;
el embriagado dios del suceder,
inagotable en su nombrar preciso;
el dios unánime en el fin,
feliz de repetirlo cada día todo.

Este poema representa, a mi juicio, un avance sustancial en la capacidad de nominar ansiosamente buscada por Juan Ramón desde el principio. Desde la primera versión de "Acción", el poeta busca un *nombrar* poético que sea eterno, es decir, que trascienda la contingencia del hombre. Y en esa búsqueda se va acercando cada vez más a la unificación de la palabra con lo divino. Lo que en "Acción" parece todavía una actitud dubitativa y recelosa resuelta en una apelación a la inteligencia buscando el nombre, será ahora, en "Poeta y palabra", la confirmación de ese hallazgo, el hallazgo de la capacidad divina del nombrar. No voy a entrar ahora en la polémica sobre la verdadera naturaleza del dios juanramoniano ni sobre la existencia o no de verdadero panteísmo en su ideología. Sin embargo, una cosa es cierta (y eso es lo que en este momento me importa resaltar), y es el dato de que ese hallazgo de la palabra poética sólo es posible para Juan Ramón cuando el poeta se ha convertido en *ese Dios absorto en el principio* o en *el embriagado dios del suceder, inagotable en su nombrar preciso.*

Hasta aquí parece clara la asunción por parte del poeta de la condición divina. Pero reparemos en que la simple *palabra* de la primera versión de "Acción" se ha convertido en la palabra *muda,* en la palabra *inmanente,* en la *profunda, callada, verdadera palabra,* lo que sitúa al poema "Poeta y palabra" en claro paralelismo con las dos últimas versiones de "Acción". ¿Cuál es el sentido que hay que dar a esa *callada* palabra?

Entiendo que el claro recuerdo de los místicos suscitado por esa paradoja (palabra *muda;* palabra *callada)* no debe invitarnos a una interpretación que vaya sólo en el sentido de la posible condición

inefable del mundo poético del último Juan Ramón, mundo complejo y abstracto como pocos. Ya sabemos que en algún momento él mismo había dicho que "la sencillez, en la palabra, será aquella perfección tan absoluta en la que la palabra no existiera". Con todo, creo más bien que la paradoja citada hay que seguir viéndola en clara relación con la idea de dios, tal y como los místicos usaron expresiones semejantes del tipo *música callada*, etc., alusivas al orden de la divinidad (muy recientemente nos la ha recordado José Bergamín en su precioso libro *La música callada del toreo).* Es decir, cuando el poeta se ha convertido en dios, todo el universo, comenzando por él mismo, se le hace palabra, lo que viene a ser a la postre el hallazgo de la plenitud siempre buscada, el ideal juanramoniano de totalidad ahora realizado. Y el mismo dios será al fin sólo palabra, como en el bellísimo poema de *Dios deseado y deseante* "El nombre conseguido de los nombres":

Si yo, por ti, he creado un mundo para ti,
dios, tú tenías seguro que venir a él,
y tú has venido a él, a mí seguro,
porque mi mundo todo era mi esperanza.

Yo he acumulado mi esperanza
en lengua, en nombre hablado, en nombre escrito;
a todo yo le había puesto nombre
y tú has tomado el puesto
de toda esta nombradía.

Ahora puedo yo detener ya mi movimiento,
como la llama se detiene en ascua roja
con resplandor de aire inflamado azul,
en el ascua de mi perpetuo estar y ser;
ahora yo soy ya mi mar paralizado,
el mar que yo decía, mas no duro,
paralizado en ondas de conciencia en luz
y vivas hacia arriba todas, hacia arriba.

Todos los nombres que yo puse
al universo que por ti me recreaba yo,
se me están convirtiendo en uno y en un
dios.

El dios que es siempre al fin,
el dios creado y recreado y recreado
por gracia y sin esfuerzo.
El Dios. El nombre conseguido de los nombres.

No olvidemos que *Dios deseado y deseante* es un libro angular en la última etapa de la obra de Juan Ramón. En él confluye, si así puede decirse, la aventura religiosa de toda su vida, que es como decir toda su aventura poética. Y esos grandes conceptos que han ido discurriendo a través de ella *(eternidad, belleza, plenitud, totalidad)* vienen a resolverse en último término en su peculiar idea de dios, que es la suprema forma de vivir por ser la suprema forma de nombrar, el "nombre conseguido de los nombres". Poesía y búsqueda de dios es, pues, todo y uno. Todo el discurrir poético de Juan Ramón no ha sido más que una continua operación de *nombradía,* que es como decir de creación. Esta es, en esencia, la historia de toda poesía y la tarea de todo poeta verdadero: encontrar la palabra que nombra. Lo que sucede es que Juan Ramón ha sabido contarnos esa su historia de un modo singular. El poeta expectante y dubitativo de *Eternidades,* el que entonces buscaba la palabra exacta, ha pasado a ser finalmente el poeta-dios, es decir, el poseedor por naturaleza de la palabra. Y a ese orden de la divinidad, de *su* divinidad, corresponde la paradoja mística de la *palabra callada,* en la que, a juicio de Ceferino Santos Escudero(14), confluye la idea cristiana de que la palabra es Dios, con otra idea del pensamiento hindú según la cual Dios habla sin palabras, pues sólo él, que es la palabra, no puede nombrarse con la palabra.

Sólo desde esta interpretación del mundo religioso juanramoniano cobra sentido el proceso textual del poema "Acción", en cuya tercera versión la idea del *decirme* frente al *decirlo* anterior es la constatación de que el poeta se ha convertido en dios. A través de los tres estadios del poema discurre, por lo tanto, un importante aspecto de la poética juanramoniana: el tránsito de la *palabra* a la *callada* palabra, es decir, de la búsqueda ansiosa de un dios nominador al hallazgo gozoso de ese dios. Lo que me reafirma en la idea, ya expresada por el profesor Víctor García de la Concha(15),

(14) *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez (El influjo oriental en "Dios deseado y deseante"),* Madrid, Gredos, 1975, especialmente págs. 400 y ss.

(15) En "La forja poética de Juan Ramón", *Papeles de Son Armadans,* CCLXII (enero de 1978), págs. 5-35.

de que para Juan Ramón la palabra poética no es sustancia (es decir, no es un instrumento cargado de historia) sino esencia (es decir, un verdadero universal que sirve para revelar la esencia de las cosas; que sirve para crear el mundo). Y esa capacidad de crear que la palabra tiene remite al poeta, y quiere remitir al lector, a ese momento virginal del paraíso en el que el hombre, con su capacidad de nombrar intacta, se hallaba en relación directa, sin intermediarios, con la realidad nombrada. En esta apreciación sí que Juan Ramón se distancia de Antonio Machado, pues su palabra esencial no es precisamente esa *palabra en el tiempo* que Machado decía sino más bien la palabra rescatada del tiempo y rescatada de la historia, con toda su primigenia capacidad para nombrar y recrear.

Sólo en este contexto mental y poético cobra sentido esa metafísica de la belleza de que hablábamos antes (pues a un plano metafísico se eleva el poeta al convertirse en el dios nominador) y cobra sentido también ese ideal juanramoniano de la continua depuración, que sólo viene a ser en definitiva la búsqueda permanente de un lenguaje poético donde esa primigenia capacidad para crear el mundo se haga cada vez más operante. Definitivamente, Juan Ramón y Antonio Machado son dos poetas muy diferentes, dos grandes poetas muy diferentes, pero no desde luego por tantas cosas apresuradas y superficiales como a veces se han dicho sino por fidelidad a dos conceptos muy diferentes del lenguaje poético.

Rogelio REYES CANO
(Universidad de Sevilla)