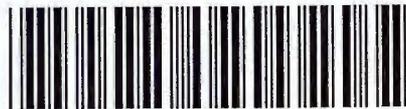


FJM-Enc-San

La obra poética de Juan Ramón Jiménez
Sánchez Barbudo, Antonio.

1032515



Biblioteca FJM

Este libro recoge las conferencias que Antonio Sánchez Barbudo dio en la Fundación Juan March en enero de 1981, con motivo del centenario del nacimiento de Juan Ramón Jiménez. En ellas analizó toda la obra poética del premio Nobel, incluidas sus prosas líricas,

deteniéndose especialmente en el Juan Ramón menos conocido, el de la llamada «poesía desnuda» —quizás la mayor aportación del poeta a la historia de la poesía española— y el del misticismo del «Dios deseado y deseante», el buscador de la salvación por la belleza.

LA OBRA POÉTICA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ / Antonio Sánchez Barbudo

ANTONIO SÁNCHEZ BARBUDO

*La obra poética
de
Juan Ramón Jiménez*



FJM
Enc
San

*La obra poética
de Juan Ramón Jiménez*

FJM-Enc-San

Antonio Sánchez Barbudo

*La obra poética
de
Juan Ramón Jiménez*



FUNDACIÓN JUAN MARCH • CÁTEDRA

CRÍTICA LITERARIA

Fundación Juan March (Madrid)

La Fundación Juan March no se solidariza necesariamente con las opiniones de los autores cuyas obras publica.

Doscientos ejemplares de esta obra han sido donados por la Fundación Juan March a centros culturales y docentes.



© 1981. Fundación Juan March y Ediciones Cátedra, S. A.
Don Ramón de la Cruz, 67. Madrid-4
Depósito legal: M. 19.827 - 1981
ISBN: 84-376-0291-2
Printed in Spain
Impreso en Velograf
Tracia, 17. Madrid-17
Papel: Torras Hostench, S. A.

Índice

NOTA DEL AUTOR	9
I. LA PRIMERA ÉPOCA (1898-1915)	11
Color, música y soledad	13
II. LA SEGUNDA ÉPOCA (1916-1936)	43
Exactitud, belleza, mágicos instantes y la muerte al fondo	45
III. EN AMÉRICA (1937-1948)	75
El exilio y el encuentro con el Dios deseado de lo bello	77
IV. LOS AÑOS FINALES (1949-1958)	107
Una lucha por sostener en alto la esperanza.	109
Importancia del Andaluz Universal	113

Nota del autor

Las presentes *cuatro lecciones* referentes a la obra de Juan Ramón Jiménez, constituyen un cursillo dado en la «Fundación Juan March», en Madrid, los días 13, 15, 20 y 22 de enero de 1981.

En ellas a veces se resume, en parte, el contenido de estudios míos anteriores; aunque también se han introducido numerosas ampliaciones y correcciones.

Madrid, enero 1981.

I

La primera época (1898 - 1915)

La primera época (1808-1812)

Color, música y soledad

Moguer, esa «blanca maravilla, / un mundo mágico», que Juan Ramón Jiménez evocaba ya a sus veinte años, fue siempre algo muy importante en su vida y en su obra. Allí él nació el 23 de diciembre de 1881, y allí pasó su infancia. Muchos años después, en *Dios deseado y deseante*, recordaba al «niño dios que yo fui un día en mi Moguer», evocando algún lejano momento de extasiada contemplación. Juan Ramón fue un niño solitario. En el muy conocido «Esbozo para un retrato», que publicó en 1907, escribía: «... mi pueblo guardó mi infancia en una casa vieja de grandes salones y verdes patios. De estos dulces años recuerdo bien que jugaba muy poco y que era gran amigo de la soledad...» Si fue alguna vez un niño alegre, esa alegría debió durar bien poco. En una nota titulada «Una risa inexplicable» (que debió él escribir en los años veinte, y que permaneció inédita hasta que Francisco Garfias la publicó en la selección *Por el cristal amarillo*), escribía Juan Ramón: «Mi madre solía decir que, de niño chico, yo estaba siempre riéndome... y que no comprendía cómo, luego, me volví tan serio.» Él mismo especula sobre la causa de ello: «Muchas veces he querido encontrar la razón a este cambio. ¿La muerte brusca de mi padre a la madrugada; el

colegio de los Jesuitas, con su paño morado constante de muerte; el despertar sexual con la idea de lo imposible?»¹.

Las causas seguramente fueron varias, algunas de las que él indica y otras; y muy especialmente su enfermiza predisposición a la melancolía: su neurastenia, que se manifestó muy pronto con una exagerada fijación en la idea de la muerte. Pero la muerte del padre —que fue desde luego la causa inmediata de una gran crisis— ocurrió cuando él tenía ya diecinueve años. Antes de esto, en abril de 1900, cuando llegó a Madrid con su manuscrito de poesías, *Nubes*, entre éstas se incluían varias referentes a una «muerta adorada». En ellas, además del llanto por el joven amor perdido, aparece persistente la impresión de horror que le produjo el cadáver. Aquel primer traumático enfrentamiento con la muerte debió de ocurrir en 1896, es decir cuando el poeta tenía quince años. Decimos esto porque en el *Diario de un poeta recién casado*, en 1916, hay el recuerdo de «una mujer que murió, niña, en mi infancia»; y ello había ocurrido, indica él mismo, veinte años antes.

Pero desde luego la muerte no fue en su adolescencia su única preocupación. Escribió de muchos temas, con diferentes estilos, antes de los dieciocho años. Publicaba ya en periódicos y revistas, y soñaba con la gloria literaria. Una imagen bella y reveladora del joven poeta, soñador solitario en su pueblo, nos la da el propio Juan Ramón en una de esas evocaciones de Moguer que quedaron inéditas hasta después de su muerte. Es la titulada «Chopin», reveladora también de la importancia que para él, ya entonces, tenía la música y no sólo la pintura, el color:

¹ Juan Ramón Jiménez, *Por el cristal amarillo*, Madrid, Aguilar, 1961, págs. 251-252.

Feliciana Sáenz tocaba deliciosamente el piano... Entonces tenía yo diecisiete años; oía a Chopin por vez primera, y de qué primer modo... Los *Preliudios* finales... sacaban de mi cuerpo, como de una vivienda oscura, el ser más frenético de mi alma encendida. Loco salía yo de aquella casa a las altas horas de la noche, sin ganas de volver a encerrarme en la mía. Me dejaba vagar por el pueblo desierto y enlunado... A veces, es así, deseaba entrarme corriendo en una amplia muerte por aquel poniente de la noche... corriendo, huyendo, ¿corriendo a qué? No lo sabía. Huyendo, lo sabía, de aquel ambiente que me ahogaba...^a

Pero esta imagen del poeta solitario, adolescente sensitivo, hay que contrastarla, si queremos obtener una visión de él en aquella época que se acerque lo más posible a la verdad, con esta otra que nos da en otra página incluida también en *Por el cristal...* Es la titulada «Exigente, feroz, terminante», que empieza así:

De muchacho, entre los trece y los dieciséis años, yo era violento, terrible, ¿malo?... Todo tenía que estar, para mí, en punto y exacto. Si no me exaltaba, rabiaba, amenazaba... Cuando, enfermo de la muerte de mi padre, me llevaron a Francia, de lejos sentí un dolor inmenso por todas estas injusticias y crueldades mías y un delirante cariño por mi madre lejana. Sentía que yo había sido el centro de un inmenso hábito de maldad propia y dolor ajeno, y resolví mi dolor solitario en triste poesía...

Incitado por una tarjeta que le envió Villaespesa, la cual firmaba también Rubén Darío, Juan Ramón llegó a Madrid, como dijimos, en la primavera de 1900. En la estación le recibieron Villaespesa y otros. El libro que llevaba, por consejo de sus nuevos amigos lo dividió luego en dos. En la nota autobiográfica de 1907, decía él: «Valle

^a *Ibid.*, *Por el cristal...*, págs. 277-279.

Inclán me dio el título —*Ninfeas*— para uno, y Rubén Darío para el otro, *Almas de violeta...* Aparecieron los dos libros, simultáneamente, en setiembre del mismo año.» Mas para entonces, desde fines de mayo, estaba él ya de vuelta en Moguer. Y el 3 de julio de ese mismo año de 1900 había muerto de un ataque al corazón el padre. Recordaba Juan Ramón: «... la muerte de mi padre inundó mi alma de una preocupación sombría; de pronto una noche sentí que me ahogaba y caí al suelo; este ataque se repitió en los siguientes días; tuve un profundo temor a una muerte repentina...»

Como es bien sabido, la neurosis que desencadenó la muerte de su padre le duró toda su vida. Él se creía enfermo del corazón, pero de lo que sobre todo sufría, y en forma extraordinaria en ocasiones, era de un gran temor a la muerte. En los primeros años, se manifestó su enfermedad, generalmente, en melancolía y en algunos accesos de pánico. Luego, después de su casamiento en 1916, las crisis fueron menos frecuentes y menos agudas; pero en sus últimos años, desde 1939, en Estados Unidos y luego en Puerto Rico, sus depresiones fueron muy intensas, adquiriendo a veces el carácter de verdadera locura. Y la causa era siempre la misma: el temor a una muerte inminente.

Pero hay que decir que esa enfermedad, que ensombreció muchas veces su vida, fue también la motivación esencial de mucho de su mejor obra. Y no me refiero sólo a los melancólicos poemas de su primera época, sino también, y sobre todo, a esos otros luminosos de la segunda que, como veremos, tienen como tema central muchas veces un ardiente deseo de identificarse con lo bello natural, con la hermosura del paisaje, queriendo así, en una especie de vuelo jubiloso, ele-

vase y escapar de sus límites: salvarse de la muerte.

Su enfermedad tras la muerte de su padre, fue por lo pronto causa de un viaje a Francia en mayo de 1901; y este viaje tuvo una importancia decisiva en el desarrollo de su obra. En una carta a su amigo Sánchez Rodríguez, en enero de 1902, ya de vuelta en Madrid, escribía: «... ya sabes que me llevaron casi loco a Burdeos.» Pero en el sanatorio aquel debió de reponerse pronto, pues en unos meses en Francia leyó mucho y escribió un nuevo libro de poesías, *Rimas de sombra*, que publicó en Madrid en 1902. En esta obra y en las que escribió en los cuatro años siguiente, es clara la influencia de los simbolistas franceses, como muchas veces ya se ha indicado y como reconoció el propio Juan Ramón. En 1953 le decía a Ricardo Gullón, en Puerto Rico, que Verlaine fue «junto con Bécquer, el poeta que más influyó sobre mí, en el primer momento». Y poco después agregaba: «Nosotros, en realidad aceptamos el simbolismo bajo el nombre de modernismo»³.

La primera plenitud

Hay desde luego un gran cambio en la poesía de Juan Ramón a partir de 1901, aunque en *Rimas* se reimprima algún poema de *Almas de violeta* —título cursilísimo del cual él luego mucho se avergonzaría—, como uno sobre la «muerta adorada», y también «El cementerio de los niños». Lo que domina en *Rimas*, como en *Arias tristes* que escribió ya en Madrid, es la melancolía dulce y musical, el colorido. Hay muchos, demasiados quizás, jardines y suspiros al atardecer. Tristeza,

³ Cfr. Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958, págs. 100-103.

y a veces un presentimiento de la muerte que se mezcla a su visión del paisaje y a ensueños de amor. El estilo y tono que inicia con *Rimas de sombra* llega a la plenitud con *Arias tristes*, *Jardines lejanos* y *Pastorales*, es decir, de 1902 a 1905.

Fue decisiva en el cambio, sin duda, la lectura de poetas franceses; y también la vuelta a Bécquer. Su propia sensibilidad fue, claro es, lo esencial; pero también que se decidiera a emplear muy repetidamente el romance popular, en cuanto a la forma métrica, dando a éste un nuevo carácter al valerse de él para expresar refinados sentimientos. Logra así a veces admirable concisión y sencillez, como en estos cuatro octosílabos, de 1901, que pasaron luego sin cambio alguno a las antologías segunda y tercera:

Me he asomado por la verja
del viejo parque desierto:
todo parece sumido
en un nostálgico sueño.

Pero detengámonos en otro romance, también de *Rimas de sombra*, el titulado «Primavera y sentimiento». Como en tantos poemas de esos años, se habla de un jardín: suspiros y melancolías en un jardín. En ciertos versos las palabras se juntan de un modo audaz, como cuando habla de «misticismos de suspiro / y perfume de plegarias», pero junto a éstos hay versos simples y bellos que sirven para decir exactamente lo que quiere (en este caso la tristeza de un adolescente ansioso de amar aunque aún sin amor), y a la vez adquieren cierta universalidad al ser aplicables por otros a otras varias situaciones. Nos referimos a los que dicen «¡Qué triste es amarlo todo, / sin saber lo que se ama!».

Veamos algunas estrofas de este juvenil poema en el que hay, como el propio Juan Ramón de-

claró más tarde, el recuerdo de un famoso romance de Espronceda, que admiraba mucho Valle-Inclán. Los versos precisos alternan con los ambiguos; los sentimientos vagorosos, diluidos, típicos de la poesía simbolista, con impresiones muy nítidas:

Está desierto el jardín.
Las avenidas se alargan
entre la incierta penumbra
de la arboleda lejana.

.....
Los árboles no se mueven;
es tan medrosa su calma,
que así parecen más vivos
que cuando agitan las ramas.
Y en la onda transparente
del cenit verdoso, vagan
misticismos de suspiro
y perfume de plegarias.

¡Qué triste es amarlo todo,
sin saber lo que se ama!
Parece que las estrellas
compadecidas me hablan,
pero, como están tan lejos,
no comprendo sus palabras.

.....

No está mal esto, creo yo, para ser de un poeta simbolista, cosa aún nueva en España en 1901, que apenas había cumplido los veinte años. Este romance pasó a la *Tercera Antología*, de 1957, con sólo el cambio de una palabra, lo cual prueba que a su autor, más de medio siglo más tarde, no le parecía tampoco mal, ya que no sintió la necesidad de corregirlo. Siguiendo a Juan Ramón, Machado, Guillén, Lorca y otros darían luego nueva vida al tradicional romance en la poesía española del siglo xx.

Citemos por último, aún de *Rimas*, el comienzo de otro romance, «Remembranzas», al que ya alu-

dimos al principio al hablar de sus recuerdos de Moguer:

Recuerdo que cuando niño
me parecía mi pueblo
una blanca maravilla,
un mundo mágico, inmenso...

Este poema no figura en las antologías segunda o tercera, mas es el que luego, bastante alterado, abre la última selección de su obra toda en verso, corregida; una obra ésta que él no llegó a acabar, pero que se ha publicado recientemente con el título que él pensaba darle: *Leyenda*⁴.

A fines de 1901, de vuelta ya de Francia, se instaló en el Sanatorio del Rosario, en Madrid. Vivió allí retirado, aunque le visitaban los amigos, siempre temeroso de una «muerte repentina» y afectado por una «taquicardia», según escribía a Rubén Darío. En el verano de 1903 pasó una temporada en el Guadarrama, y al volver a Madrid se instaló en casa del doctor Simarro, un psicólogo, institucionista liberal y culto que trató a Juan Ramón como a un hijo. En 1903 estaba nuestro poeta ya bastante activo, pues fundó, con otros, la muy selectiva revista *Helios*, y hasta hizo vida de sociedad. Y en 1905 regresó a Moguer. Pero fue en el Sanatorio del Rosario, «blanco y azul», donde escribió en 1902 *Arias tristes*, en un «ambiente de convento y jardín». Y agrega en la nota autobiográfica de 1907, refiriéndose a esa época de su vida: «Algún amor romántico, de una sensualidad religiosa, una paz de claustro, olor a incienso y a flores, una ventana sobre el jardín, una terraza con rosales para las noches de luna... *Arias tristes*». Lo del amor «romántico de una sensualidad religiosa» no es fantasía moder-

⁴ Juan Ramón Jiménez, *Leyenda*, ed. de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa Editorial. Ediciones de Bibliófilo, 1978, 702 páginas.

nista, sino que fue pura realidad. He podido ver, entre sus notas manuscritas de aquella época, claras referencias a ello; a su amor *imposible* hacia una cierta novicia que habitaba en el convento donde él, huésped privilegiado, se había instalado. La señora Palau de Nemes, en su biografía de Juan Ramón da a este respecto numerosos detalles curiosos. Consistió ello, básicamente, en ciertos flirteos y escarceos con más de una novicia, todo lo cual no llegó a nada, pero fue causa de diversos trastornos menores en aquel sanatorio-convento ⁵.

Arias tristes apareció en 1903. Los poemas de este libro son en general mejores, más logrados que los de *Rimas*; pero no es en verdad un libro de carácter muy distinto al anterior. *Arias tristes* deja, otra vez, un recuerdo de rosas y lágrimas, lilas y acacias, sonatas, tristes avenidas, lunas y mujeres que se esfuman. Sin duda la melancolía dominante en esa obra era en parte cosa de época, de moda. Baste recordar las *Soledades* primeras de Antonio Machado, de ese mismo año y de análogas influencias. Mas es evidente también que la moda neorromántica, simbolista —jardines y pesares—, venía a coincidir con la tristeza auténtica, esencial, de ambos poetas. Y en Juan Ramón hay además, claro es, como causa inmediata de su tristeza, su aislamiento y su enfermedad: «mi hipochondría, mi maldita idea fija», como él decía en carta a Rubén Darío de 1903 ⁶.

Aparece en *Arias tristes*, repetidamente, un presagio de su muerte, aunque su sentimiento, o al menos el que el poema nos comunica, más que de angustia es de pena, de compasión de sí mismo.

⁵ Cfr. Graciela Palau de Nemes, *Vida y Obra de Juan Ramón Jiménez* (2.^a ed., Madrid, Gredos, 1974), I, páginas 193-200.

⁶ Cfr. Juan Ramón Jiménez, *Cartas*, ed. de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1962, pág. 37.

Un temor que se manifiesta, a la vez que en cierto modo se encubre, con lágrimas y suspiros.

El poema que abre la sección «Nocturnos» de *Arias tristes*, un romance, es de los más conocidos, pues pasó, aunque bastante corregido, a la *Segunda antología*, muy popular. En la versión de 1903 se lee:

.....
Mi cuerpo estará amarillo,
y por la abierta ventana
entrará una brisa fresca
preguntando por mi alma.
No sé si habrá quien solloce
cerca de mi negra caja,

.....
Pero habrá estrellas y flores
y suspiros y fragancias

.....
Y sonará ese piano
como en esta noche plácida
y no tendrá quien lo escuche
sollozando en la ventana.

Lo del cuerpo suyo muerto, «amarillo», se convierte más tarde en el más vago y poético «no estará allí». Lo que destaca en ese poema, como otras veces, es la visión del mundo ya sin él; un *sollozo* algo literario, que se convierte en resignación con el embellecimiento de la pena.

Mas no siempre habla de su muerte. Hay poemas pastoriles, tiernas añoranzas y recuerdos; y a veces la delicada, precisa y simple descripción de un paisaje, como el comienzo de este otro romance:

La campiña se oscurece
bajo el crepúsculo grana,
con sus árboles cobrizos
y sus sendas solitarias.

A veces el paisaje, contemplado por su alma triste, parece convertirse en paisaje del alma. Pai-

saje y sentimiento se funden, como es típico de los simbolistas:

¡Qué ternura tiene el pobre
sol para las hojas secas!
Una tristeza infinita
vaga por todas las sendas,
.....

Y esa luz de ensueño y oro
que mueve las hojas secas
alumbra en mi corazón
no sé qué ocultas tristezas.

En la *Tercera antología* se altera bastante este poema, aunque no creo yo que con ello mejore mucho, más bien al contrario; pero sí parece acertado el cambio de alguna palabra, como decir el *último* sol, en vez del *pobre* sol.

Un «otoño galante» decía el poeta en su breve autobiografía de 1907, dio lugar a *Jardines lejanos*. Ese otoño galante, cuando él anduvo por salones de damas algo literarias, debió de ser el de 1903, cuando vivía ya con el doctor Simarro. En ese libro aparece acentuada la nota erótica y disminuida la melancólica. Pero mejores en general, más ligeros y descriptivos, y a menudo con cierto aire de balada popular, son los poemas de *Pastorales*, libro escrito entre 1903 y 1905, aunque no apareció sino en 1911. La obra debió ser provocada por su estancia en la sierra de Guadarrama, como él indica, en el verano de 1903; pero también por los campos de Moguer, donde pasó el verano de 1904. Lo que destaca en todo caso en esa obra, es lo campestre y popular, aunque sea el suyo un popularismo muy refinado.

Un recuerdo de Moguer, de la calle de la Ribera en la cual él había nacido, que entonces descendía hasta la ría que comunicaba con el mar, hay probablemente en el bello romance que comienza: «¡Granados en cielo azul!» Se describe

ahí la calle de los marineros. Las mujeres, a la puerta de sus casas, esperan inquietas la vuelta de los hombres que están en el mar. Esperan rezando, llenas de malos presagios, atentas siempre a las nubes y los vientos. La versión que vamos a leer es la publicada en la *Segunda antología*, en 1922, que es casi idéntica a la que apareció antes en *Pastorales*; con la excepción de una estrofa que agregé luego, la que empieza: «Como si el viento trajera...» El poema dice así:

¡Granados en cielo azul!
¡Calle de los marineros;
qué verdes están tus árboles,
qué alegre tienes el cielo!

¡Viento ilusorio de mar!
¡Calle de los marineros
—ojo gris, mechón de oro,
rostro florido y moreno!

La mujer canta a la puerta:
«¡Vida de los marineros;
el hombre siempre en el mar,
y el corazón en el viento!»

—¡Virgen del Carmen, que estén
siempre en tus manos los remos;
que, bajo tus ojos, sean
dulce el mar, y azul el cielo!

... Por la tarde, brilla el aire;
el ocaso está de ensueños;
es un oro de nostalgia,
de llanto y de pensamiento.

—Como si el viento trajera
el sínfin y, en su revuelto
afán, la pena mirara
y oyera a los que están lejos.

¡Viento ilusorio de mar!
¡Calle de los marineros

—la blusa azul, y la cinta
milagrera sobre el pecho!

¡Granados en cielo azul!
¡Calle de los marineros!
¡El hombre siempre en el mar,
y el corazón en el viento!

Fijémonos que el último verso del poema, «y el corazón en el viento», aunque bien claro y justificado, es un verso audaz que anuncia, como tantas veces ocurre con Juan Ramón, la libertad expresiva, la riqueza metafórica de los poetas de la generación de 1927. Hablar del corazón «en el viento» es, en todo caso, algo que se le pudo haber ocurrido a Mallarmé, o a Góngora siglos antes, pero no a Campoamor o a Núñez de Arce, que eran aún, para la mayoría, los grandes maestros en la época en que Juan Ramón empezaba.

La estrofa agregada, aunque sea de época posterior, creo merece algún comentario. Es un ejemplo de ese arte, propio de todo gran poeta, de juntar palabras de un cierto modo inesperado; en forma tal que el conjunto resulte no sólo sugestivo, bello y agradable al oído, sino un medio de comunicar efectivamente, de transferir al lector una emoción honda. Juan Ramón llegó a alcanzar gran maestría en ese arte, sobre todo en su segunda época, a partir de 1916, como ya veremos. Lo que los versos dicen parece muy natural, y todos lo entendemos y sentimos; aunque mirados de cerca, la asociación de las palabras resulte sorprendente.

La estrofa luego agregada introduce en el poema una nota dramática, un angustioso temor. Lo que con ella se indica es claro: un fuerte viento que se levanta, anunciando tempestad, es causa de que las mujeres, agitadas, piensen en sus hombres que están en el mar, en el peligro que éstos corren. Pero observemos que eso que el poeta

dice del «revuelto afán», que parece referirse sólo al viento, a los remolinos que éste forma, resulta ser además, y especialmente, el revuelto afán de «la pena» de ellas. Y además que es la *pena* misma —y no las mujeres que sienten esa pena— quien *mira* a lo lejos y cree oír la voz de los marineros perdidos en el mar. Y así de un modo muy expresivo y eficaz, bien extraño aunque parezca natural, se mezclan y confunden en una misma imagen la descripción del mundo externo, físico, y el mundo interior, emocional. Veamos ahora de nuevo esos cuatro versos aparentemente tan simples:

Como si el viento trajera
el sinfín y, en su revuelto
afán, la pena mirara
y oyera a los que están lejos.

Por otra parte, y dejando ya esa estrofa, observamos que el poema éste es de los pocos, sobre todo en la primera época, en que Juan Ramón no habla de sí, de sus sentimientos, sino de los sentimientos de los otros. Quizás con este poema y con otros de *Pastorales* que son más bien descriptivos, respondía a una crítica que, aunque en forma muy cortés, y entre grandes elogios, le había hecho Antonio Machado en 1904, en un artículo referente a *Arias tristes*. Aunque en realidad en ese artículo, haciendo examen de conciencia, Machado se acusaba a sí mismo tanto o más que a Juan Ramón. Se preguntaba si no tendrían razón los que acusaban a los nuevos poetas de ser en exceso «egoístas soñolientos». A Machado le repelía pensar que el poeta pudiera, en efecto, ser tan sólo un «hombre estéril», ajeno a las preocupaciones de los otros hombres, que se forja unas «quimeras» para así «gozar de la contemplación de sí mismo». Y por eso decía: «¿no seríamos capaces de soñar con los ojos abiertos en la vida activa, en la vida militante?». Y acaba esta reflexión agregando, mo-

destamente: «Lejos de mi ánimo el señalar en los demás lo que veo en mí, pero me atrevo a aconsejar a Juan R. Jiménez esta labor de autoinspección»⁷.

No sabemos si Juan Ramón haría o no la autoinspección que le aconsejaba su amigo; pero quien la hizo sin duda, o más bien siguió haciéndola, fue el propio Machado, lo cual le llevaría pocos años más tarde por otros caminos, los de *Campos de Castilla*, que no le gustaron a Juan Ramón tanto como las viejas veredas interiores de *Soledades*, aquellas «galerías» del alma vistas como en sueños. Antonio Machado, en Soria, miró mucho hacia fuera, y no sólo dentro de sí. Escribió su libro por los mismos años, 1907-1912, en que Juan Ramón, ya en Moguer, escribía sus poemas y prosas más decadentes y narcisistas.

La época decadentista de Moguer

En 1905, como ya antes dijimos, Juan Ramón volvió a instalarse en su pueblo. La causa fue, explicaba él poco después, que la «ruina de mi casa» acentuó su «enfermedad». Pero se repuso, al parecer, bastante pronto. Allí estuvo siete años, aislado, escribiendo mucho y comunicándose por carta con sus amigos y admiradores. Se carteaba también por aquella época con una dama norteamericana muy culta, casada con un español, Luisa Grimm de Muriedas, a quien había conocido en Madrid en casa de los Martínez Sierra. En 1907 Luisa estaba ya divorciada y vivía en Londres y Suiza. Se cruzaron cartas románticas, sentimentales, no exentas de insinuaciones amorosas; pero

⁷ El artículo de Antonio Machado, publicado en 1904 en Madrid, en *El País*, se encuentra reproducido en la edición que hizo R. Gullón, *Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez*, Ed. de La Torre, Universidad de Puerto Rico, 1959, págs. 48-51.

todo, al parecer, quedó en eso. Luisa Grimm fue quien primero, antes que Zenobia Camprubí, le inició en la lectura de poetas de habla inglesa⁸.

De 1907 es el libro *Baladas de primavera*. Recuerda a veces a *Pastorales* por su tono ligero, de lírica popular, como en el famoso primer poema, «Balada de la mañana de la cruz», que empieza así:

Dios está azul. La flauta y el tambor
anuncian ya la cruz de primavera.
¡Vivan las rosas, las rosas del amor
entre el verdor con sol de la pradera!

Pero de 1908 a 1911, época en que escribe *Elegías*, *La soledad sonora*, *Poemas mágicos y dolientes*, *Laberinto* y *Melancolía*, se repite y amanaera, y su poesía resulta cada vez más decadente y enfermi-za. Es, por lo general, crónica falseada de las mi-nucias de su vida; rosario de lamentos de un poeta dulce y dolido —y con un furioso erotismo reprimido— en su rincón pueblerino. Por esos años, sin embargo, apunta a veces en sus poesías el tema de *la nada*, y otros que serían luego importantísi-mos en él, como ese querer «huir de la muerte cantando», como dice en un poema de *Melancolía*, hacia 1910; es decir, ese querer superar su angus-tia ante la idea de la muerte con la exaltación de lo bello. Y hay también poemas, sobre todo en las *Elegías intermedias*, de 1908, en que se refiere a una renovada tristeza y a su hastío del pueblo, a su real aburrimiento, que son sin duda poemas bien sinceros. Hay siempre además, claro es, aquí y allá, algunos buenos y originales poemas y mu-

⁸ Quien mejor ha estudiado las curiosas relaciones entre Luisa Grimm y Juan Ramón ha sido el profesor Howard T. Young en su artículo «Anglo-American Poetry in the correspondence of Luisa and Juan Ramón Jiménez», *Hispanic Review*, vol. 44, núm. 1, Winter, 1976, pá-ginas 1-26.

chos hermosos versos. Mas, en general, puede decirse, creo yo, que ese periodo es el peor de Juan Ramón. Él mismo lo creía luego así, y por eso muchas veces dijo que se debía olvidar toda la producción suya anterior a *Platero* y a *Estío*, la de su «primera juventud enfermiza y triste»⁹.

No toda la obra de su juventud es despreciable, ni mucho menos. Y él tampoco debía en verdad creerlo así, ya que al menos parte de ella siguió toda su vida corrigiéndola, «reviviéndola» y preparándola para que fuese de nuevo editada. Pero sí es cierto que lo más característico de muchos de los poemas de esta época de Moguer es mezclar nebulosos paisajes que nunca acaban de verse con vagos sentimientos melancólicos cuya causa no acaba nunca de explicarse. Como en el cuarteto final del poema XXX de las primeras *Elegías*:

Tengo en el corazón un jardín como éste
con un prelude lírico de brisas y luceros,
un agua perfumada bajo un cielo celeste,
una quietud de oro y un huir de senderos...

O el primero del poema siguiente, formado también por cuartetos alejandrinos aconsonantados:

La tarde es un silencio hecho de valle y bruma...
Sobre las hojas secas camino paso a paso,
mientras tiembla el lucero y el paisaje se esfuma
extasiado en la lira de oro del ocaso.

Melancolía coloreada por la tarde, otra vez, y falsedad, fantasías, hay en estos otros alejandrinos del poema XIV de la sección «La voz velada», en *Melancolía*, de 1910:

Frente al jardín morado de la tarde de otoño,
la estancia es como un nido de paz y sentimiento;

⁹ Eso decía en 1948 Juan Ramón en carta «Al alcalde de Moguer», reproducida en *Cartas, op. cit.*, págs. 407-410.

entra por los cristales una esencia infinita
y dentro de las frentes se iluminan los sueños.

.....
hay fuentes que sollozan malvas de rosas mustias
y desesperaciones de olvidos sin consuelo.

¡Hervor fragante y frío de matices marchitos
—acarician el alma manos de raso lento—,
yerran miradas locas y risas extinguidas
y explosiones sin nombre de dolores secretos!

Seguramente tiene una base real todo esto (su jardín, su estancia, sus ensoñaciones), pero como casi siempre, ello es sólo punto de partida para el embellecimiento posterior, que diríase es lo que más importa. Y es que la experiencia a la cual se alude, si es que hubo tal momento vivido, debía de carecer ya en principio de fuerza, no ser muy intensa. A estos poemas parece a menudo faltarle ala, vuelo, elevación. Parece faltar la razón honda de escribirlos. Son monótonas quejas, comprensibles quizás, pero que no nos conmueven, que no pueden conmovernos por no ser bastante explícitas. Parecen paisajes y sentimientos vulgares, aunque revestido todo ello, convertido en algo solemne con esos versos largos.

A veces con esa exhibición, tan modernista, de lujos, rasos y malvas de *dandy* moguereño, y con su fantasía calenturienta, bordea muy de cerca lo cursi y lo ridículo. Como en este poema, antepenúltimo de *La soledad sonora*, que recuerda a uno famoso del también decadente Manuel Machado, el del «alma de nardo» y voluntad desmayada en una noche de luna:

Sobre cojines malvas, de raso perfumado,
mi desfallecimiento se extasía en la luna;
.....
mi corazón se va por las aguas del río,
en una barca blanca en que bogan mis penas
cual mujeres desnudas que se mueren de hastío...

Véase ahora el cambio que, pocos años después, su poesía ha sufrido. Veamos unos versos típicos de *Estío*, libro escrito en 1915 y publicado al año siguiente. Son los últimos del poema 29, un romance:

¡A la nieve con la espiga!
¡Anda, tierra; vuela, sol!
¡Abreviadme la esperanza,
que me espera a mí el amor!

Se trata aquí sólo de un grito, un canto: la simple expresión lírica de su impaciencia de enamorado. Y es que Juan Ramón estaba entonces de verdad enamorado de Zenobia, a la que había conocido dos años antes y con quien esperaba pronto casarse. Los cuatro versos citados tienen un aire popular, como también estos otros del poema 98, el comienzo de un bello romance:

El viento lo trueca todo
—las alegrías, las penas—
entre el coro leve y triste
de las nuevas hojas secas.

El regreso a Madrid. Zenobia y «Platero»

A fines de diciembre de 1912 Juan Ramón volvió a Madrid. Ahí siguió residiendo, casi sin interrupción, hasta 1936. En una carta sin fecha, pero que debe ser de 1912, escribía a los Martínez Sierra desde Moguer:

«Necesito salir de aquí cuanto antes...». Estaba casi arruinado, decía, no se llevaba bien con su familia, y «todo esto en un pueblo pequeño... sin una sola persona — ¡ni una! — que se interese por las cosas de arte». Se preparaba, pues, a escapar de allí: «... estoy vendiendo las fincas que aquí me quedan... para irme a Madrid del todo. He

calculado y puedo disponer de 40 duros mensuales durante unos cuantos años; si usted tuviera una casita cerca de una casa de socorro...»¹⁰.

Lo de vivir cerca de una casa de socorro, era por lo visto para él requisito indispensable, pues en una carta de la misma fecha aproximadamente a un amigo médico de Madrid le decía también: «Yo preparo un viaje a ésa para pronto. Mi preocupación —la muerte definitiva— es lo único que me detiene. Tengo dado el encargo de buscarme casa en las cercanías de una de socorro. Usted podría ayudarme en esto»¹¹.

Se instaló en Madrid, al principio, en una pensión; pero meses después, en septiembre de 1913, se trasladó a la Residencia de estudiantes. Allí se encontraba muy satisfecho con la limpieza, orden, comodidad y buen gusto que reinaba en el lugar. En esa época de la Residencia, de 1913 a 1916, salvo alguna recaída a su enfermedad, como la que debió tener en 1915, estuvo —a juzgar por lo que escribe en cartas de esos años— más activo y satisfecho que nunca antes: veía a escritores y amigos, trabajaba para una editorial, asistía a conciertos, escribía y hacía traducciones con la ayuda de Zenobia.

A Zenobia la había conocido en casa de María Martínez Sierra, que fue, como antes en el caso de Luisa Grimm, la intermediaria y consejera de Juan Ramón en sus amores. Zenobia al principio se resistía a casarse con el «poeta lunático», dudaba; pero al fin le aceptó, y nunca seguramente se arrepintió de ello. Fue un matrimonio feliz. La ayuda y compañía de Zenobia resultó, como es bien sabido, como él reconoció muchas veces y

¹⁰ La carta se encuentra reproducida en el libro de Ricardo Gullón, *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*, Ed. de La Torre, Universidad de Puerto Rico, 1961, págs. 109-110.

¹¹ Cfr. *Cartas*, op. cit., pág. 102.

pronto veremos además, de una importancia decisiva en la vida y en la obra de Juan Ramón. Él la adoraba, no podía vivir sin ella. Y Zenobia, cariñosa y abnegada, comprensiva, lúcida y práctica, aunque tenía sus intereses personales y vida propia, le dedicaba siempre a él la mayor atención.

En Madrid, de 1914 a 1915, buscando un nuevo modo de expresión, queriendo ya alejarse del modernismo decadente, escribió los *Sonetos espirituales*, que son en general bastante graves. Los temas son varios. Alguno de esos sonetos refleja su creciente amor a Zenobia, pero hay otros tristes en los que alude a una nueva crisis de su espíritu, como ese que empieza: «Se entró mi corazón en esta nada...»; o ese otro, más conocido, que se titula precisamente «Nada». Pero muy poco después, casi al mismo tiempo, escribió *Estío*, que es en general un libro de muy diferente tono y estilo. Es un libro leve. Muchos poemas de *Estío*, breves, con versos cortos, son como canciones. Es un libro de enamorado, casi alegre en ocasiones; y en otras, expresión de un alma inquieta, expectante. Hay ahí muchas menos penas y suspiros que antes, y casi nada de esos desmayos y hastíos de muchos de sus poemas anteriores. Hay también en *Estío* menos color y menos ensoñaciones y fantasías morbosas (esas mujeres desnudas, solas, que resultaban ser no más que sombras, ¡ay!, en el jardín), y poco de esos pesados versos cargados de «ropajes» —como él diría luego— y oropeles que tanto abundan en su obra de los últimos años de Moguer. Cuando se alude en un poema de *Estío* al mundo exterior, un jardín por ejemplo, éste suele resultar algo borroso; y los sentimientos a veces parecen aún vagos. Es un libro sincero, pero de poca fuerza. Lo mejor de él y lo más característico es ese como canto a media voz, no muy claro, de un alma esperanzada. Los últimos cuatro poemas del libro, empezando con el número CIII, «Convalecencia», son muy distintos a todos los

anteriores. «Convalecencia» es además un buen poema, bastante excepcional, que por la forma original, penetrante, de describir complejas sensaciones, le acerca ya algo a los poemas del *Diario de un poeta recién casado*. La enfermedad a que se alude en ese poema debió ser algo bien real, y ella sin duda provocó, al ir a acabar el libro, una invasión de tristeza y la reaparición del sentimiento de la nada.

Un cambio tan grande como el que se produce en su poesía al llegar a *Estío*, se observa en su prosa poética al llegar a *Platero y yo*, cuya primera edición apareció en 1914. No sabemos con certeza cuándo empezó a escribir *Platero*, pero estaba escribiéndolo en «1913», según indica en el prólogo a ese libro; y los últimos toques a la edición segunda, aumentada, de 1917, los hizo en 1916. En esa segunda edición da, a continuación del título, las fechas de «1907-1916». Pero en una nota de hacia 1930 (en «Estética y ética estética») dice que *Platero* lo tenía escrito desde «1908»; y mucho más tarde, en un prólogo de 1952, aseguraba que lo tenía escrito «casi todo» en 1912.

Lo que hubiera escrito de ese libro estando aún en Moguer, debió corregirlo luego bastante. Y yo creo que la mayor parte debió de escribirla estando ya en Madrid, lejos de su pueblo, y arrepentido al evocar su pasado. En la última prosa de *Platero*, fechada en Moguer en 1916, habla con evidente remordimiento de «mis maldades, de mis cinismos, de mis impertinencias». Pensaba sin duda sobre todo en su madre, a quien amaba, pero a quien se sabe él hizo sufrir bastante. Y antes, en una página de 1915 dedicada a la memoria de Platero muerto, el poeta habla de su propia alma de ahora, que «se hace más buena, más pacífica, más pura cada día»¹². *Platero* es como un ejer-

¹² *Platero y yo* (Madrid, Taurus, 1963), pág. 243. Todas las citas de *Platero* las tomamos de esta edición.

cicio en ese camino de purificación que él había emprendido. Y al arrepentirse de sus «maldades» e «impertinencias» en los años de Moguer, se arrepentía también, probablemente, de muchos de sus escritos de la misma época.

En *Platero* hay no sólo novedad de temas y de estilo, sino también y muy fundamentalmente un cambio de actitud suya ante la vida y ante los otros. Cualquiera que sea la época o épocas en que escribió ese libro, al hacerlo evoca todo con nostalgia y cariño, idealizando, endulzando sus recuerdos. Y olvida o altera en lo posible la imagen del poeta decadente y suspirante que él fue.

Las prosas poéticas que escribió en Moguer con anterioridad a *Platero*, o al mismo tiempo que comenzaba este libro, quedaron en su mayoría inéditas cuando él murió; pero hoy se encuentran reunidas en el volumen llamado *Libros de prosa*¹³ bajo los títulos de *Baladas para después* (1908) y *Palabras románticas* (1906). Las *Baladas*, a menudo con un refinado erotismo morboso, son en general las más «modernistas» —en el peor sentido de la palabra—, las más decadentes y artificiosas. Por ejemplo:

Venía desnuda, sobre los pétalos malvas que la luna deshojaba en las alfombras de la estancia oscura... Los pétalos le caían en una mano, en un pecho, en un muslo, y brillaba su carne un momento como una ceniza irisada...

Las *Palabras románticas* son por el contrario, como su nombre indica, sentimentales sobre todo. Se percibe casi siempre, vagamente, la presencia del pueblo donde él estaba, ya que nos habla de paseos y suspiros por calles, campos y jardines. Pero apenas se ve ahí gente, y si la hay, son sólo vagas sombras. El poeta habla de sí mismo, como

¹³ Juan Ramón Jiménez, *Libros de prosa: 1*, ed. de F. Garfias, Madrid, Aguilar, 1969.

casi siempre, de sus penas, de los ecos del piano que al pasar escucha, de la luz que percibe. Se trata, al parecer, de un pueblo muerto, casi abandonado. Él está solo. En lo que nos cuenta debió haber habido casi siempre una base real; es en cierto modo el recuerdo de algo vivido, pero ello es sólo luego materia prima para sus composiciones, idealizaciones y exageraciones. Lo que destaca casi siempre es esa muy repetida exhibición de su alma, siempre la misma: alma triste de poeta soñador, quejoso y perdido. Veamos unas líneas, típicas de *Palabras románticas*, aunque en ellas, excepcionalmente, él no aparece en primera persona; sino de un modo indirecto; *uno*, un ser cualquiera que, solitario, melancólico, está en un jardín oyendo un piano:

A la tarde, si de una ventana abierta sobre el jardín surge la sonatina de un piano, las notas lloran una sonoridad extraña por el aire. Se dijera que lo azul resuena, que lo morado tiene eco, que cada nota es una estrella, un son que se hace plata, o brillante, para clavarse en el cielo. Y la sonatina va llorando por las rosas. El que la oye, llora. Y en el apartamento del jardín, ante un ocaso de aspectos suntuosos, brota el sueño, con una voz de piano, estrellas, rosas, lágrimas, a la tarde.

Después de esto, abrir *Platero* es una agradable sorpresa. Lo que destaca inmediatamente es que ahora verdaderamente pinta el *fuera*, la realidad de Moguer, escenas de la vida que él presencié: tipos, diálogos, animales, niños. Incluso a menudo lo feo, lo triste, lo cruel, lo injusto¹⁴.

Juan Ramón, el poeta que describe y cuenta, es sólo, o principalmente, el observador que se dirige al burrito compañero de sus andanzas, a *Platero*,

¹⁴ Esto es algo que ya señaló Michael P. Predmore en *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1966, pág. 120.

al cual le indica lo que ve: «Míralos, Platero, tirados en todo su largor...» Claro es que ese observador no es una mera máquina fotográfica sino un ser vivo con sus propios sentimientos: es Juan Ramón mismo, el hombre real («el loco», dice a veces de sí mismo, pues por loco le tenían muchas veces los que le veían pasar). El poeta, o el «hablante», que aparece en esas páginas nada tiene que ver, o muy poco, con el anterior, quejumbroso y narcisista de las otras prosas de su primera época. Es ahora un ser compasivo, curioso. Un esteta soñador, un sensitivo, cierto es, que por su propia naturaleza vive algo apartado de los demás, pero que no desprecia ni ignora a nadie. Sus reacciones son las normales de un hombre culto y refinado, pero comprensivo y de buen corazón, que viviera en un tal lugar. Con frecuencia ayuda a los otros o trata de evitar un daño, una crueldad. Véase, por ejemplo, «La tísica»:

«Estaba derecha en una triste silla, blanca la cara mate, cual un nardo ajado, en medio de la encalada y fría alcoba...» El médico había dicho que debería salir al campo, pero ella se ahogaba, no podía. El poeta entonces le ofrece el burro para que pueda dar un paseo, y entonces comenta: «Subida en él, ¡qué risa la de su aguda cara de muerta, toda ojos negros y dientes blancos!». Todos se asomaban para verlos pasar. Platero iba despacio como si llevase «un frágil lirio de cristal fino». Y la niña, con su hábito «lazado de grana, transfigurada por la fiebre y la esperanza, parecía un ángel que cruzaba el pueblo, camino del cielo del Sur» (pág. 89).

Hay en esta prosa una visión de esteta, pero hay sin duda también caridad, simpatía, ternura. Y ningún alarde de su alma sensible de poeta. A veces se siente muy aparte de los otros, pero esto no es porque él lo quiera, por su culpa: es un aislamiento inevitable para toda persona sensible ante eso que Antonio Machado, poco des-

pués, cuando vivía en otro pueblo andaluz, Baeza, y precisamente en una carta a Juan Ramón, llamaba la «barbarie española». Y así dice Juan Ramón en el capítulo «Los toros» de *Platero y yo*, sin ostentar su soledad, sin enorgullecerse de ser distinto: «A lo lejos sube sobre el pueblo, como una corona chocarrera, el redondo vocerío, las palmas, la música de la plaza de toros, que se pierde a medida que uno se va, sereno, hacia la mar...»

En ocasiones pinta un paisaje, nos habla de una cierta luz y nos da, naturalmente, su reacción, aunque sea de un modo breve. Alude así a sus sentimientos, a su modo de estar allí, y aparece por tanto a menudo el poeta melancólico otra vez. Mas no insiste ahora en sus penas ni en querer conmovernos con ellas. Lo principal aún es lo de fuera, lo que pinta, lo que describe. Por ejemplo: «Caía la tarde de abril. Todo lo que en el poniente había sido cristal de oro, era luego cristal de plata... Yo volvía triste...» (pág. 45). Su tristeza no es en este libro lo más importante: lo principal, repetimos, es la visión suya del paisaje y de los hombres, animales y cosas.

Puede hablarse, pues, de un cierto realismo en *Platero*, pero es un realismo muy relativo. Se trata de cuadros coloreados, retocados y *evocados*. Estampas que viene a ser como síntesis de muchas escenas análogas, inventadas o realmente vividas y recordadas luego. Hay casi siempre idealización, estilización, arreglo estético al componer el cuadro. Incluso las escenas más brutales resultan no sólo suavizadas por su mirada piadosa, sino embellecidas, como amortiguadas por un manto de color que las envuelve. Por ejemplo, la escena esa de la yegua blanca, vieja, muerta a pedradas en medio de la calle:

Tenía un ojo abierto del todo que, ciego en su vida, ahora que estaba muerta parecía como si

mirara. Su blancura era lo que iba quedando de luz en la calle oscura, sobre la que el cielo del anochecer, muy alto con el frío, se aborregaba todo de levísimas nubecillas de rosa... (pág. 196).

Platero está basado en una serie de recuerdos más o menos lejanos, y de este hecho proviene su especial carácter y su diferencia con el *Diario*. La distancia, que embellece la realidad, si no puede decirse que haga a ésta del todo borrosa (pues él se esfuerza en que los cuadros, aunque coloreados, sean vivos y naturales), sí le quita muchas veces los matices y perfiles propios de una realidad específica, concreta. Y sus propias impresiones resultan a menudo, por la misma razón, o sea debido al paso del tiempo y a la distancia, poco específicas, apenas aludidas. Aunque ese como endulzamiento, como coloración rosada que envuelve a casi todas las prosas de *Platero*, no se deba sólo a que se trate de evocaciones de lejanos recuerdos, sino también a su general tendencia idealizante, y al hecho de que *Platero* sea todavía una última —aunque muy original y depurada— muestra de la prosa modernista.

Que se trata de recuerdos, resulta obvio si se lee con atención el texto. Bastantes veces son recuerdos de niñez, como él mismo indica. Otras se trata de recuerdos más cercanos, pero de cosas pasadas hacía tiempo, como se indica por los tiempos de los verbos. En ocasiones habla en presente, como si el suceso estuviese ocurriendo en el momento mismo que lo describe, pero se ve pronto, muchas veces, que el cuadro que pinta no es siquiera algo que ocurrió en un día, en un solo momento determinado, sino que se trata de una composición hecha con varios recuerdos de situaciones análogas, y agregando además, probablemente, algo que él inventa o imagina.

Rara vez después de leer las escenas de *Platero* nos quedamos con la imagen nítida, persis-

tente, de una persona, escena o cosa que él viera y luego evocara. Y más raramente aún nos transmite con exactitud la impresión suya de entonces. Pero hay excepciones, y cuando las hay, esas páginas de *Platero* recuerdan ya a las del *Diario*.

Hay aquí y allá en *Platero* rasgos, gestos, tipos, impresiones, que evidentemente fueron observados por él, sentidas por él, y que nunca olvidó, como la risa de la tísica aquella subida en el burro. O como «El niño tonto», que siempre Platero y él veían sentado a la puerta de su casa «en su sillita, mirando el pasar de los otros». Un niño «alegre y triste de ver; todo para su madre, nada para los demás». Un día el niño ya no está en su silla: ha muerto. Pero la imagen persiste en la mente del poeta, como ahora en la nuestra, y así lo imagina él ya en el cielo, «sentado en su sillita, al lado de las rosas únicas, viendo con sus ojos, abiertos otra vez, el dorado pasar de los gloriosos» (pág. 36). Esta fantasía última no quita realidad alguna a la imagen del niño, al contrario. Y poco nos dice él de su impresión, directamente; pero logra transmitirnos ésta con claridad, pues va implícita en el esbozado retrato que hizo con unas pocas palabras exactas, justas.

También es comparable a algunas páginas en prosa del *Diario* una de *Platero*, «Los gallos», donde evoca un día bien determinado y donde, abandonando su normal actitud de espectador benévolo o resignado, muestra su disgusto y antipatía ante ciertos aspectos de la vida hispánica; como luego haría con otros aspectos de la vida norteamericana. Dice así un fragmento de «Los gallos»:

No sé a qué comparar el malestar aquél, Platero... Una agudeza grana y oro... Tal vez una bandera española sobre el cielo azul de una plaza de toros... mudéjar... como las estaciones de Huelva a Sevilla... Olía a vino nuevo, a chorizo en

regüeldo, a tabaco... Estaba el diputado, con el alcalde y el Litri, ese torero gordo... La plaza del reñidero era pequeña y verde... Los gritos salían de los ojos... Hacía calor y todo —¡tan pequeño: un mundo de gallos!— estaba cerrado... De vez en cuando miraba con infinita nostalgia por una loma rota... un naranjo sano que en el sol puro de fuera aromaba el aire... (págs. 110-111).

En otra página, ya al final del libro, habla a Platero del «horror instintivo» que desde niño sentía hacia el «apólogo, como a la iglesia, a la Guardia Civil, los toreros». Pero se concentra esta vez en los «fabulistas», esos autores que hacían hablar a los animales (lo cual dice recordando, seguramente, las inescapables lecturas que él debió de hacer de las fábulas de Iriarte y Samaniego en el colegio de los jesuitas). Y entonces compara y funde la impresión que le producían tales fábulas con la que le causaba «el silencio de las vitrinas hediondas de la clase de Historia Natural». Ello lo explica en dos líneas magníficas, con una prosa ágil y nueva, nada modernista. Una prosa que anuncia ya la mejor suya del *Diario*, y de después. No dice solamente lo que sintió viendo esas vitrinas — ¡un recuerdo tan lejano y tan exacto! — sino, a la vez, qué era, en el fondo, lo que él sentía al escuchar las fábulas ésas que recitaba el profesor:

Cada palabra que decían, digo, que decía un señor acatarrado, rasposo y amarillo, me parecía un ojo de cristal, un alambre de ala, un soporte de rama falsa (pág. 224).

Pero líneas como éstas, tan efectivas y penetrantes descripciones, son bastante raras en *Platero y yo*.

Y ahora llegamos ya al *Diario* y a la plenitud de Juan Ramón Jiménez.

II

La segunda época (1916-1936)

Exactitud, belleza, mágicos instantes y la muerte al fondo

El *Diario de un poeta recién casado* fue, claro es, provocado muy especialmente por el casamiento de Juan Ramón con Zenobia. Embarcó él a fines de enero en Cádiz, se casó en Nueva York el 2 de marzo y el 1 de julio ya estaban ambos de vuelta en Madrid.

El *Diario*, en verso libre y prosa, lo escribió casi todo durante el viaje, en el mar y en América, y lo acabó al volver a España. Este libro da «entrada» a toda una nueva época de su poesía, como su propio autor decía muchos años más tarde, en 1953, a Ricardo Gullón. Y también afirmaba entonces, no sin razón, que la «mitad de la poesía moderna, en España, viene del *Diario*»¹.

La originalidad del *Diario* es debida a su esfuerzo por reproducir vivamente, con exactitud, lo realmente sentido, la sensación experimentada en un momento determinado. Cuando se habla de la «desnudez» de muchos poemas de esta obra, se piensa sobre todo en la falta de medida fija y de rima, y en la escasez de imágenes, pero se atiende poco al dentro, a lo que el poeta quiso reproducir, fijar. La *desnudez* proviene no tanto de haber des-

¹ *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958, págs. 90 y 120.

pojado a la poesía de adornos y «ropajes» con los que él previamente la hubiera vestido, sino del hecho de que ésta, por su propio carácter, nacía ya desnuda. El *Diario* es un verdadero diario: un anotar lo visto y lo vivido, aunque ahondando muchas veces, sin quedarse en la mera superficie. El *Diario* es un ejercicio de autenticidad, de sinceridad y de precisión.

Dado el carácter de este libro, al escribirlo no le faltaron nunca temas. Le bastaba mirar en torno y también mirar hacia dentro. Esto explica que sea bastante voluminoso y también bastante irregular. Varía según la calidad de lo visto y lo sentido, y la intensidad y trascendencia de esas impresiones. A veces se trata de algo banal; en ocasiones expresa disgusto ante lo que ve. Otras, especialmente en las prosas, ciertas trivialidades se mezclan a impresiones hondas, poéticas. Pero hay numerosas ocasiones, sobre todo en las partes II y IV, escritas en el barco, relativas a sus impresiones del mar a la ida, y a la vuelta ya con Zenobia, en que el libro ciertamente alcanza, como su autor mismo dijo refiriéndose a la parte II, «verdadera profundidad» (*Conver.*, pág. 93). Hay algún poema muy bueno antes de embarcar, como el 16, donde describe bellamente y con gran exactitud lo que ve y siente —temor, desamparo, pena— una madrugada al salir de Moguer para ir a embarcarse hacia América. El primer poema del libro lo escribió estando aún en Madrid. Seguramente se había propuesto escribir un diario sincero, con descripciones exactas y sin adornos, antes ya de emprender el viaje; y por eso escribiría luego esos poemas angustiosos, magníficos, describiendo el mar que veía, su impresión y su sentimiento de temporalidad, de muerte. Un sentimiento éste que, en verdad, parecería inoportuno en aquella ocasión, cuando iba, feliz, a casarse. Pero él no podía eludir esa realidad ni dejar de

hablar de ella si quería cumplir su propósito de ser exacto y sincero.

Pronto veremos alguno de esos poemas del mar. Pero tratemos primero de ver en qué consiste la «sencillez» de esa poesía desnuda.

La poesía desnuda

En una página en prosa del *Diario*, de 3 de mayo de 1916, pensando en ese nuevo estilo suyo recién hallado, escribía: «Porque no se trata de decir cosas chocantes..., sino de decir la verdad sencillamente, la mayor verdad y del modo más claro posible y más directo.» Pero esto no es nada fácil. Como es bien sabido la palabra común, útil para la comunicación ordinaria, ha de transformarse de algún modo en palabra poética, si se quiere que el poema llegue a otros, que sea comunicable lo que el poeta quiere transmitir. Y si no hay imágenes, sonoros versos, rimas, tienen que encontrarse otros medios de expresión poética. Y los hay en efecto en esta poesía desnuda, aunque no se vean a primera vista. Muchos poemas parecen cosa muy sencilla, algo simplemente hablado, dicho; pero leídos con atención no resultan tan sencillos. Los elementos son simples, pero su ordenación no lo es.

Veamos un ejemplo, el principio y el final del poema «Cielo», de la sección segunda del *Diario*:

Te tenía olvidado,
cielo, y no eras
más que un vago existir de luz,

.....
Hoy te he mirado lentamente,
y te has ido elevando hasta tu nombre

«Te tenía olvidado» es cosa bien simple; pero no tanto la manera en que se precisa, en forma exacta, cómo era ese cielo en los momentos de

olvido. «Vago» también es simple, y más aún «existir» y «luz»; pero no tanto el decir «vago existir de luz», que es, sin embargo, la forma en que percibimos el cielo cuando apenas advertimos su presencia, cuando no lo miramos, o lo miramos sólo distraidamente. Y esa honda precisión al describir, es ya poesía, aunque no lo parezca, no prosa.

Y lo mismo el final. Es simple el «te he mirado», calificado por el «lentamente» pero no el verso último, clave del poema, que resume la experiencia poética: «y te has ido elevando hasta tu nombre». Quiere esto decir, claro es, que el cielo se le reveló como *cielo*, con todo lo que ello significa (infinito, misterio, belleza). Y, ¿dónde está en ese verso de apariencia simple la palabra reveladora? En primer lugar el «te has ido elevando», progresivo, junto con la mirada *lenta* del verso anterior, sugiere la situación concreta del observador, el movimiento de su cabeza incluso; y así nos identificamos en cierto modo con él y empezamos a sentir como él sintió. Por otra parte esas mismas palabras, tan cuidadosamente escogidas, sugieren la grandeza del cielo al aludir a su elevación siempre creciente.

Y luego al «te has ido elevando» sigue esto otro: «hasta tu *nombre*». Ello es extraño, chocante, pero precisamente de ahí surge la chispa que es la poesía. Sólo así dice, y con admirable brevedad, lo que quiere decir: que el cielo no visto o no sentido antes, de pronto revela lo que es; un misterio encerrado en esa palabra *cielo*. Y por eso dice te has «ido elevando *hasta tu nombre*». La palabra «cielo», antes gastada, una palabra más, recobra de pronto toda su grandeza y su brillo. Y, por último, fijémonos en que no dice «te has elevado» hasta tu nombre, como si ello fuese algo ya acabado, sino «te has ido elevando», para indicar así que ese redescubrir el cielo, que tenía olvidado, es un descubrimiento lento, paulatino.

Y además que el cielo, una vez descubierto, realmente contemplado, no aparece como un techo fijo, definitivo, sino como un constante más allá, un constante crecer, y de ahí ese inacabable *irse elevando* hasta él. Trata pues, en suma, todo el poema de un *redescubrir* el cielo y transmitirnos su emoción; cosa difícil, pero que él logra con ese último verso, tan eficaz, de apariencia simple: «y te has ido elevando hasta tu nombre».

Otro buen ejemplo de poesía desnuda sería el 95, que trata de una sensación al estrechar entre sus brazos un cuerpo femenino desnudo. No es un poema erótico, aunque sí de amor. De lo que habla es de lo inasible, inabordable, que le parece el corazón de ella: su alma, su secreto:

¡Qué débil el latido
de tu corazón leve
y qué hondo y qué fuerte su secreto!

Y con esta primera exclamación —esos dos bellos heptasílabos, como un murmullo, con la asonancia *débil, leve*, seguidos del sonoro endecasílabo— ya expresa bastante claramente lo sentido. Pero en la segunda estrofa, otra exclamación, con versos ya de distintas medidas y sin rima que suenan como prosa, se precisa más: la calidad suave de la piel, de ese «cuerpo delicado» que él palpa sin poder nunca llegar al «centro de tu alma»:

¡Qué breve el cuerpo delicado
que lo envuelve de rosas,
y qué lejos, desde cualquier parte tuya
—y qué no hecho—
el centro de tu alma!

Y ahora veamos algo de los poemas del mar. Estos son muchos. Podría decirse que tienen todos el mismo tema, aunque en diversas fases, con muchas variantes. El tema básico es el asom-

bro, el miedo, la angustia que la contemplación del mar casi siempre le produce; y también su deseo de escapar de ese temor, de sentirse salvado.

No es que él cultivase, precisamente cuando iba a casarse, o cuando regresaba contento ya con su esposa, los sentimientos melancólicos. No, él no cultivaba entonces ya la tristeza; pero es que la angustia, el temor, se imponía a veces, a su pesar. En alta mar, rodeado por el océano, se sentía como perdido, en ocasiones; como náufrago, a punto de ser absorbido por las aguas. Y el mar resultaba así, de pronto, como la imagen de la nada, a la que iría él a parar. Mas, paradójicamente, el mar era a la vez grandioso, bello; y envidiable, porque era eterno: el mar estaría aún allí —inmenso, indiferente— cuando él ya no estuviera, cuando hubiera él ya desaparecido. Por eso teme y odia al mar, y le habla, le insulta; y a la vez le envidia, le halaga, queriendo aplacarle, queriendo ser como él, ser *con él* para siempre, eterno y libre, sin temor:

Sí, mar, ¡quién fuera
cual tú, diverso cada instante,
coronado de cielos en su olvido...!

Es un apasionado diálogo con muchas fases, altos y bajos. A veces la angustia crece con la tormenta, con las nubes negras; y luego disminuye y se desvanece cuando el horizonte se aclara:

Se me abre el corazón y se me ensancha, como
el mar mismo. La amenaza
huye por el oriente
a sus pasadas nubes.

El mar sale del mar y me hace doblemente claro.

Uno de los primeros poemas del mar es «Soledad», fechado el 1 de febrero. Es un hermoso poema. Le impresiona la grandeza del océano, lo

contempla con atención, y trata de expresar lo que siente. Sus sensaciones, al principio, no son aún claras. Diríase que trata él mismo de saber cuáles son éstas. Pero describe lo que ve:

En ti estás todo, mar, y sin embargo,
¡qué sin ti estás, qué solo,
qué lejos siempre de ti mismo!

Abierto en mil heridas, cada instante,
cual mi frente,
tus olas van, como mis pensamientos,
y vienen, van y vienen,
besándose, apartándose,
en un eterno conocerse,
mar, y desconocerse.

Pero es sólo en la tercera estrofa, final, cuando se revela lo importante; cuando él descubre la diferencia esencial entre el mar y él, lo cual será el asunto de varios poemas posteriores:

Eres tú, y no lo sabes,
tu corazón te late y no lo sientes...
¡Qué plenitud de soledad, mar solo!

El mar es inconsciente, una fuerza ciega. Y hay con ése descubrimiento el temor implícito de ser él un día absorbido en esa gran inconsciencia de la naturaleza. Pero hay en su mirada también envidia, admiración, que manifiesta en el verso final: « ¡Qué plenitud de soledad, mar solo! » Y es que el mar, a diferencia de él, no necesita de nadie. El mar es fuerte, indiferente, solo. Y es eterno.

En los poemas del mar que hay en el *Diario* se percibe casi siempre inquietud, temor; pero hay uno, ya hacia el final del viaje de vuelta, en que parece, momentáneamente al menos, sentirse sereno, haber eliminado su inquietud. Resulta curioso ese poema porque es en cierto modo parecido a los que escribiría treinta y dos años más

tarde, durante otro viaje por mar, cuando creyó al fin verse salvado definitivamente tras una especie de prolongado éxtasis. De ello, que fue algo realmente excepcional, ya hablaremos a su tiempo; pero es interesante observar que ya en 1916, una vez siquiera, sintió, aunque en forma más débil, menos arrebatadora, algo parecido. Parece ahora que su alma ha logrado dominar esas aguas que la proa del barco iba cortando en dos:

Por doquiera que mi alma
navega, o anda, o vuela, todo, todo
es suyo. ¡Qué tranquila
en todas partes, siempre;
ahora en la proa alta
que abre en dos platas el azul profundo,
bajando al fondo o ascendiendo al cielo!

¡Oh, qué serena el alma
cuando se ha apoderado,
como una reina solitaria y pura,
de su imperio infinito!

Y obsérvese que aquí emplea heptasílabos y endecasílabos, con alguna asonancia, pero que no hay sino una metáfora: esas «dos platas». Y sólo, como imagen, la comparación del alma con una reina «solitaria y pura» que, al fin serena, segura de sí misma, contempla sus dominios.

Hay en el *Diario*, aparte los poemas del mar, y los de amor, muchos otros sencillos, bellos, interesantes. Pero me limitaré a mencionar sólo uno, relativo a Moguer, donde se detuvo unos días en el viaje de vuelta. Es el que empieza:

¡Qué bien le viene al corazón
su primer nido!
¡Con qué alegre ilusión
torna siempre volando a él...

Las prosas del Diario

Podría uno preguntarse por qué las prosas, mezcladas con los versos en ese libro. En 1931 decía Juan Ramón que pensaba dividir el libro en dos partes: prosa y verso. Más tarde pensó ponerlo todo en prosa; ya que si no hay rima, decía él, el verso «no existe». Y en efecto en *Leyenda* aparecen puestos en prosa algunos poemas del *Diario*, aunque con ello, creo yo, no ganan nada.

En el *Diario*, tal como apareció en 1917 y como él lo reeditó mientras vivía, esto es mezclado verso y prosa, esa mezcla resulta bien justificada si se tiene en cuenta que en ese libro anota impresiones de muy diverso carácter. En general el verso, aunque sea verso libre, lo emplea para expresar lo más íntimo e intenso, lo más propiamente lírico; y la prosa, por el contrario, para descripciones más anecdóticas e impresiones más superficiales. A veces se mezclan, cierto es, en una misma prosa partes líricas con otras más banales, que él no quiso sin embargo eliminar; y al ser así, el conjunto queda mejor como está, en prosa, que hubiera quedado en verso. Mas hay también algunas prosas que por su tema y la emoción que contienen, por su belleza, son propiamente prosas líricas. Las prosas, en suma, que aparecen sobre todo al final del libro, son de muy diferente carácter, calidad y tono.

La tercera sección del libro, en que trata de sus impresiones en América, es la más extensa, y contiene muchas prosas que son como apuntes de viajero. Pero hay también algunas líricas, muy bellas, como «La negra y la rosa», en que observa a una negra dormida en su asiento del tren, la cual lleva, enhiesta, sujeta firmemente por el tallo, una rosa blanca en su mano. En la sección

cuarta, en el mar de regreso, hay varias prosas en las que habla del mar cambiante, sin introducir en ellas apenas nada prosaico o anecdótico. La única razón que puedo ver para que esas prosas no sean versos es que la emoción que encierran es quizás más débil, más diluida que en los poemas de tema análogo. En la parte quinta hay varias prosas en que trata de su alegría, de sus impresiones, al pisar de nuevo tierra andaluza. Y por último la sección final, escrita ya en Madrid, de «recuerdos» de América, está escrita casi exclusivamente en prosa; varios de esos recuerdos, anecdóticos, narrativos. Las más son recuerdos desagradables. A veces son divertidas caricaturas de gentes y lugares. La prosa ahí, original, barroca pero penetrante, anuncia la que emplearía luego en sus «caricaturas líricas». Veamos un ejemplo, unas líneas, de «Las viejas coquetas», estampa goyesca, esperpéntica de esas ancianas risueñas e insinuantes que él debió ver en más de un *party* en Nueva York:

Visten su ancianidad, de náyade, con hierbas verdes en la calva, de Ofelia coronada, de Cleopatra... Se prenden en cualquier sitio flores de calabaza, malaquitas de a kilo, plumas de avestruz, de águila, de cuervo o de pavo real... Desveladas siempre del sepulcro, y sin miedo de llegar tarde... son las últimas que se retiran... y se quedan con cualquier poeta cubista, robinsoniano o bíblico... ¡Qué terciopelos con espinas y qué cenizas con sedas!... Pero sonrían a todos, como claves sin teclas, y coquetean con el «chauffeur», con el portero... ¡Pero cualquiera va, a través de los siglos, con esta nieve, a sus sepulcros!

Y ya que no podemos detenernos mucho más con estas prosas, nos fijaremos sólo en una, que es de las pocas, pertenecientes a este libro, que Juan Ramón no incluyó en él, por alguna razón, al publicarlo. El estilo es muy distinto al de «Las

viejas coquetas», pero creo es un buen ejemplo de eso que es más característico en el *Diario*: la exactitud, el ahondamiento al expresar sensaciones, sean éstas cuales fueren. En este caso, las provocadas por la visita a cierta sala de un museo antropológico. Se titula «Esqueletos», y dice así:

Llueve sobre la primavera verde y en flor. Por los ventanales abiertos del museo el aire vivo, fresco y húmedo corta y separa el olor acre de la conservación de los esqueletos que, ante la vida, se van a su tiempo y a su ser en una unidad de término negativa. ¡Qué fraternidad la de estos huesos en la vitrina! Perdidos los colores y las masas que tanto los distanciaban, secretos, se evidencian como un secreto descubierto. Y dan la paz de un misterio aclarado, de una duda puestos en su sitio, de una confidencia que termina para siempre.

Describe ahí, como puede observarse, tres sensaciones. La primera al entrar: un contraste entre el aire fresco de fuera y ese olor de sustancias químicas, para la conservación de los esqueletos, que lo asocia él con la muerte. Y sintiendo que el aire fresco de fuera vence y desaloja al otro —la vida a la muerte—, le parece que los esqueletos se alejan, se van a su mundo propio, tan diferente al nuestro, «a su tiempo y a su ser»; un mundo que, en contraste con la vida, tiene una calidad «negativa».

Luego se acerca a una vitrina y tiene una diferente sensación: ternura al ver un montoncito de huesos, juntos, amorosamente reclinados uno sobre otro en un eterno reposo. Por eso exclama: «¡Qué fraternidad la de estos huesos en la vitrina!» Ello es anormal, contrario a la vida, ya que antes, cuando pertenecían a un ser vivo, las «masas» de carne los distanciaban. Ahora están para siempre unidos, unos sobre otros... Y entonces surge la nueva impresión, final, que es la de «un secreto descubierto». No es algo que piensa, sino

más bien algo que siente. El secreto es que así, en un montoncito de huesos, acaba todo. Algo que él ya sabía, naturalmente, pero que ahora redescubre como la verdad definitiva. El «misterio», la «duda», están ahora aclarados. La «duda» no hace sino encubrir la verdad de nuestro destino. Y siente, con ese «misterio aclarado», una cierta «paz», que coincide con la paz de esos huesos.

Belleza y deseo de eternidad

El libro que sigue al *Diario* es *Eternidades*, escrito en 1916-1917 y publicado en 1918. La mayoría de los poemas de esta obra indican, en cuanto al estado de ánimo del poeta, más que temor o inquietud, orgullo y contento de sí mismo. Ese primer año de casado, Juan Ramón parece muy satisfecho, casi feliz; aunque la sombra de la muerte cruce alguna vez ante él. En *Piedra y cielo*, de 1917-1918, publicado en 1919, hay muchos poemas de tema y tono parecidos a los de *Eternidades*, sobre todo cuando habla con delectación de su «Obra». Pero hay también un poema al principio de ese libro, y varios al final, en los que habla de un extraño afán: ansia de identificación con la belleza, con el «todo». Dice así el poema 7:



¡Qué inmensa desgarradura
la de mi vida en el todo,
para estar, con todo yo,
en cada cosa;
para no dejar de estar,
con todo yo, en cada cosa!²

Es como un ansia de *penetrar* en la belleza, aunque bien sabe que el sentimiento de belleza es algo que está dentro de él. Y así dice hacia el

² Cfr. Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar (3.ª ed., 1967), pág. 701.

final, en el comienzo del poema 112 (pág. 821):
« ¡No estás en ti, belleza innúmera, / que con tu fin me tientas, infinita, / a un sinfín de deleites! / ¡Estás en mí, que te penetro / hasta el fondo, anhelando, cada instante, / traspasar...! »

Esté la belleza fuera o dentro de él, o en ambas partes, el deseo de unión, de identificación con ella y con lo eterno, queriendo así escapar de sus propios límites y librarse de su finitud, es algo que, como veremos, mucho se repetirá en él más tarde. Pero ya en el antepenúltimo poema de *Piedra y cielo*, el 117 (pág. 826), dice al empezar, en la primera estrofa:

Eternidad, belleza
sola, ¡si yo pudiese,
en tu corazón único, cantarte,
igual que tú me cantas en el mío,
las tardes claras de alegría en paz!

Este es el último libro del cual se incluyen algunas poesías en la conocida *Segunda antología*, aparecida en 1922. Esa antología y *Platero y yo*, fueron durante mucho tiempo, y quizás son todavía, las obras más divulgadas de él. Lo que escribió a partir de entonces se leyó mucho menos, seguramente.

En 1923 publicó simultáneamente dos obras gemelas, *Poesía y Belleza*, que contienen poemas de los años 1917 a 1923. Pasarían luego muchos años antes de que aparecieran reunidas en un volumen nuevas poesías suyas.

Muchos de los poemas en ambos libros aluden a la muerte, que él trataba de aceptar, o bien de *la obra*, su *Obra*, con la que podría alcanzar un cierto modo de supervivencia. Casi todos ellos resultan demasiado fríos, intelectuales. Pero hay también, sobre todo en *Poesía*, otros que se refieren a ese rapto, o deseo de rapto, a ese querer trascender del alma suya hacia lo bello en la na-

turalidad. Cuando se refiere a una experiencia concreta, algo realmente vivido, su verso libre vuelve a ser natural y de sencilla apariencia, como en el poema «Luz», en el que una especie de encantamiento al entrar en un jardín parece sólo presagio de algo mayor, de una «armonía pura» que aún espera:

De pronto, entrando
en el jardín, vi el sol
.....
Fue como si yo entrara
en el corazón vivo —¡qué sorpresa!—,
en el ardiente centro
de la hermosura...

.....
Ni una hoja áurea se movía.
Aquello era como si uno
fuese a ser armonía pura y clara
de un instrumento eterno, una cadencia
que pudiera durar por vida y muerte³.

A veces emplea incluso un lenguaje que recuerda el de los místicos cristianos, como el 18, que empieza: «¡Ay, cómo siento el manantial, / aquí en mi corazón oscuro!», y acaba aspirando, ardentemente, a encontrar «el chorro derramado de lo eterno». Pero las más veces no habla de éxtasis alguno, vivido o pensado, y ni siquiera de esperanza de él. Lo que hace es describir tan sólo lo bello que ve; aunque en ocasiones lo hace en tal forma, que se adivina, por estar ello implícito en la descripción, el deseo de sentirse unido a esa belleza que contempla, ser parte de ella. Veamos como ejemplo el poema 102, también de *Poesía* (página 948), en heptasílabos y eneasílabos, con algunas asonancias, que se titula «Muy tarde»:

³ Cfr. *ibid.*, págs. 933-934.

Piando a la luz, asciende el pájaro
por las doradas copas;
y su pío resuena
en la sombra de abajo,
como en un pozo hondo
de verdor y silencio

—Él se sume en su sueño alto,
atravesando luces májicas.
Mi corazón es sombra
del fondo resonante—.

Yo no diría que la «sombra de abajo» *simboliza* la tristeza del poeta, y que el pájaro en lo alto del árbol, ascendiendo hacia la luz, *simboliza* sus deseos. Él simplemente describe, nombra lo que ve: la copa del árbol con el pájaro y la sombra de abajo, el lugar ese, oscuro y verde, donde el pío resuena y donde el poeta está. Lo que sucede es que esa sombra de abajo es *sentida* por el poeta con tristeza; en ella él proyecta su melancolía, y así la identifica con su vida triste, llena sólo de ecos: la identifica con los límites de su ser. Y, por otra parte, la bella luz en lo alto y el pájaro pizando que él admira, y hacia donde van sus ojos, son sentidos como anhelo, y con ellos identifica su deseo de escapar de la sombra, su gana de ascender a lo bello, a la luz.

Entre 1925 y 1935 editó Juan Ramón una serie de cuadernos y hojas, bellamente impresos (*Unidad, Obra en marcha, Sucesión, Presente y Hojas*). Ahí fueron apareciendo una serie de poemas «revividos», y también algunos nuevos; y además prosas líricas, retratos, aforismos, etc. Estos cuadernos y hojas son hoy muy difíciles de hallar, pero los textos de Juan Ramón publicados ahí se reimprimieron en 1960 en un libro titulado *Cuadernos*⁴. Casi todos los poemas de ese perio-

⁴ *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*, edición preparada por Francisco Garfías, Madrid, Taurus, 1960.

do, 1925-1935, que fueron apareciendo en dichos cuadernos, pasaron luego a su libro de poesías, publicado mucho más tarde: *La estación total*. Pero alguno no, como «Generalife», fechado en 1924, que apareció en 1925 en el número 1 de *Unidad*. Es un romance que acaba así:

—... En agua el alma se pierde,
y el cuerpo baja sin alma;
sin llanto el cuerpo se va,
que lo deja con el agua,
llorando, hablando, cantando
—con las almas, con las lágrimas
del laberinto de pena—,
entre las adelfas blancas,
entre las adelfas rosas
de la tarde parda y plata,
con el arrayán ya negro,
bajo las fuentes cerradas—⁵.

De los poemas de esa época de Madrid, el más conocido es «Criatura afortunada», que se publicó por vez primera en 1933, en el número 1 de *Presente*. Pasó luego a *La estación total*, pero antes de esto, y aun después, fue reproducido en varias antologías de poesía contemporánea española como el ejemplo único, o casi único, de la poesía de Juan Ramón con posterioridad a la *Segunda antología*. Ese pájaro a quien él canta es como síntesis de todos los pájaros, y en él ve el poeta, nostálgico, la criatura envidiable que no teme al tiempo ni a la muerte. Ese pájaro es el símbolo de la libertad, de la eternidad a que su corazón aspira:

¡No hay temor en tu gloria;
tu destino es volver, volver, volver,
en ronda plata y verde, azul y oro,
por una eternidad de eternidades!

⁵ Cfr. *Cuadernos...*, pág. 21.

Contemplándolo, en un momento de arrebató,
se siente unido a él, *casi* como él:

Nos das la mano, en un momento
de afinidad posible, de amor súbito,
de concesión radiante;
y, a tu contacto cálido,
en loca vibración de carne y alma,
nos encendemos de armonía,
.....

Y por eso «parece», pero sólo parece, engañosamente, por un instante, que el contemplador, el poeta, es también libre, feliz, eterno:

¡Parece que también vamos a ser
perennes como tú,
que vamos a volar del mar al monte,
que vamos a saltar del cielo al mar,
que vamos a volver, volver, volver
por una eternidad de eternidades!
.....

Este ardiente deseo de eternidad y de identificación con lo bello será, bajo una forma u otra, el tema de muchos poemas de *La estación total* y de otros escritos después, ya en América.

«Criatura afortunada» es de 1932, pero por la misma época, o poco después, de 1932 a 1936, antes de salir de Madrid, escribió muchos otros poemas del mismo tipo; aunque como éstos no se conocían, se pensó que en todos esos años, de 1923 a 1936, él había escrito muy poca nueva poesía. Mucho de su tiempo, es cierto, lo dedicó en esos años, como también luego en América, a ordenar, clasificar, rehacer y «revivir» su antigua poesía, su Obra toda. Pasó gran parte de su vida revisando papeles, haciendo nuevos proyectos con vistas a una edición definitiva que nunca llegó a ver la luz mientras él vivía. En 1934 decía ya a su amigo Juan Guerrero que iba a publicar su Obra

toda, corregida, en 14 libros, siete de prosa y siete de verso. Los versos los ordenaba entonces de acuerdo con la forma métrica de éstos en sendos volúmenes: *Romance, Canción, Silva*, etc. De todos estos libros sólo llegó a aparecer uno, en 1936, *Canción*, que contenía los poemas de ese tipo de todas sus épocas, seleccionados y revividos, o corregidos; pero también incluía una sección al final con poemas nuevos, de los años 1932 a 1936 probablemente casi todos ellos, bajo el título general de *Canciones de la nueva luz*. Ese libro lujoso y caro, que fue además publicado muy poco antes de que estallase la guerra civil, apenas mereció atención alguna.

En 1946 se publicó en Buenos Aires el libro titulado *La estación total con las canciones de la nueva luz* (1923-1936). Aunque no apareciese completo sino diez años después de la salida de Juan Ramón de España, los poemas todos que contiene son del periodo anterior a 1936, y por eso nos ocupamos de ellos ahora.

Comparada esta obra con *Poesía y Belleza*, creo puede decirse que, en general, hay en ella más colorido y paisaje, y más fluidez en el verso. En alguna ocasión, influido quizás hasta cierto punto por la moda del neogongorismo y la experimentación, y con su propia tendencia a recaer en «el vicio barroco», como él decía luego, escribió algunos poemas herméticos, de difícil lectura. Pero, en conjunto, *La estación total* es un espléndido libro de poesía que, debido a la época y a las circunstancias en que apareció, entre otras razones, no fue acogido con el interés que merecía. En España apenas se tuvo noticia de él hasta que fue en parte incluido, en 1957, en la *Tercera antología*.

El tema dominante en ese libro —el de más de la mitad de los 114 poemas que contiene— es el que hemos llamado tema «central» en toda su se-

gunda época, ese querer trascender de su alma que ya aparecía al final de *Piedra y cielo*. En muchos poemas se refiere a esa búsqueda o nostalgia de una plenitud que constantemente anhela; a un «anhelo creciente de totalidad», como él dijo. Uno de los primeros es «La otra forma», que se había ya publicado en *Hojas* y está fechado en 1933. Expresa ahí su deseo, pero más como una reflexión que como un hondo sentimiento: «Ya no sirve esta voz ni esta mirada. / No nos basta esta forma. Hay que salir / y ser en otro ser el otro ser. / Perpetuar nuestra explosión gozosa»⁶. Debió él pues haber vivido algún momento de plenitud, pero ahora quiere *perpetuar* la «explosión gozosa». Quisiera quedarse en paz para siempre, pero no muerto, sino vivo, ardiente. O, como él dice en la última línea de ese mismo poema, ser «Estatua ardiente en paz del dinamismo».

En «Mi reino» (pág. 1184), que había sido publicado ya antes en *Canción*, por ser una de las «Canciones de la nueva luz», escribe: «Sólo en lo eterno podría / yo realizar este ansia / de la belleza completa.» A un grupo distinto, aunque dentro aún de la misma serie, con el mismo básico tema, pertenece el extraño poema titulado «El azul relativo» (pág. 1150), que se había ya publicado en *El Sol* en 1936. Trata de un *presagio* de plenitud, de una como gracia que está a punto de alcanzar, pero que de pronto pierde, lo cual le hace a él volver, triste, a «la verdad del resigmo y del conforme». La dificultad para entender este poema consiste en que personifica ese estado de gracia que anhela, que adivina, en un ente fantástico, un ser huidizo y saltarín. Empieza así:

⁶ Cfr. *Libros de poesía, op. cit.*, pág. 1139. Todas las citas de *La estación total* están tomadas de esta edición.

De la noche ha saltado. Y yo le digo
«Te cojeré, sabré de ti»,
Y doy un salto
tras ello.

Con el mismo o muy parecido asunto hay otros varios poemas ya al final del libro, como el antepenúltimo, que se titula precisamente «La gracia». Dice al empezar: «Está en el aire...» Y luego, en la segunda estrofa: «¡Qué claro y qué constante / en el azul su cuerpo trasparente...!» Y en la última, expresando otra vez su anhelo: «Y ¡qué feliz el que la alcanza / en el presente único; / quien puede sorprenderla en su ansia de nosotros...!». Y de lo mismo casi trata el poema final del libro, que había sido ya publicado en *El Sol* en 1935, «Mensajera de la estación total». Esa «mensajera» es la gracia con la que se alcanza la plenitud. Hay como un presagio de ella en el aire, en el paisaje, en todo. Un presagio de eso que él llamaría el «instante eterno». La «mensajera» es a la vez el mundo externo, tocado por la luz de esa gracia, y su propia alma:

Todas las frutas eran de su cuerpo
las flores todas, de su alma.
Y venía, y venía
entre las hojas verdes, rojas, cobres,
por los caminos todos
.....
¿Y a qué venía, a qué venía?
Venía sólo a no acabar,
a perseguir en sí toda la luz,

Y termina así (pág. 1283):

(Mensajera,
tú existías. Y lo sabía yo).

En algunos poemas se refiere, al parecer, a una plenitud ya lograda, a un éxtasis al fin alcanzado.

Pero se trata más bien casi siempre, creo yo, sólo de un vivo deseo que él, en su imaginación, convierte en realidad. A veces parece tratarse sobre todo de un recuerdo de algo ya pasado, cuyo eco en su corazón él quizás agranda. Por ejemplo el poema primero del libro, «Desde dentro» (página 1135), que empieza: «Rompió mi alma con oro.» Y más adelante agrega:

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

Ha encontrado pues, al fin, la paz, dice. Mas por lo que vemos en los poemas que siguen, que revelan sobre todo inquietud, búsqueda y anhelo, esa paz honda de que ahí habló no le duró mucho. Además el recuerdo del éxtasis pasado —si es que fue tal cosa— resulta poco específico; no lo describe, y no alude a él en forma muy apasionada tampoco. En «Desde dentro» el recuerdo que precede al verso ése ya citado, «Desde entonces ¡qué paz!», es éste:

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

Cosa muy diferente ocurre, como en su tiempo veremos, con *Animal de fondo*, donde es mucho más explícito en cuanto a la índole del éxtasis experimentado y a las circunstancias en que éste se produjo. A esos momentos de identificación plena con la belleza se refiere él entonces muy repetida y apasionadamente, y con la mayor precisión posible. Y así nos convence de que ello fue realidad.

En cambio, al leer los poemas de *La estación total* que tratan no de un anhelo, un deseo, sino de una plenitud al parecer ya lograda, dudamos si él realmente experimentó tal cosa; y en todo caso no nos comunica su emoción. Pero hay excepciones, como el poema «Huir azul», una de las «Canciones de la nueva luz», en que describe con arrebatado entusiasmo una «plenitud» que realmente debió de sentir un día ante un determinado paisaje. Dice así el poema (pág. 1227):

El cielo corre entre lo verde.
¡Huir azul, el agua azul!
¡Hunde tu vida en este cielo
alto y terrestre, plenitud!

Cielo en la tierra, esto era todo.
¡Ser en su gloria, sin subir!
¡Aquí lo azul, y entre lo verde!
¡No faltar, no salir de aquí!

Alma y cuerpo entre cielo y agua.
¡Todo vivo de entera luz!
¡Este es el fin y fue el principio!
¡El agua azul, huir azul!

Y ahora, antes de que veamos siquiera algunas líneas de la obra suya en prosa de este periodo, hemos de decir algo sobre la vida de Juan Ramón, y de sus relaciones con otros escritores, en esos últimos años de su estancia en Madrid. Ello quizás ayudará a explicar, hasta donde es posible, el injusto olvido y la falta de interés por él y por su obra que hasta hace no mucho ha sido lo corriente en España.

Al principio de los años 20, después de publicada la *Segunda antología*, Juan Ramón Jiménez estaba en la cumbre de su prestigio. Le admiraban, le seguían, le visitaban todos los nuevos poetas de la generación de 1927. Y él era siempre, como siguió siendo luego, muy acogedor con los

jóvenes. Mas pronto, por una razón u otra, las relaciones con casi todos ellos fueron enfriándose e incluso agriándose en ocasiones. La culpa, en gran parte, sin duda era de Juan Ramón mismo, que quizás, como a menudo sucede con grandes escritores y maestros, toleraba mal el crecimiento, las muestras de independencia de sus admiradores y discípulos. Y además, sensitivo en extremo, se ofendía fácilmente con sus escritos, a veces lanzaba envenenadas flechas, y resultaba en extremo arrogante, agresivo y narcisista. Encerrado en sus pisos de Madrid, era persona poco sociable. Todo esto lo reconocería él luego, ya en América, donde cambió bastante de costumbres y hasta de carácter. Pero culpa también tenían muchas veces los otros, que con sus chismes, chistes y ridiculizaciones, a las que a menudo daba lugar en verdad Juan Ramón con sus muchas manías y rarezas, le ofendían, queriéndolo o no. Todo cuanto sobre él se decía o murmuraba, le llegaba siempre de un modo u otro hasta su encierro, pues Juan Ramón, aunque aparentemente muy aislado, estaba siempre muy bien informado de todo cuanto ocurría en el mundo literario. Los ataques, sátiras, desplantes suyos que a veces aparecían en sus *cuadernos*, o en periódicos y revistas, o en cartas que publicaba, parecen muchas veces injustificados, excesivos, pero con ellos no hacía, generalmente, sino responder a ataques que le habían a él hecho, o él creía que le habían hecho, fueran éstos intencionados o no, reales o imaginarios.

Mas el aislamiento creciente de Juan Ramón, especialmente en los tres o cuatro años que precedieron a su salida de España, no se debía tan sólo a esas pequeñas rencillas, suspicacias y malentendidos. La causa principal fue, creo yo, un súbito cambio de modas, de gustos literarios, que llegaba mezclado con un cambio de actitudes políticas, un nuevo clima revolucionario y una co-

rrespondiente alteración en los modos de convivencia social. Primero, hacia 1933, con la vuelta de Alberti a España, vino la ola de la poesía revolucionaria, política; y muy poco después, con la aparición de Neruda y el gran eco que tuvo su libro *Residencia en la tierra*, llegó la ola de la poesía «impura», que se empezó a mezclar pronto con la política. Los poetas que entonces empezaban, que habían iniciado a menudo su carrera acercándose a Juan Ramón, e imitándole, se fueron pronto apartando de él, la mayor parte de ellos. Juan Ramón, cada vez más aislado, menos escuchado, reaccionó encerrándose más y más en su piso, a solas con Zenobia y la Poesía.

Luego vino la guerra civil, el exilio, y poco más tarde la guerra mundial, con todas las catástrofes, alteraciones, tragedias personales y cambios de ideas y preocupaciones a que todo ello dio lugar. Lo que Juan Ramón publicaba en América, apenas se veía en España, y lo poco que llegaba no interesaba ya a casi nadie. Los nuevos jóvenes poetas se interesaban entonces sobre todo por la poesía social o «testimonial», y nadie pretendía ser un poeta puro.

La disminución rápida del prestigio de un escritor, debido a un cambio de épocas, de vientos, modas y circunstancias políticas y sociales, es y ha sido siempre un hecho corriente en todas partes, como es bien sabido. El olvido o la falta de interés, cuando se trata de un gran escritor, suele ser, sin embargo, cosa sólo pasajera. Pronto viene la reacción y se vuelve a él. Mas en el caso de Juan Ramón se juntaron, para agravar ese natural olvido o desprestigio pasajeros, las excepcionales circunstancias de la guerra civil y su alejamiento de España. Y además las peculiaridades, defectos si se quiere, de su propio carácter, que muy a menudo se reflejan de un modo u otro en su obra. Esas peculiaridades, su excesivo purismo

y narcisismo, por ejemplo, que siempre disgustaron a algunos, luego, con el cambio de gustos, resultaron, y a veces siguen resultando, intolerables, repelentes para muchos.

Por todo ello yo no creo que sean del todo falsas o completamente injustas las críticas que desde hace ya mucho se han hecho, y aún quizás siguen haciéndose a la personalidad y a la obra de Juan Ramón Jiménez. Lo injusto es que al señalar esos defectos —si es que de defectos se trata— no se tengan a la vez en cuenta sus muchos valores y virtudes. Se puede decir, no sin razón, que él fue a menudo enfermizo, supersensitivo, superferolítico, minoritario y narcisista, y a veces excesivamente barroco y complicado. Pero lo que no se puede decir, sin gran injusticia, es que su obra resulte banal, falta de profundidad. O que él fuera «inhumano», por no ser un poeta político o social, pues nada hay más humano, honda y exclusivamente humano, que el espíritu. Y espíritu grande hay en esa total entrega suya a la creación poética, o en su apasionada apreciación de la belleza y en su constante aspiración a eternidad. Nada más humano que ese gran amor suyo a lo bello de la vida y ese temor grande a la muerte que siempre fueron lo dominante en él.

La obra en prosa (1923-1936)

En los años 20 y 30 escribió, antes de su salida de España, numerosas piezas breves en prosa. Hay recuerdos varios de su niñez y otros, paisajes, escenas, tipos⁷. Escribió también aforismos,

⁷ Muchas de estas prosas se encuentran hoy reunidas en *Libros de prosa: I* (Madrid, Aguilar, 1969), agrupadas en diferentes secciones, con los títulos de «Entes y sombras de mi infancia», «Olvidos de Granada», «La colina de los chopos», «Por el cristal amarillo», etc.

críticas y, sobre todo, muchos de esos retratos o «caricaturas líricas» que luego entrarían a formar parte del libro llamado *Españoles de tres mundos*, publicado en 1942⁸.

El estilo de esos retratos es variable: «sencillo, barroco, realista... según el modelo», como dijo el propio Juan Ramón. Pero casi siempre, con uno u otro estilo, su prosa resulta innovadora, audaz, llena de neologismos, imprevistas imágenes y sorprendentes asociaciones. Y con todo ello resulta casi siempre penetrante, exacta, certera. Pinta, con pocos rasgos bien escogidos a sus personajes, y además traza el ambiente en que éstos vivían. Y con honda intuición, parece penetrar en el alma de sus caracteres y en la esencia de su obra.

De los recuerdos de infancia, citemos unas líneas de «El submarino Peral», que se publicó en 1933 en *Presente*, junto con otras prosas, bajo el título general de «Entes y sombras de mi infancia». Aunque luego la incluyó en el libro *Españoles de tres mundos*, corregido, se trata sobre todo del recuerdo de impresiones y emociones que él sintió un día, una tarde ya muy lejana, en que con otros niños de su colegio fue a la playa con la esperanza de ver aquella maravilla de la cual por entonces tanto se hablaba: el submarino.

La tarde estaba incolora, yesera, hueca y tonta; una de esas tardes desapacibles de internado... Ibamos deprisa, pisando latas en fango y retama sin darnos cuenta, bajo el nubarrón pardo con bordes destellantes... ¿Se veía el submarino desde la

⁸ En esa obra se incluyen también algunos retratos escritos ya en América. En la edición preparada por Ricardo Gullón (Madrid, Aguilar, 1969) se agregan muchos que quedaron inéditos. El prólogo de Gullón, en el que estudia la prosa de esos retratos, es muy buen trabajo. Hay también el libro de María Antonia Salgado, *El arte polifacético de las «caricaturas líricas» juanramonianas*, Madrid, Insula, 1968.

playa? Unos decían que sí y otros que no... Yo lo veía y no lo veía; es decir, no lo veía. Me subía a las rocas oscuras, no lo veía. Y, en fin nadie lo veía... Los colores del agua eran sucios, densos, pastosos, feos, con lampos verdinegros moviéndose dificultosos. Yo no podía comprender cómo el submarino podría entrar triunfal y alegre en Cádiz con tarde así. Todos los colorines de la oficialidad y las banderas se habían eclipsado en mi corazón..., el submarino mejor estaba en mi pañuelo..., purito de chocolate también con papel de plata, en el bolsillo alto de mi uniforme. De mi uniforme negro, colorado y oro, de Isaac Peral⁹.

En cuanto a los retratos, muy real parece el de «Rosalía de Castro», a quien él nunca conoció, claro es. Pero describe el ambiente en que ella con frecuencia vivió, y habla con simpatía, lleno de comprensión, de la soledad de aquella mujer atormentada cuyos poemas él admiraba mucho:

Llueve en toda Galicia. Suelo y cielo están fundidos... Las aldeas, iguales iglesias negras... huelen a establo mojado humano. Rosalía de Castro piensa, de luto en la puerta de su casa, su campo, casa cubo con maíz... Ve llover en lo verde blando, en la tierra líquida, en el agua terrosa... Pobreza y soledad... Rosalía de Castro, lírica gallega trágica, desesperó, lloró, sollozó siempre, negra de ropa y pena, olvidada de cuerpo, dorada de alma en su pozo propio. ¡Desconsolación de hermosa alma acorralada, aislada, enterrada en vida!... Y Rosalía de Castro no se cuida, no puede cuidarse. Anda loca con su ritmo interior, fusión de lluvia llanto, de campana corazón. Toda Galicia es un mojado manicomio, donde se tiene encerrada ella misma¹⁰.

En el retrato de Luis Cernuda, publicado ya en 1933, dice que éste es «el más esencial, hondo

⁹ Cfr. *Cuadernos...*, *op. cit.*, págs. 144-145.

¹⁰ Cfr. *Españoles...*, *op. cit.*, págs. 89-90, Madrid, Aguilar, 1969.

sobrebecqueriano de los poetas jóvenes españoles». Cuando bastantes años después escribió a su vez Cernuda sobre Juan Ramón, no lo haría, ni mucho menos, con tanta justicia y generosidad. Pero destaquemos del retrato de Juan Ramón sobre Cernuda, unas líneas en que habla no ya del poeta sino de la impresión que producía él como persona, a primera vista; una impresión ésta sobre el andalucismo de Cernuda cuya exactitud quizás no puedan apreciar bien sino quienes le conocieron en aquella época:

En Madrid ahora Luis Cernuda, después de sus despueses, su morenía la noto más malaya, palúdica, verdesur. Parece siempre, en cualquier sitio, que viene cimbrándose bajo ricas sombras marinas de palmeras, orilla de Guadalquivires al mar. Un vaho de patio de naranjos le envuelve, lo sume en caricia luz esencia. Libre de Sevilla, lo siento más enjaulado en arquitecturas de Sevilla... en jaula para príncipe, encantado en estraño grillo real (*Cuad.*, pág. 191).

Muy diferente de estilo, por ser muy distinto el personaje, es el retrato de «José Gutiérrez Solana». El genial pintor era en verdad un tipo extraordinario. Tenía algo de monstruo, de gran muñeco de cera. Con sus grandes ropones, parecía siempre un desenterrado. Juan Ramón pues, para describir a esa excepcional figura, hubo de recurrir a muy extrañas imágenes:

La vez que lo vi (Pombo, vaho de invierno, banquete con olor delgado a orín de gato y a cucarachas señoritas en el ambiente más exacto de los espejos), me pareció de un artificial verdadero, compuesto con sal gorda, cartón piedra, ojos de vidrio, atún en salazón, raspas a la cabeza. Estaba lisamente encorsetado en su propio cristal triple de botella, conservado en su propio alcohol; y su presa vitalidad cuajada no se hermanaba con ninguna presencia circunstante de entonces. Cuello,

corbata, ropa, botas, lo añadido, tratado también sin semejante circunstancial...

Y aludiendo luego a su obra, a su pintura, en la que a menudo aparecen vitrinas, ahorcados y difuntos, agregaba:

Ente ya de talla, alcanfor, mojava; ahorcado, ahogado, difunto, esmerilado de su vitrina, vitrina él mismo, una, uno más de museo arqueológico; cuando quiere salirse de su propia historia, no encaja ya en historia alguna de hombre. (¿En qué historia de mujer. ¡Dios santo! encajará?)... Poderosa podredumbre estética, de estrañas perspectivas... (*Cuad.*, págs. 184-185).

Poco después de la muerte de Valle-Inclán publicó Juan Ramón en *El Sol*, el 26 de enero de 1936, un largo artículo: «Ramón del Valle-Inclán (Castillo de quema)». Contiene este trabajo recuerdos, anécdotas varias y comentarios; y quizás por eso, y por su extensión, no lo incluyó luego entre los retratos de *Españoles...*, aunque partes de ese artículo constituyen una verdadera «caricatura lírica», y de las mejores. Veamos unas líneas de final, en las que habla con simpatía de la teatralidad de Valle-Inclán como persona; y también de la magia de sus palabras, de su estilo, que él compara con un «castillo de quema», esto es con las luminosas chispas de unos fuegos artificiales:

Valle-Inclán alzaba el telón en cualquier sitio, se adelantaba al enemigo y al amigo y empezaba a hablar. Lo tenía todo preparado siempre. Hablaba, y se veía que aquello era su amor, su fe, su razón de vida o muerte... Y al final de su perorata policroma, musical, plástica, había siempre una frase dinámica, ascensional, de espesa cauda de oro vivo, que subía, subía, subía entre el coreo y el vítor jenerales y daba en lo más alto de su poder un estallido final, el trueno gordo...

Y a continuación describe la actitud de Valle-Inclán, silencioso, irónico, aunque complacido al ver el efecto que había producido su frase final:

Valle-Inclán se quedaba abajo enjuto, oscuro, ahumado... como un árbol al que un incendio le ha volado la copa, un espantapájaros con rostro de viento, como el castillo quemado de los fuegos de artificio... se acercaban a él riendo y lo zaran-deaban un poco de la manga vacía... Y todavía caían aquí y allá, de sus ojos irónicos y cansados de prestidijitador, de astrólogo, de mago, de brujo, entre su ceceante sonrisa y los hilos cenizos de su barba de cola de caballo, algunas coloridas, débiles, sordas bengalas¹¹.

Meses después de haber escrito eso, en agosto de 1936, Juan Ramón tuvo que salir de España, y no volvió ya nunca más.

¹¹ Cfr. Juan Ramón Jiménez, *Páginas escojidas. Prosa*. Selección hecha por Ricardo Gullón, Antología Hispánica, Madrid, Gredos, 1958, págs. 141-142.

III

Èn América (1937-1948)

El exilio y el encuentro con el Dios deseado de lo bello

Un mes después de que estallase la guerra civil, salieron de España Juan Ramón y Zenobia con pasaporte diplomático que les había dado el propio Azaña. Fue Juan Ramón a Washington, habló allí y en Nueva York en favor de la República; y pronto se trasladaron a Puerto Rico, donde estuvieron unas semanas. A fines de noviembre se instalaron en Cuba, donde permanecieron hasta 1939. De 1939 a 1942 en Miami, en la Florida; y desde 1942 en Washington casi siempre, hasta 1951, fecha en que se trasladaron definitivamente a Puerto Rico, donde ambos murieron unos años más tarde.

En América, como ya antes dijimos, Juan Ramón cambió bastante de costumbres y de carácter. Fue más sociable, menos agresivo, más comprensivo y tolerante con otros. Dio conferencias y cursos en diferentes universidades, aunque quien trabajó regularmente como profesora fue más bien Zenobia. Más de una vez, en Miami y luego en Washington, estuvo enfermo, con recaídas graves a su antigua neurastenia. Le pesaba mucho el exilio; la falta de su lengua sobre todo, cuando se encontraba en Estados Unidos. Por eso resultó muy excitante el viaje que hizo a la Argentina

en 1948, durante el cual escribió *Animal de fondo*, libro excepcional del que pronto hablaremos.

La obra poética que escribió en América con anterioridad a *Animal de fondo*, es relativamente corta. Unos 100 poemas en total, de los cuales más de la mitad aparecieron en la *Tercera antología*, de 1957, agrupados bajo los títulos de *En el otro costado* (1936-1942) y *Una colina meridiana* (1942-1950). Pero también escribió ensayos, retratos y otras prosas.

La obra de América con anterioridad a Animal de fondo

En el otro costado consta de cinco partes, o secciones, todas las cuales están representadas en la *Tercera antología*, que incluye un total de 38 poemas pertenecientes a ese libro. En 1974 Aurora de Albornoz publicó una edición separada de esa obra, en la que agregó algunos poemas publicados antes sueltos, y otros inéditos, llegando así a reunir 60 correspondientes a *En el otro costado*¹.

Los poemas de la primera sección, «Mar sin caminos», son al parecer los que escribió a poco de salir de España. El primero, «Requiem», no se publicó sino en 1939, en Buenos Aires; pero en *Leyenda*, donde aparece levemente corregido y puesto en prosa, lleva el subtítulo de «Canto de partida». En la versión de la *Tercera antología*² dice así, en las dos primeras estrofas:

¹ Juan Ramón Jiménez, *En el otro costado*, primera edición preparada y prologada por Aurora de Albornoz, Madrid, Ed. Júcar, 1974.

² Juan Ramón Jiménez, *Tercera antología poética*, texto al cuidado de Eugenio Florit, 2.ª ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 1970, pág. 851. Las citas que siguen de *En el otro costado* y de *Una colina meridiana* están tomadas de esta edición.

Cuando todos los siglos vuelven,
anocheciendo, a su belleza,
sube al ámbito universal
la unidad honda de la tierra.

Entonces nuestra vida alcanza
la alta razón de su existencia:
todos somos reyes iguales
en la tierra, reina completa.

De la segunda sección, «Canciones de la Florida», podría destacarse «El ausente» (pág. 862), publicado también por vez primera en 1939. Vemos ahí reaparecer el deseo de plenitud. Dice así al comenzar:

Aire azul con sol azul,
pozo de absoluta luz
con brocal de peña nueva,
a tu fondo mi ser vuela
inflamado de alcanzar
la alta profundidad.

Yo sé bien que fui creado
para lo hondo y lo alto...

Pero la más bella, quizás, de estas «Canciones de la Florida», escritas todas entre 1939 y 1942, es la primera, «Los pájaros de yo sé dónde» (páginas 856-858). Los pájaros en la noche le han estado cantando «sus colores». Un canto obsesivo porque son «otros colores». Tal vez se trate de un sueño, aunque diga en un verso que los ha visto «bien despierto». Debió de ser en su imaginación, pues se trata de los colores del «paraíso primero», colores que esos pájaros tienen en «su otro mundo». No hay ahí identificación con ellos ni envidia de esos pájaros: es sólo el ansia de una belleza superior que en la noche le prende. Quizás el verso clave sea el último, en que dice que esos pájaros vinieron a cantarme «*mis* colo-

res», esto es, a revelar lo que estaba ya dentro de él. Es a través del ritmo, con las repeticiones, como consigue comunicarnos lo sentido por él. Cada estrofa tiene tres versos, el primero siempre de cinco sílabas y los otros dos de ocho. Escrito hacia 1940, es un buen ejemplo de esa simplicidad esencial a la que por entonces quiso volver y con la cual siempre había escrito, como él mismo dijo poco después, lo mejor suyo. Dice así en parte:

Toda la noche,
los pájaros han estado
cantándome sus colores.

(No los colores
de sus alas matutinas
con el fresco de los soles.
.....).

Otros colores,
el paraíso primero
que perdió del todo el hombre,

el paraíso
que las flores y los pájaros
inmensamente conocen.
.....

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

Otros colores
que tienen en su otro mundo
y que sacan por la noche.

Unos colores
que he visto bien despierto
y que están yo sé bien dónde.

Yo sé de dónde
los pájaros han venido
a cantarme por la noche.

Yo sé de dónde
pasando vientos y olas,
a cantarme mis colores.

La tercera sección de *En el otro costado* está formada por las tres partes, o «fragmentos», como él escribe, del largo poema *Espacio*. En la carta a Enrique Díez Canedo de agosto de 1943, decía que ese poema empezó a escribirlo, con una «embriaguez rapsódica», cuando acababa de salir de un hospital de Miami. Fue la extensión de esa llanura pantanosa que es la Florida, y el mucho cielo, lo que le dictó —indicó el propio Juan Ramón— ese poema que es «una sola interminable estrofa en verso mayor».

La primera parte, de la cual nos vamos a ocupar ahora, fue publicada en la revista mejicana *Cuadernos Americanos*, en el número de septiembre-octubre de 1943. Al final del poema había esta indicación: «Por la Florida, 1941-1942». La segunda parte, más corta y de menos interés (recuerda ahí impresiones de Nueva York, del Washington Bridge que mezcla con recuerdos de Moguer y otros), fue publicada en la misma revista el año siguiente, 1944, y lleva al final la fecha «1941».

Estos son los dos únicos fragmentos de *Espacio* que se conocían hasta que diez años después, en el número de abril de 1954 de la revista madrileña *Poesía española*, apareció el poema completo, dividido en tres partes o «Fragmentos». Las dos partes primeras, con sólo muy leves correcciones, son las mismas ya publicadas, aunque los versos aparecían uno siguiendo al otro, y no *debajo* del otro, esto es, en forma de prosa. La tercera parte, desconocida hasta entonces, estaba también en prosa. Esa parte final, aunque comenzada probablemente en la Florida, había sido muy corregida y aumentada, como el propio Juan Ramón indicó a Ricardo Gullón, bastante después. Y así se indica además en la anotación que aparece al final

de todo el poema, que dice: «(Por la Florida, 1941-1942-1954)». Por esta razón, es decir, por ser esa tercera parte de fecha posterior, y sobre todo porque muestra en ella un estado de ánimo, triste y melancólico, muy diferente al que se refleja en las dos partes primeras (aunque la técnica expresiva sea la misma, o análoga, en las tres partes), nos ocuparemos del «Fragmento» tercero más adelante, al tratar del último periodo creador de Juan Ramón.

Espacio es en verdad obra muy original. Diríase que simplemente anota cuanto va fluyendo de su conciencia. Usa esa técnica de libre asociación de ideas, sentimientos y recuerdos —parecida en cierto modo a la escritura «automática» de los surrealistas y a la de muchos novelistas contemporáneos después de James Joyce— que Juan Ramón no había empleado nunca antes ni volvió a emplear después³. La versión final de *Poesía española* es la misma que se reprodujo luego en la *Tercera antología*.

En el Fragmento primero, de 1941-1942, en medio de la confusión que produce la mezcla de recuerdos varios, impresiones diversas y oscuras reflexiones, todo aparentemente inconexo, hay algo bastante claro que destaca y se desarrolla: la búsqueda de una *salida*, primero; la espera de un momento de gracia, de luz, después; y al fin, una especie de arrebató, de éxtasis, que parece anunciar ya el de años después en *Animal de fondo*. Dice a poco de empezar:

... Enmedio hay, tiene que haber un punto, una salida... diferente de eso que es diferente e inventado que llamamos, en nuestro desconsuelo, Edén, Oasis, Paraíso, Cielo, pero que no lo es, y que sa-

³ Hay un buen estudio de Howard T. Young, «Génesis y forma de 'Espacio' de Juan Ramón Jiménez», *Revisita Hispánica Moderna*, Columbia University, Nueva York, enero-abril, 1968, págs. 462-470.

bemos que no lo es... Yo oigo siempre esa música que suena en el fondo de todo, más allá; ella es la que me llama desde el mar, por la calle, en el sueño... (págs. 871-872).

Siguen dos páginas de observaciones varias, frente a los árboles y las flores; un recuerdo del pino grande de Moguer, vagas reflexiones; y luego vienen estas líneas:

Sueño, ¿he dormido? Hora celeste y verde toda; y solos. Hora en que las paredes y las puertas se desvanecen como agua, aire, y el alma sale y entra en todo, con una comunicación de luz y sombra. Todo se ve a la luz de dentro, todo es dentro, y las estrellas no son más que chispas de nosotros... ¡Qué luz tan buena para nuestra vida y para nuestra eternidad!... (pág. 875).

Sigue luego un recuerdo del amor de Elosia y Abelardo, una incitación a todos a «encontrar el ideal que existe», unas oscuras reflexiones sobre la vida y la muerte; y el ladrido de un perro en Miami, que le recuerda otros ladridos de otros perros, en la calle de Torrijos, y en Moguer. Y luego ya al acabar, en las últimas tres páginas (879-881), vienen primero unas líneas que recuerdan el tema del envidiable pájaro de «Criatura afortunada»:

¡El canto, el pájaro otra vez! ¡Ya estás aquí, ya has vuelto...! ... ¿Cómo tú, tan pequeño, di, lo llenas todo y sales por el más?... Tú y yo, pájaro, somos uno; cántame, canta tú, que yo te oigo... ¡Otra vez tú, otra vez la primavera!...

Y al fin viene lo que parece ya una especie de éxtasis, un estado de euforia, de gran alegría:

Pájaro, amor, luz, esperanza; nunca te he comprendido como ahora; nunca he visto tu dios como hoy lo veo, el dios que acaso fuiste tú y que me comprende... ¡Qué hermosa primavera nos aguar-

da en el amor, fuera del odio! ¡Ya soy feliz! ¡El canto, tú y tu canto!... ¡Qué grande el mundo en paz, que azul tan bueno para el que puede no gritar, puede cantar; cantar y comprender y amar!... ¡Yo con la inmensidad! Esto es distinto; nunca lo sospeché y ahora lo tengo... ¡Yo, universo inmenso, dentro, fuera de ti, segura inmensidad!... ¡Todo es nuestro y no se nos acaba nunca! ¡Amor, contigo y con la luz todo se hace, y lo que haces, amor, no acaba nunca!

Probablemente esa euforia es, al menos en parte, la reacción bien conocida que sigue a menudo a un estado depresivo, del cual debía él acabar de salir cuando salió del hospital. Pero es también obvio que lo que ahora cree haber encontrado es esa «plenitud» que ya sabemos él venía buscando desde hacía ya mucho; y ella es muy parecida a la que encontrará unos años más tarde, en el mar, aunque no saliera por entonces de ningún estado depresivo agudo, que sepamos.

Hemos citado de la versión de 1954, en prosa; pero quizás es interesante recordar que en la versión publicada en 1943, en verso libre, los versos eran con frecuencia heptasílabos y endecasílabos, y que sonaban a menudo muy bien.

La cuarta sección está formada por los veinte *Romances de Coral Gables*. Fueron escritos entre 1939 y 1942, en Florida, y algunos de ellos se publicaron en esos años, sueltos; pero luego aparecieron por vez primera juntos en un librito que se editó en Méjico, con ese título, en 1948. Y el libro entero, los veinte romances, pasaron más tarde a la *Tercera antología*.

En estos romances, así como en las «Canciones de la Florida», debía él estar pensando cuando escribía a Canedo en 1943 que en América se había producido en él un «cambio profundo», y que necesitaba volver a «la expresión sencilla», con la que creía haber escrito «lo menos deleznable de

mi obra»⁴. Pero estos romances no son siempre sencillos. Varios de ellos tratan de su vieja esperanza de un momento salvador de gracia y de belleza. Hay alguno en el que, por el contrario, expresa vencimiento, fracaso, como ese que empieza: «El cielo pesa lo mismo / que una cantera de piedra...».

En el titulado «Más allá que yo», la belleza del cielo en un ocaso despierta su ansia de infinito, de un «más allá» que parece presentir, aunque él sabe que no lo ha de alcanzar nunca. Este sentimiento doloroso, de fracaso, se manifiesta sin embargo en el poema en forma sólo de duda, de pregunta:

Este ocaso que se apaga,
¿qué es lo que tiene detrás?
¿lo que yo perdí en el cielo,
lo que yo perdí en el mar,
lo que yo perdí en la tierra?
¿Más allá, más, más allá,
.....
¿Más allá que yo, que acabo
todo con mi imaginar,
.....
¿Más allá que yo en la nada,
.....
ya sin mí, más, más allá?

(pág. 908)

En cambio en «Carmín fijo», donde también se habla de una impresión ante el «llamear de los cielos» en un atardecer, se refiere no a la imposibilidad de alcanzar lo eterno e infinito, sino, al contrario, a la certeza momentánea de que ese instante es eterno, que el carmín del cielo es «fijo» y «no se podrá nunca ir». Aunque ello en verdad

⁴ La carta a Enrique Díez-Canedo, fechada en Washington el 6 de agosto de 1943, se encuentra reproducida en *Cartas (primera selección)*, recopilación hecha por Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1962, págs. 372-377.

más parece expresión de un ardiente deseo que un grito de victoria. Empieza así:

Este carmín no se ha ido,
este carmín arde allí,
este carmín aquí canta,
no se podrá nunca ir.

Y acaba: «un arder la eternidad / en un perenne sinfín».

En «Libre de libres», el último de esos romances, expresa de nuevo lo que es la nota dominante en los poemas de la Florida, como antes en los de *La estación total*, o sea, su ansia de eternidad; la espera, la esperanza de un imposible: ser ascua eterna, quemarse siempre, pero «sin consumirse». Y así acaba:

¡Que final! Este sería
el ser de todos los fines;
todo quemándose en mí,
y yo con todo, ascua libre.

(pág. 932)

Pero el que tal vez sea el más bello de esos romances, «Árboles hombres», nada tiene que ver con su ansia de eternidad. Lo publicó en abril de 1940 en la revista mejicana *Taller*, que dirigía Octavio Paz y de cuya redacción habíamos entrado a formar parte algunos refugiados españoles. Habla en él, y con ese arte especial de Juan Ramón de hacer pasar como natural lo que no lo es ni mucho menos, a los árboles como a personas, como a seres sensitivos con los cuales hubiera de tener toda clase de miramientos. Ello es, sin embargo, sólo un medio indirecto, y muy efectivo, de expresar y comunicar su propio sentimiento de soledad, desamparo y tristeza:

Ayer tarde
volvía yo con las nubes
que entraban bajo rosales
(grande ternura redonda)
entre los troncos constantes.

La soledad era eterna
y el silencio inacabable.
Me detuve como un árbol
y oí hablar a los árboles.

El pájaro solo huía
de tan secreto paraje,
sólo yo podía estar
entre las rosas finales.

Yo no quería volver
en mí, por miedo de darles
disgusto de árbol distinto
a los árboles iguales.

Los árboles se olvidaron
de mi forma de hombre errante,
y, con mi forma olvidada,
oía hablar a los árboles.

Me retardé hasta la estrella.
En vuelo de luz suave
fui saliéndome a la orilla,
con la luna ya en el aire.

Cuando yo ya me salía
vi a los árboles mirarme.
Se daban cuenta de todo,
y me apenaba dejarles.

Y yo les oía hablar,
entre el nublado de nácares,
con blando rumor, de mí.
Y ¿cómo desengañarles?

¿Cómo decirles que no,
que yo era sólo el pasante,
que no me hablaran a mí?
No quería traicionarles.

Y ya muy tarde, ayer tarde,
oí hablarme a los árboles.

(págs. 919-920)

Los poemas de la sección final de *En el otro costado*, o sea, los agrupados bajo el título de «Caminos sin mar», son sólo cuatro en la *Tercera antología*. A éstos se agregan ocho más en la edición de Aurora de Albornoz. Casi todos ellos reflejan momentos de desaliento. En «Mundo universo que me cercas», en encasílabos rimados como en un romance, ve el mar (igual que a veces lo veía en el *Diario*) ajeno a él, indiferente: «... el mar se sume negro, sólo / para sí solo...». El cielo, en cambio, «... me ensancha / todo, y yo vibro inmensidad». En el cielo él ve como la promesa de algo, pero es algo que sabe no llegará jamás. Y acaba así:

¿Qué es lo que das, altor, bajando
al que se abisma en tu mirar,
pero que sabe bien que eres
eterna imposibilidad?

(pág. 935)

Y muy explícitamente dice en el muy breve poema «En esa luz», último de *En el otro costado*, que lo que él busca está *ahí*, en la «luz», pero que no lo encuentra:

Y en esa luz estás tú;
pero no sé dónde estás,
no sé dónde está la luz.

(pág. 937)

El resto de su obra poética anterior a 1948 se halla en *Una colina meridiana*. En la *Tercera antología* se encuentran 19 poemas representando a este libro, que nunca se publicó suelto. En *Le-yenda* reaparecen, aunque a veces algo alterados, casi todos los incluidos en la antología, más otros

que habían quedado inéditos, reuniéndose así bajo ese título un conjunto de 38 poemas. Todos ellos, al parecer, son del periodo 1942-1950. Esto quiere decir que alguno de ellos debe de ser de fecha posterior a 1948; esto es, posteriores a *Animal de fondo*, posteriores a su gran experiencia mística. Lo malo es que no siempre podemos saber con seguridad cuáles son éstos. Habla en esos poemas de esperar a que la belleza vuelva, pero también de arrebatos, de entusiasmo; y, en otros, de desilusión, de desaliento. Y así, en ocasiones, no sabemos si un cierto alborozado poema es como anuncio del éxtasis que luego habría de tener, o más bien recuerdo emocionado de él. O si cierta melancolía que se lee en otros, proviene de su cansancio, al no haber logrado aún lo que esperaba, el momento mágico, o por el contrario, es nostalgia al saber que ese momento ya ha pasado.

Nos ocupamos pues ahora, brevemente, de alguno de los que aparecen al principio (que se supone habrán de ser los más antiguos, aunque esto, claro es, no sea tampoco seguro), y que además, por su tema, parecen ser de fecha anterior a 1948. Luego, después de haber tratado de *Animal de fondo*, mencionaremos otros que se encuentran hacia el final de *Una colina meridiana* y que por ello, y por su tema, suponemos fueron escritos en 1949 ó 1950.

En el poema primero de los que aparecen en la antología, «¿Quién será?», le vemos una vez más en espera, atisbando la belleza: «Pero la belleza vuelve a desnudarme otra forma. / ... Ella me deja su huir, / yo la dejo que ella corra...» El poema segundo «Del fondo de la vida» (que en *Leyenda*, en prosa y con leves cambios, es el número 6) fue publicado en 1944, y por tanto, es de los pocos que sabemos con seguridad es anterior a *Animal de fondo*. Habla ahí de la contemplación de un «espino» (que en la versión de *Leyenda*

llama «cardo») con el cual él se compara. Ambos se alimentan del «fondo», al que llegan con sus hondas raíces, logrando así la «expresión» que ahora brilla a la luz. En ese enfrentamiento, con ese detenerse a contemplar el espino —que, como él, con esfuerzo, ha florecido— hay, implícita, una apasionada pregunta al destino, a Dios. Eso que el espino parece ahora, en silencio, gritar al cielo, él lo oye. Y también él ve al espino. ¿Pero quién ve al poeta, quién le oye? Él vive «sin más cuidado ni ansia / que una palabra iluminada». Vive buscando la expresión exacta, bella, que luego ha de quedar ahí gritando, también en silencio, en espera de «que quizás algo o alguien oiga, oiga.» Y acaba diciendo: «Déjanos a los dos que nos miremos.»

Desaliento se lee en el poema, muy breve, en prosa, que es el número 8 en *Leyenda*, y que no aparece en la antología. Dice así el primer párrafo:

¡Las voces de la ilusión! ¡Qué dolor, en mi sentido, de recordar el encanto y de no poder ya oirlo!

Por último, el poema «Por fuego», el número 9 de *Una colina meridiana* en la antología, y en *Leyenda* (con otro título y leves cambios) el número 15, probablemente es anterior a 1948. Habla en él de una contemplación estática en la que «rotas las cercas» quedan unidos «lo de dentro y lo de fuera». Por su tema, su tono y el lenguaje incluso, este poema se acerca ya mucho a los de *Animal de fondo*, como muy pronto veremos. Empieza así:

¡Cercado de ardiente oro!
Yo en el centro de la hoguera,
llameando en cuerpo y alma,
uno de ausencia y presencia,
hasta el cenit que arde, estando

tan lejos de mí; tan cerca,
que, aunque no veo sus ojos,
él con su mano me quema.

.....

No podemos detenernos mucho en la obra en prosa suya de este periodo. Vamos a mencionar tan sólo el retrato de Antonio Machado, que escribió en 1939, a raíz de la muerte de éste, publicado en la revista *Sur* de Buenos Aires en 1941, pero que no se incluyó en la colección de *Españoles de tres mundos*⁵.

Como casi siempre en los mejores retratos suyos, al dibujar en caricatura el aspecto externo del personaje, ahonda también en su obra y en su interior. Juan Ramón, que había admirado mucho a Machado a principios de siglo, se fue luego apartando de él; mas al morir éste, olvidando viejos rencores, hizo un muy original retrato, lleno de comprensión y simpatía, a pesar de los rasgos exagerados, caricaturescos. Lo que vio en Machado sobre todo —y muy acertadamente, creo yo—, ante su presencia física, en su cuerpo tanto como en su alma, fue la muerte, la proximidad a la muerte. Dice así en parte:

Antonio Machado se dejó desde niño la muerte, lo muerto, podre y quemadá por todos los rincones de su alma y su cuerpo. Tuvo siempre tanto de muerto como de vivo... Cuando me lo encontraba por la mañana temprano, me creía que acababa de levantarse de la fosa... La gusanera no le molestaba, le era buenamente familiar... Poeta de la muerte, y pensado, sentido, preparado hora tras hora para lo muerto, no he conocido otro como él... Toda nuestra vida suele consistir en temer a la muerte y alejarla de nosotros, o mejor, alejarnos

⁵ Hay un buen artículo, sobre este retrato, de Michael P. Predmore, «J. R. Jiménez Second Portrait of Antonio Machado», *Modern Language Notes*, vol. 80, núm. 2, March, 1965.

nosotros de ella. Antonio Machado la comprendía en sí, se cedía a ella en gran parte. Acaso él fue, más que un nacido, un resucitado. Lo prueba quizás, entre otras cosas, su madura filosofía juvenil.

Poco más adelante, vuelve a su aspecto físico y a su modo de vestir:

... era corpulento, un corpachón naturalmente terroso... y vestía su tamaño con unos ropones negros, ocre y pardos, que se correspondían a su manera extravagante de muerto vivo, saqué nuevo quizás, comprado de prisa por los toledos... En vez de pasadores de bisutería llevaba en los puños del camisón unas cuerdecitas como larvas, y a la cintura, por correa, una cuerda de esparto, como un ermitaño...

Y para terminar alude a la actitud de Machado durante la guerra civil. Lo hace con gran respeto, admiración incluso, y tal vez con un poco de remordimiento por no haber él hecho lo mismo. Al llegar «la terrible guerra española», sigue diciendo Juan Ramón, Machado

abandonó toda su muerte y sus muertos más íntimos y se quedó una temporada eterna en la vida jeneral, por morir otra vez, como los mejores otros, por morir mejor que los otros, que nosotros los más apegados al lado de la existencia que tenemos acotado como vida. Y no hubiera sido posible una última muerte mejor para su estraña vida terrena española... Pasó así los montes altos de la frontera helada, porque sus mejores amigos, los más pobres y más dignos, los pasaron así. Y si sigue bajo tierra con los enterrados allende su amor, es por gusto de estar con ellos...⁶.

⁶ Se puede ver ese retrato en Ricardo Gullón, *Cartas de Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez* (ed. La Torre, Universidad de Puerto Rico, 1959, págs. 63-65), de donde hemos tomado las citas que hemos hecho de él.

Éxtasis y reflexión en Animal de fondo

En el verano de 1948 Juan Ramón acompañado por Zenobia salió para la Argentina, donde iba a dar unas conferencias. Llegó a Buenos Aires el 4 de agosto, y estuvo allí unos tres meses. Al llegar, ya en el muelle, les esperaba un gran gentío. Le acogieron luego en todas partes con gran entusiasmo y cariño. Él se sentía muy emocionado al encontrarse de nuevo en un país de habla española y al verse convertido, durante unas cuantas semanas, en lo que nunca había pensado ni querido ser: en un poeta popular, de masas.

Durante ese viaje, ya a la ida, es cuando ocurrió el gran milagro de su vida, esa rara experiencia de la cual habla en los 29 poemas de que consta el libro, que apareció al año siguiente, en 1949. Gran parte de los poemas los escribió en el barco mismo, cuando vivía con mayor intensidad esa exaltación que le duró varios meses⁷.

⁷ Gracias a unas notas de Zenobia y del propio Juan Ramón que se conservan en los archivos de Puerto Rico y que fueron publicadas por Carlos del Saz-Orozco en su libro *Dios en Juan Ramón* (Madrid, Razón y Fe, 1966), se puede ahora saber cuándo escribió los poemas de ese libro. En una de ellas, de Juan Ramón, que parece ser parte de un «prólogo» que no llegó a publicar, indica que empezó el libro cuando salía de Washington hacia Nueva York para embarcar; que lo continuó en Nueva York, y luego «durante mi travesía, y en este Buenos Aires» (página 193). En otra nota, manuscrita, de mano de Zenobia, que ayudaba a Juan Ramón a ordenar sus papeles, y en otras del propio Juan Ramón, de 1953, se indica que «se concibió el libro como subdividido en cinco partes», que son éstas: «1 Ciudades, 2 Mar abajo, 3 Ciudades, 4 Mar arriba, 5 Ciudades». Lo de «Ciudades» —palabra que yo vi a menudo escrita a mano en los originales y que no sabía a qué se refería— parece referirse, pues, a las ciudades en que escribió parte de ese libro: Washington, Buenos Aires, etc. Sobre la base de esas notas que reproduce en su libro (págs. 154-155), y a la

Luego, desde 1949 a 1953, fue agregando algunos poemas a esa obra, que pensaba titular entonces *Dios deseado y deseante*, y que nunca llegó a dejar acabada del todo. Los poemas posteriores a 1948 tienen interés también, claro es, entre otras razones porque gracias a ellos podemos seguir la evolución espiritual del poeta, saber lo que pasó luego, después de haber vivido tan intensamente aquel encuentro con su «dios». Pero los más interesantes son sin duda los primeros, los de 1948, los que ahora vamos a ver, ya que en ellos habla de lo sucedido cuando está aún ocurriendo, o muy poco después; mientras que los poemas posteriores son más bien el apasionado recuerdo o simplemente la nostalgia de aquellos días extraordinarios.

Animal de fondo es desde luego un libro extraño, de no muy fácil lectura. Un libro que a muchos había parecido desconcertante y a otros absolutamente incomprensible. Algunos poemas son evidentemente bastante oscuros. Hay numerosos versos ambiguos; estrofas cuyo sentido sólo se revela a medias, y eso después de una detenida lectura. Pero en total lo que él dice, creo yo, no es nada abstruso: se trata de una experiencia mística que nos comunica; una experiencia que él evoca, que recrea, y sobre la cual hace además algunas reflexiones y comentarios. Habla de un especial estado de alma que a menudo debía estar aún experimentando mientras escribía el poema. Esa extraña y continuada emoción a que constantemente se refiere en todo el libro (que viene a ser así como un poema único con varias partes), tiene mucho que ver, obviamente, con su viejo deseo de totalidad, de salvación, de eternidad: el

vista de los originales, el mismo Saz-Orozco indica que los dos primeros poemas de *Animal de fondo* los escribió antes de embarcar; la mayor parte del resto, desde el poema núm. 3 hasta el 20, en el mar a la ida; y el resto, del 21 al 29, en Buenos Aires.

viejo deseo, ahora al fin realizado, de superar la muerte; o, más bien, de superar su temor a la muerte. Si no se ha entendido mejor este libro es por no haber leído con suficiente atención su obra de la segunda época. Cuando uno descubre qué es lo que él andaba buscando todos esos años, de 1918 a 1948, lo que dice luego en *Animal de fondo* sorprende ya mucho menos.

Podrá alguien extrañarse de que hablemos de experiencia «mística» y de «éxtasis». Ello será porque se piensa en los místicos cristianos exclusivamente. Nosotros nos referimos a un misticismo de carácter panteísta, que es lo que fue el suyo, como el propio Juan Ramón indicó más de una vez. Se trata de una identificación con la belleza natural, que él llama «dios» y que expresa o trata de expresar a través de su poesía. Ese «dios» es la naturaleza misma, la belleza, y está en el mundo, no fuera de él. Y cuando hablo de éxtasis, no quiero decir que éste fuese exactamente igual al de Santa Teresa, por ejemplo.

Toda experiencia mística, de cualquier clase que sea, es siempre *inefable*, y por tanto algo que es difícil comunicar. No se encuentran, aun con los mejores recursos de la expresión poética, o se encuentran sólo a medias, las palabras adecuadas para expresarla. Y además hay la dificultad, claro es, de que el lector, comúnmente, no ha tenido jamás una experiencia de tal índole, y por ello le es difícil siquiera intuirlo. Por eso San Juan de la Cruz, que quizás sea el místico que haya logrado expresar mejor y más bellamente la unión mística con Dios, lo hace empleando el símbolo de la amada y el Amado —el alma enardecida en busca de su esposo, que es Dios—, ya que de ese modo, expresada en términos de un amor carnal, logra hacer más comunicable su experiencia sobrenatural.

Pero a las dificultades naturales, inherentes en

todo intento de comunicación de una experiencia mística, se suma, en algunos poemas de *Animal de fondo*, una cierta oscuridad, ambigüedad, que quizás no fuera inevitable, sino debida a una insuficiente expresión poética de Juan Ramón, el cual tal vez no encontró siempre, al escribir esta obra, su más feliz forma poética.

Hay numerosos versos raros, retorcidos, que se mezclan, cierto es, con otros más sencillos. Pero desde luego que la dificultad para entender es mucho más grande si, además de todo lo dicho, resulta que el lector, al abordar este libro, no está en antecedentes; es decir, no sabe siquiera que el poeta está tratando de comunicar una muy peculiar experiencia mística. Si el lector está prevenido, si sabe de antemano de qué se trata, cuál es el tema de esta obra y en qué circunstancias la escribió, entonces todo parece ya mucho más claro. Aún se encontrarán versos oscuros, difíciles, que no se entienden, o sólo se entienden a medias, y que requieren una larga explicación. Pero al lado de éstos se encontrarán muchos que resultan casi diáfanos. Y, en total, se puede captar bastante bien, creo yo, el contenido general del libro. La impresión que entonces el lector recibe es de júbilo y paz, que es precisamente lo que el poeta sentía y lo que quiso expresar con esos poemas.

Lo que le ocurrió en el barco resultó sorprendente para él mismo. Y de esa sorpresa él nos habla: de su alegría. Fue como si aquello que siempre había buscado —seguridad, totalidad, Dios, paz, belleza suma— de pronto lo hubiera conseguido, y definitivamente. Iba en la cubierta del barco contemplando las nubes y el mar. La grandeza, lo bello le rodeaba y, exaltado, sentía, y siguió sintiendo durante algún tiempo, que él era esa belleza, que él estaba *allí*, fuera de sí. Estaba él en dios, el dios de lo bello, que él llama,

ya en *Animal de fondo*, «dios deseante». Dice «deseante» porque el mundo externo que ve, que siente de pronto como divinizado, no es un mundo indiferente, bello pero ajeno a él, sino al contrario, un mundo, un «dios», ansioso de él, deseoso de unirse a él. Lo que veía, en suma, lo que tanto le embelesaba, lo sentía como estando a la vez dentro de sí, parte de sí mismo.

Por otro lado, dentro de sí estaba también, desde siempre, el «dios deseado». Deseado, dice, porque toda su vida fue búsqueda de un Dios presente, un Dios que él sentía, que estaba dentro de sí. El dios «deseado» es pues inmanente, sólo inmanente: es su alma, su deseo de belleza e infinito y eternidad. Ahora de pronto, sin saber cómo ni por qué, se unían el dentro y el fuera, el dios deseado y el deseante, su alma con el mundo bello, su propio ser con la eternidad y el infinito. Y podemos bien llamar a esa unión que él sentía un «éxtasis». Un éxtasis en el que *Dios* es en verdad sólo la naturaleza sentida y vista por él con exaltación, y también su propio espíritu: su sentimiento, en suma, de lo bello de la naturaleza.

El asunto principal, pues, de *Animal de fondo* es el estado de euforia que le producía esa íntima comunicación experimentada entre su alma y la belleza del mundo. Hubo en él, como en los místicos todos, búsqueda previa, alma inquieta, sed continua: un ardiente desear. Y luego, como en los místicos cristianos u otros, hubo al fin un encuentro salvador, logro, comunicación: un momento de gracia, de luz. En una comunicación de su alma con la belleza que contemplaba, belleza sentida como dios; en un ir y venir de fuera a dentro y de dentro a fuera, consistió esa experiencia, repetida un día y otro día; experiencia a la que él alude en su libro sin cesar, atento a fijar, a cantar lo visto y lo sentido, a recrear sus mo-

mentos de gloria. Y por otra parte, a menudo, en los mismos poemas a veces, se ocupa también de comentar lo que le ha ocurrido.

En numerosas ocasiones dice, de un modo u otro, que toda su vida pasada no fue sino preparación para esos instantes que ahora vive, que él siente como lograda eternidad. Toda su vida fue penitencia para poder lograr esa salvación que ahora encuentra. Su culto a la belleza, su poesía anterior, preparación fue tan sólo, pensaba él, para el encuentro con dios, con eso que él llama «dios». Un Dios que, prudentemente, escribe casi siempre con minúscula. Y ciertamente es un Dios más del panteísmo que de los cristianos. Aunque al hablar del panteísmo de Juan Ramón hay que observar que él no se siente nunca como diluido en Dios: no pierde su conciencia, dejando de ser él, sino que se mantiene alerta, vivo, dándose cuenta de lo que ocurre. Juan Ramón no deja de ser nunca quien es, Juan Ramón, el poeta, y de saberlo, aun en medio de su arrebató. Él es el de siempre, sólo que ahora se halla gozando de una gracia suma.

Que el dios de Juan Ramón no es un Dios creador del mundo, sino un dios que está *dentro*, sólo dentro de él y en la naturaleza, un dios puramente inmanente, es cosa que Juan Ramón mismo dijo en muchas ocasiones con toda claridad. En una carta del 18 de octubre de 1949, respondiendo a su amigo Juan Guerrero, que después de haber leído *Animal de fondo* le incitaba a buscar al «Dios verdadero», Juan Ramón responde: «Yo, como he dicho tantas veces creo, y he creído siempre en un dios en inmanencia, y nada más.» Esa carta, que se conserva en los archivos de Puerto Rico, no llegó al parecer a enviarla; pero sirve de todos modos para esclarecer su posición religiosa, la cual, como vemos, no era ahí nada am-

bigua⁸. Años más tarde, cuando estaba dando por terminado *Dios, deseado y deseante*, a fines de 1953, meses antes de que dejara de escribir para siempre, decía aún a Ricardo Gullón: «¿Qué es Dios sino un temblor que tenemos dentro, una inmanencia de lo inefable?»

Un dios éste, por tanto, que se muere cuando nosotros nos morimos, que deja de sentir cuando no es sentido, que deja de vivir cuando no es vivido. Un dios sólo temporal, como nosotros, y que no puede en verdad salvarnos de la muerte. Sólo salva, o parece que salva, cuando se vive con él, cuando es vivido en la exaltación que la belleza puede producir. Y así *salvó*, momentáneamente al menos, a Juan Ramón. Él ciertamente, mientras vivió esa experiencia, durante unas semanas, y quizás meses, se creyó salvado. Y aunque luego, como es natural, le entraron grandes dudas y volvió a sus depresiones, el recuerdo de aquellos días de gloria fue, hasta su muerte, una inspiración y un consuelo.

La obra comienza con un poema de título muy significativo: «La transparencia, Dios, la transparencia.» Y como luego en el mismo libro ocurre muchas veces, si bien hay en él ciertas oscuridades de detalle, versos que necesitan ser aclarados, lo que en total dice resulta bastante claro. Dice al comenzar:

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

No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo,
.....
eres dios de lo hermoso conseguido,
conciencia mía de lo hermoso,
.....

⁸ La carta se encuentra reproducida en Saz-Orozco, *Dios en Juan Ramón*, op. cit., págs. 147-149.

Lo único extraño aquí es lo del «dios del venir». Con ello probablemente quiere indicar que ese estar «enredado» con dios, que dice luego, ese estar lleno de dios, es una sensación continua y creciente, en plena actividad. Es decir, no es que Dios ha llegado a él, sino que *está llegando*, continuamente, siempre más; y por eso no dice dios *venido*, sino dios «del venir».

En el poema que sigue, se lee en una de las estrofas:

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.

Detener su «movimiento», dice, porque ya al fin ha alcanzado lo que quería, lo que tanto buscó. Era él llama y ahora es ascua; fuego quieto, pero intenso y con «resplandor». Y además, ese modo suyo de estar y ser ahora lo siente como «perpetuo», un estado definitivo, no como algo pasajero. Vive, en suma, el *instante eterno* que decía, que anhelaba: vive como si hubiera ya realmente conquistado la eternidad.

Los más bellos poemas de *Animal de fondo* son aquellos en que mira a su alrededor, nubes o mar, y lo que contempla lo ve como si ello fuera un dios radiante que le contemplase a él. Hay armonía entre él y lo contemplado, unión del dios deseante, es decir el mundo, y el deseado dios, el de su corazón. Comienza el poema «Todas las nubes arden» de este modo:

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

Del redondo horizonte vienen todas
en congregación fújida,
a abrazarse con vueltas de esperanza
a mi fe respondida.

Y parecido es el que empieza:

Mar verde y cielo gris y cielo azul
y albatros amorosos en la ola,
y en todo, el sol, y tú en el sol, mirante
dios deseado y deseante,
alumbrando de oros distintos mi llegada.

Dice «tú en el sol, mirante», refiriéndose a dios, porque esas aguas que brillan al sol, esa luz, esa belleza, la siente como dios, un dios que le está mirando. Y dice a continuación, como tantas veces, *dios deseado y deseante*, porque en ese momento de exaltación que el poema recrea, sintió lo de fuera, el mundo externo, el dios *deseante*, unido al *deseado*, al dios de dentro de su alma. Todo es ahora uno, alma y mundo, todo es ahora «dios».

Pero no siempre, claro es, se refiere a un estado de exaltación máxima. Eso hubiera resultado fatigoso. A menudo evoca momentos más serenos, aunque llenos de felicidad también. La alegría brota al advertir la continua presencia de dios, la continuidad de su estado de gracia. Veamos, por ejemplo, la primera estrofa del poema «La forma que me queda», en que nos habla de su contento al despertar y ver, a través de la claraboya de su camarote, las nubes, el cielo; y dios en todo, como sonriendo, como esperándole:

Entre la arboladura serena y la alta nube
que mi cristal limita en círculo completo,
tú te asomas, dios deseante, sonriendo
con el levante matintero, a verme despertar;
y me despierto sonriendo yo también
a este sueño en vigilia que me invita.

Parecido es el poema en que habla de un «dejarse mecer en dios», un abandonarse al movimiento de las olas. En ese «va y ven», que es como un «movimiento / de lo eterno que vuelve», se siente fuera de sí, y a la vez en sí; como en regazo de madre y, a la vez en el infinito. El poema se titula «Esa órbita abierta», y empieza diciendo:

Los pájaros del aire
se mecen en las ramas de las nubes,
los pájaros del agua
se mecen en las nubes de la mar
(y viento, lluvia, espuma, sol en torno)
como yo, dios, me mezcó en los embates
de ola y rama, viento y sol, espuma y lluvia
de tu conciencia mecedora bienandante.

Repetidamente dice que ese estado de gracia que ahora tiene lo presintió él ya antes muchas veces; que ese dios con el cual ahora se siente unido estuvo ya muchas veces a su lado, aunque él entonces no lo supiera. Contemplando una noche en el cielo estrellado la cruz del sur, recuerda la cometa que en las praderas de Moguer él levantaba al cielo, cuando niño. Las cuatro puntas de la cometa infantil las veía ya entonces como estrellas. En su inocencia y en su ilusión había algo muy parecido al dios que ahora, dentro de sí, descubre. Por eso grita: «¡estuvo, estuvo, estuvo!». Y dice que ahora vuelve a ser el «niñodios que yo fui un día / en mi Moguer de España».

Igualmente, en otro poema, recordando lejanos momentos de ilusión, de encanto, escribe:

Entre aquellos jeranios, bajo aquel limón,
junto a aquel pozo, con aquella niña,
tu luz estaba allí, dios deseante;
tú estabas a mi lado,
dios deseado,
pero no habías entrado todavía en mí.

Todos los poemas hasta ahora citados son de 1948, y pertenecen al libro *Animal de fondo* publicado por él en 1949. Hay, sin embargo, algunos poemas que quedaron inéditos, que son de esa misma fecha, y que por alguna razón él no los incluyó en *Animal de fondo*, ni tampoco luego en la *Tercera antología*. Éstos, así como también otros de fecha posterior que fueron publicados sueltos o habían quedado también inéditos, se reunieron más tarde en la edición que yo hice en 1964 de *Dios deseado y deseante*⁹.

Los poemas de 1948 que él no publicó no agregan ciertamente gran cosa a lo que ya sabemos, pero tampoco son, en general, de calidad inferior a los publicados por él. En uno de éstos, titulado «Estoy midiéndome con Dios», trata una vez más de la relación de su conciencia con la conciencia divina. Empieza así:

En medio de la mar, un barco, éste,
sitúa, mide, corta, precisa, relaciona
tu conciencia, la mía, dios.

Y poca duda puede haber, leyendo éste como otros poemas de *Animal de fondo*, de su panteísmo. Un especial panteísmo, si se quiere, pero panteísmo. Él identifica ahí a dios, que llama «conciencia» divina, con el mundo, con el mar, ya que dice poco después, refiriéndose al movimiento del barco: «vamos por tu conciencia». Como la bóveda que el cielo forma sobre las aguas es gris en ese día lluvioso, y como dios no es sólo el agua, sino también el aire, las nubes, todo ese mundo que le envuelve, por eso puede escribir, dirigiéndose a su «dios», estos extraños versos:

⁹ *Dios deseado y deseante* (*Animal de fondo*). Con numerosos poemas inéditos. Introducción, notas, etc., por Antonio Sánchez Barbudo, Madrid, Aguilar, 1964.

vamos por tu conciencia, que es ahora redonda, gris, lluviosa, acojedora.

Y ahora, para acabar con *Animal de fondo*, digamos algo sobre ese extraño título. Quizás no le pareciese luego, tampoco a él, título muy feliz; y quizás por eso lo cambió por el de *Dios deseado y deseante*.

Unas cuantas veces en *Animal de fondo*, pero sobre todo en el poema final de ese libro, el 29, llamado precisamente «Soy animal de fondo», se repiten las enigmáticas palabras «animal de fondo». Y por lo que en esas ocasiones dice, el «fondo» parece ser el mundo externo, el fuera, el lugar donde él se encuentra; pero también el «fondo» es su propia alma, su conciencia, el dentro. Y así puede decir que él *es* «animal de fondo de aire», y también que *está* «en fondo de aire». Todo lo cual resulta desde luego un poco confuso.

Empieza así el poema «Soy animal de fondo»:

«En fondo de aire» (dije) «estoy»,
(dije) «soy animal de fondo de aire» (sobre tierra),
ahora sobre mar...

Mas, ¿por qué «de aire»? ¿Por qué *de aire* ese fondo? Cuando el fondo es el alma, su conciencia, quizás habla de *aire* para indicar el carácter espiritual, cosa inasible, de esa parte de su ser. Mas, ¿por qué de «aire» también cuando al hablar del fondo se refiere al mundo material, externo? Quizás porque ve a éste como traspasado por un viento ideal, como un bello mundo iluminado. O tal vez porque la realidad última de ese mundo externo, tal como es percibido por su conciencia, es algo incognoscible. Él nunca aclara ni precisa todo esto. Mas sea como fuere, parece que con ese título, «Animal de fondo» (que resulta ser fondo de aire») sintetiza un doble concepto: él, como hombre que es, es animal, pero animal es-

piritual, con alma, con «fondo de aire»; y al mirar en torno, en aquellos momentos de iluminación que vivió, se encuentra ante un mundo bello, divinizado, fantasmal: un mundo con «fondo de aire».

Esta explicación del título quizás no parezca muy clara ni convincente. A mí no me lo parece tampoco; pero no he podido encontrar otra mejor. No he podido encontrar una más simple que corresponda a lo que él dice en el texto, en diferentes textos.

Y ahora, en el próximo capítulo, veremos lo que ocurrió luego, cuando comenzó a eclipsarse para él ese dios que encontró durante el viaje por mar en 1948.

IV

Los años finales (1949-1958)

VI

Los años finales (1949-1958)

Una lucha por sostener en alto la esperanza

Al regresar a los Estados Unidos, en noviembre de 1948, después de aquel tan excitante viaje a Sudamérica, Juan Ramón y Zenobia volvieron a hacer su vida ordinaria. Pero, claro, surge la pregunta: ¿Qué pasó en el interior de Juan Ramón *luego*? ¿Cuánto le duró aquella extraordinaria exaltación, aquella honda alegría y paz que creyó haber encontrado para siempre? ¿O qué *eco* tuvo ello, al menos, en su obra posterior, la de sus últimos años? No es muy sencillo responder a todo eso: hubo altos y bajos, nuevas exaltaciones y nuevas depresiones. Lo cierto es que Juan Ramón luchó casi siempre, después de 1948 y hasta que llegó el hundimiento final, por sostener en alto, tan alta como podía la esperanza, cierta esperanza.

En uno de esos poemas que él no llegó a incluir en *Animal de fondo* —inédito hasta 1964— que se titula «La luz que alumbra por debajo el sueño», y que está fechado el 29 de noviembre de 1948 en New Brunswick, es decir, que fue escrito a poco de desembarcar, ya de vuelta, en los Estados Unidos, se ve bien claro que aún conservaba entonces muy vivos su entusiasmo y su fe. Pero pronto, como inmediatamente vamos a ver, a partir de 1949, lo que le quedó sobre todo, lo

que aparece con más frecuencia, es un nostálgico recuerdo del milagro ocurrido; y una esperanza de que, de algún modo, éste se repita. Debió, pues, haber algún momento de transición, a fines de 1948 o principios de 1949, en que él comenzara a sentir que su fe se eclipsaba, aunque aún no la hubiese del todo perdido. Un momento que no sería ya de puro entusiasmo, pero tampoco mera nostalgia. A un tal instante es al que parece referirse en el poema «Tú, secreto filón, rosadiamante», que es también de los que quedaron inéditos, y dice en parte así:

Dios, tú te me ofreciste abierto
del todo para mí, como la rosa

.....
¿De pronto ahora te me cierras
otra vez? ¿Un invierno me preparas
sin ti, sol de esta baja vida?

.....
No, no, yo sé que eso no es,
yo sé que ahora estás dormido

.....
Sí, yo lo sé, lo sé cerrado dios,
cerrado dios ahora y dentro de mí solo

.....

El original único que se conserva, por desgracia no está fechado. Pero suponemos que lo escribió muy poco después de su regreso, en Washington, no sólo por el tema, que claramente indica que ese estar el dios de fuera «cerrado», o «dormido», es algo nuevo, reciente, que le sorprende; sino también por el estilo, un lenguaje más parecido al de los poemas de *Animal de fondo*, de 1948, que al de esos que escribió en 1949 para la continuación del libro, el cual pensaba ya llamar *Dios deseado y deseante*.

Recuerdos del «dios deseante»: nostalgia y esperanza

En la *Tercera antología*, después de *Una colina meridiana*, viene *Dios deseado y deseante*, que tiene dos partes: la primera reproduce el libro *Animal de fondo* de 1948, completo; la segunda, titulada «Dios deseado y deseante», consta de siete poemas, en verso y prosa, y son todos, según se indica, de «1949». En casi todos éstos alude al encuentro con «dios» como algo ya pasado. El primero (o sea, el número 30, después de los 29 de *Animal de fondo*) habla del dios que «tuve»; el 31, del dios que «hallé del todo». En el 32, en prosa y muy oscuro, se refiere también a «la entraña que encontré con mi conciencia deseante del dios bello». Y en todos ellos, aunque no diga claramente que ya no tiene al dios que tuvo, se advierte más bien, por su tono, por una como tristeza contenida, cierto desencanto, más que alegría o entusiasmo. En este sentido es revelador lo que indica en el 33, también en prosa, en el que habla de una cierta esperanza para el futuro («un día alijeraré mi eterno discurrir...»), y donde dice, refiriéndose a la pasada unión del dios deseado con el deseante: «... todo lo que yo pude dominar». Pero agrega inmediatamente, a continuación, «todo también lo que yo voy pudiendo». *Voy pudiendo*, o sea, que se estaba esforzando, esperanzado, para poder recobrar aquello que había perdido. El 34 es claramente un emocionado recordar lo ocurrido: «Yo fui y vine contigo, dios, entre aquella pleamar unánime de manos...»

El poema siguiente en cambio, «Respiración total de nuestra entera gloria», no es un mero recuerdo del éxtasis, sino más bien expresión del éxtasis mismo. Se parece mucho a otros de *Ani-*

mal de fondo, por su asunto, su lenguaje, el entusiasmo y la pasión que revela. Si este poema, como él indica, es de 1949, ciertamente resulta excepcional, muy distinto a los otros seis de este grupo; y quizás señala la vuelta, aunque fuera algo sólo momentáneo, del dios perdido. Empieza: «Cuando sales en sol, dios conseguido...». Y acaba: «respiración total de nuestra entera gloria».

Y por último, el poema final de *Dios deseado y deseante* (de los siete que aparecieron en 1957, en la antología), titulado «Estás cayendo siempre hasta mi imán», está escrito con gran entusiasmo, al parecer, y habla del «conseguido dios de la mar, de mi mar», otra vez. Pero en el segundo párrafo aparecen estas palabras algo opacas, sospechosas, aunque estén escritas también con pasión: «porque el recuerdo tuyo es vida tanto como tú».

Se conoce hoy algún otro poema de esa misma fecha, 1949, que él no publicó. Pero éstos no agregan nada nuevo, en cuanto al estado de ánimo suyo en aquella época, a los que ya hemos visto.

En un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 30 de octubre de 1949, escribía: «Yo no creo necesario que nuestro dios esté fuera de nuestro mundo ni, sobre todo, de nosotros hombres. ¿Para qué?»¹.

Nada sorprendente, nuevo, hay en eso que ahí dice. Lo único algo extraño es que él no vea (aunque probablemente lo que ocurre es que no quiere ver) la «necesidad» de un Dios creador, fuera del mundo y del hombre, ya que en verdad sólo un tal Dios podría realmente salvarle de la muerte. El dios suyo, en cambio, sólo le salvaba, y engañosamente, pasajeramente, en los momentos en que se sentía arrebatado por la belleza y su alma trascendía fuera de sí. Bien debía él saber eso. Y por

¹ Citado por Carlos del Saz-Orozco, en *Dios en Juan Ramón*, Madrid, Razón y Fe, 1966, pág. 128.

ello esperaba siempre con ansia la vuelta de la belleza, la repetición de aquellos pasados momentos de gloria. Así lo indican algunos de los poemas últimos de *Una colina meridiana*, que probablemente fueron escritos después de su viaje a la Argentina. Por ejemplo, de los 19 poemas incluidos en la *Tercera antología*, el número 15, «Con ella y el cardenal». Parece ahí referirse a un paseo por el campo con Zenobia, cuando vieron unos bellos álamos enrojecidos al atardecer. Él afirma, y quiere que ella confirme, para sentirse seguro, que esa belleza que vieron juntos era la verdadera belleza, absoluta, arrebatadora, que él buscaba:

Tú los viste, los álamos aquellos
que, en la bajada de la loma aquella,
incendiaban su tiempo
con propia y roja luz sin acabar

.....
Tú los viste, los álamos aquellos.
No me digas ya más que no eran ellos,
que no eran aquellos que soñamos.
Ellos eran aquéllos;
aquellos

..... (págs. 972-973)

En el 18, «En los espacios del tiempo», habla claramente de la belleza siempre buscada, que ahora de nuevo encuentra: esa alta belleza, que personifica aquí en una como diosa con los «cabellos ardiendo», que estaba a su vez buscándole a él:

Aquí está otra vez, exacta
realidad de cuerpo y sueño,
buscando por los alcores,
con sus cabellos ardiendo,
por los alcores dorados,
mis ojos que se perdieron.

.....
Ella sabe bien que soy

quien la busco y no la encuentro,
y que ando confiado

.....
y yo sé bien que ella es
la que me encuentra queriendo

.....
¡Y qué solo es este hallarnos
seguros sin más remedio!

Los pies del ser y el estar
por los espacios del tiempo.

(págs. 976-977)

Quizás este poema refleje un momento, posterior a *Animal de fondo*, de nuevo éxtasis, de unión con el «dios deseante»; pero más bien parece, creo yo, un ardiente deseo de ello.

Un poema, o más bien prosa poética, de *Una colina meridiana* que debe de ser de los últimos de este libro, es decir, de 1949 ó 1950, es el titulado «Nube que me abrazas». No se incluye en la *Tercera antología*, pero en *Leyenda* es el número 32, de los 38 que forman esa obra. Habla de la luz en una mañana, del «carmín luciente» de una nube que, al despertar, parece abrazarle. Pero nada dice ahora de identificación con la belleza, con lo eterno, con lo que siempre vuelve, sino, al contrario, habla de separación, del retorno de un vivo sentimiento de temporalidad. Veamos unas líneas:

¿Yo fui siempre feliz al despertar?... ¿Soy feliz?
¿Lo eres, nube, tú?... ¿Lo soy porque me colmas
de esperanza...? ¿Y esperanza de qué?... Yo se
bien que tu vuelves, yo lo veo; pero ¿qué es lo que
vuelve en ti, nube, qué gracia que nunca nadie ha
de tener del todo, ni con fe, ni para siempre?...
¡Yo te veo y no vuelvo, nube de la aurora!... Yo te
amo a ti porque no pasas como yo...².

² Cfr. Juan Ramón Jiménez, *Leyenda*, ed. de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa Editorial, 1978, página 656.

Pero una prueba más clara aún de que en 1950 se había evaporado ya casi del todo aquella ilusión, largamente acariciada durante el viaje por mar de 1948, de una eternidad al fin conseguida, es un poema de *Dios deseado y deseante*, que él dejó inédito. Hay dos versiones, una en verso y otra en prosa, que por lo demás difieren poco. El original en prosa, que debe de ser posterior al otro, está fechado: «1950». Y en él se indica además, con letra del propio Juan Ramón, que este poema pertenece a *Dios deseado y deseante*. La versión en prosa, por la que vamos a citar, se titula «El desnudo infinito», pero la otra en verso, aunque verso muy libre, se titulaba «No quiero exaltación de eternidades», que es mejor título, ya que expresa muy bien lo que en el poema dice. Quiere ahora olvidar aquella pasada y engañosa exaltación. Pide a Dios que no le deslumbre con falsas luces, con ilusiones. Suplica que se le permita conservar el don que él siempre antes tuvo de embelesarse con lo bello, aunque no alcanzara seguridad ni eternidad verdadera alguna. Se conforma con su simple mirada de enamorado, con su *ansia*, con una «eternidad de aquí». Con este poema, en 1950, se cierra definitivamente su fase mística. Dice así, en parte, en los cuatro primeros párrafos, o estrofas:

No, dios, no me deslumbres con relumbres... Déjame con mis ojos en lo mío..., con el ansia de lo que quiero contener y retener en mi mirada.

No quiero exaltación de las eternidades, quiero mi exaltación para llegar a las eternidades de mi día que corona la noche con su nada en sueño; esa distancia quiero que es la noche, porque sin noche nada empieza, y yo quiero volver, volver, volver.

Me gusta esta distancia, fiel conciencia, en la que puedo realizar lo que yo soy y quiero; me

basta con la eternidad de una mirada..., el momento de eternidad que tanto hice y quise...

La eternidad es sólo lo que concibo yo de eternidad, con todos mis sentidos dilatados; la eternidad que quiero yo es esta eternidad de aquí, y de aquí con ella, más que en ella, porque yo quiero, dios, que tú te vengas a mi espacio, al tiempo que yo te he limitado en lo infinito..., al fin de tanto vuelo en lo imposible³.

Quiere, pues, una especie de eternidad intermitente, intuita, la del «momento de eternidad», que es pasajero, no aquella eternidad plena y segura, continua, en la que se creyó sumido y que ahora reconoce fue sólo una ilusión. Se conforma con lo que le queda, lo posible, y no quiere perderlo.

Tan limitadas aspiraciones, tal modestia, parece desde luego, claro es, más bien una forzada resignación ante lo inevitable. Y con ella él no debió quedarse tranquilo, en 1950, durante mucho tiempo. Ese melancólico desvanecimiento de su exaltada fe del verano de 1948, probablemente contribuyó a producir la gran depresión en que cayó en el otoño de 1950.

Graciela Palau de Nemes, que era profesora en la misma Universidad de Maryland en la que enseñaban Zenobia y el poeta, y que veía a éstos con frecuencia, ha escrito:

Una tarde de agosto de 1950 Juan Ramón andaba cabizbajo, ojeroso y agobiado. Aquella tarde él mismo se marchó al hospital; no se sentía bien. Hacía tiempo que Juan Ramón venía diciendo que estaba pasando una crisis verdadera y que no estaba contento... Hablaba de la Argentina, donde tan feliz había sido..., decía sentirse viejo, se que-

³ Cfr. Juan Ramón Jiménez, *Dios deseado y deseante*, Madrid, Aguilar, 1964, págs. 215-216.

jaba de la soledad... Estaba enfermo «del corazón», explicaba. Hizo el recorrido de muchos hospitales...⁴.

En Puerto Rico. El último periodo creador

El 18 de octubre de 1950 Zenobia escribía a unos amigos: «Desgraciadamente Juan Ramón ha tenido un recrudecimiento agudo de neurastenia...»⁵. El 16 de noviembre, buscando distracción y también ayuda de médicos de habla española, fueron a Puerto Rico; pero a fines de diciembre tuvieron que volver a Washington, ya que Zenobia tenía que cumplir con sus deberes en la universidad. Mas Juan Ramón no mejoraba en Washington, y por eso en marzo de 1951 volvieron a Puerto Rico. Zenobia consiguió allí esta vez un puesto de profesora y decidieron quedarse en la isla definitivamente.

A fines de ese mismo año de 1951 estaba ya mucho mejor y comenzaba a trabajar. Y desde esa época hasta mediados de 1954, cuando cayó de nuevo enfermo, trabajó muy intensamente. Dio conferencias, fue consejero de estudiantes, y en enero de 1953 fue nombrado profesor titular de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras, y dictó allí un curso sobre el modernismo. Esos dos años y medio en Puerto Rico fueron el último periodo creador de su vida. Gran parte de su tiempo lo dedicaba, con la ayuda de Zenobia, a la interminable, abrumadora tarea de corregir, «revivir», prosificar y reordenar su entera obra poética. Pero también escribió algunos nuevos poemas y trabajos en prosa. Veamos algo de todo ello.

⁴ Cfr. Graciela Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, 1.^a ed., Madrid, Gredos, 1957, págs. 331-333.

⁵ Cfr. Ricardo Gullón, *El último Juan Ramón*, Madrid, Alfaguara, 1968, pág. 57.

A fines de 1952 estaba «terminando *Dios deseado y deseante*», según dijo a Ricardo Gullón; a quien le leyó, el 24 de noviembre, un nuevo poema que era el «último de *Dios deseado y deseante*». Se llama éste «Un dios en blanco», y quedó inédito hasta 1964. Habla en él de su deseo de volver a la fe, a la inocencia de su niñez. Es un nostálgico abrirse de su alma al Dios primero, el del «origen»:

Como en el infinito, Dios,
vuelvo a tu origen (tu origen que es mi fin)
y quizá a tu fin, sin nada de ese enmedio
que las jentes te han puesto encima
de tu sola, tu limpia luz.

.....
Una blanca hoja,
reflejo de una mente en blanco,
eres tú para mí, y en ella tu palpitas
con color de mi tiempo, desde aquel niñodios
que en mi Moguer de España fui yo un día,
hasta este niñodios que quiero otra vez ser
para morir...

.....
Ese Dios, pues, al que ahora se dirige no es el de ninguna religión determinada, sino sólo esa idea, sentimiento vagoroso, «en blanco», de un Dios intuido por él en su primera infancia.

Tres semanas después, el 17 de diciembre de 1952, el mismo día que dijo estar «terminando» la obra, le leyó también a Gullón otro poema, «Si la belleza inmensa me responde o no», que Juan Ramón envió luego a la revista *Poesía española*, la cual lo publicó en el número de abril de 1953. Éste es realmente el *último* del libro. Así lo indica su propio autor al escribir a mano, en dos de los varios originales, poco diferentes, que se conservan las palabras «Fin» y «Final».

Se dirige al «dios» —que de nuevo escribe ahora con minúscula— de «la belleza inmensa», el cual no responde. Mas el poeta espera. Escribe

como excusándose, dando anticipadas gracias, con voz conmovedora que es como una discreta súplica. Y lo que quiere ahora no es mucho: sólo que la belleza vuelva para poder sentirse de nuevo encantado con ella. Ya no hay —no volvió a haber ya nunca más después de 1950— «exaltación de las eternidades». El eje del poema, y la base de su encanto, es ese repetir con humildad: Buscándote, «no puedo ofenderte»; si tú te callas, «yo no estoy ofendiéndote»; si te pienso como belleza, «no puedo ofenderte». Dice así el poema en la versión publicada en *Poesía española*:

Buscándote como te estoy buscando,
yo no puedo ofenderte, dios, el que tú seas;
ni tu podrías ser ente de ofensa.

Si yo te puedo, y yo lo sé que yo te puedo, oír
todo el misterio que tú eres,
y tú no me lo dices como te lo pregunto,
yo no estoy ofendiéndote.

Y yo sé que te pienso
de la mejor manera que yo quiero,
en verdad de belleza,
belleza de verdad que es mi carrera.
Y, si te pienso así,
yo no puedo ofenderte.

Gracias, yo te las doy siempre. ¿A quién las doy?
A la belleza inmensa, se las doy,
que yo soy bien capaz de conseguir;
que tú has tocado, que eres tú.

Si la belleza inmensa me responde o no,
yo sé que no te ofendo ni la ofendo.

En Puerto Rico se conserva una versión casi idéntica de este poema, que quizás sea posterior a la publicada en *Poesía española*. El título es sin embargo diferente, pues se llama «Como tú, mi amor, miras». Pero la mayor diferencia es que

después de los 19 versos que hemos citado, aparece una nueva estrofa, que va al final, entre paréntesis, y dice así:

(Acaso la mentira, la duda de este mundo
está en la pobre lengua nuestra.
Si sólo nos pudiésemos mirar
como miras tú, Dios, y tú, belleza, miras,
como tú, mi amor, miras,
lo sabríamos todo)⁶.

La «duda» —se sugiere en este añadido— quizás está en «la pobre lengua nuestra», es decir, según entiendo, en la pobreza de la palabra, en la dificultad que aun el poeta encuentra para la expresión. Si pudiésemos mirar limpia y directamente, sin palabras, como nos mira Dios y como mira la belleza, entonces «lo sabríamos todo». Hay, pues, como una persistente creencia suya en el poder de una honda e inocente mirada para penetrar el misterio, para comunicar con lo eterno e infinito. Mas tal mirada ya no es posible para él, que no es niño, que necesita expresarse con palabras. Y por eso a él, como a los otros, le quedará siempre una «duda», como dice. Duda, tal vez, de que todo sea «mentira», una ilusión: incluso ese encantamiento suyo con la belleza.

Una versión en prosa de este mismo poema, con muy ligeras variantes, pero incluyendo también esa estrofa final, y que probablemente es el último de los originales, aparece reproducido en copia fotoestática en *Leyenda*.

Entre los papeles referentes a *Dios deseado y deseante* que Juan Ramón dejó inéditos en Puerto Rico, se encuentra también un prólogo que no fue publicado hasta 1964. Por ciertas anotaciones a mano que hay en el original, puede asegurarse que dicho prólogo no es anterior a 1950. Lo más

⁶ Cfr. *Dios deseado y deseante*, op. cit., págs. 225-226 y 266-267.

probable es que fuese escrito a principios de 1953, cuando él daba por terminado el libro. Como algunos otros escritos suyos de esta clase, resulta a veces oscuro. Pero lo que *en total* dice es claro: Dios es la belleza, y el Paraíso es éste, el de aquí, en la tierra. Esto no es nuevo, es lo que venía diciendo desde hacía mucho. Lo nuevo es que repetidamente en ese prólogo aparezca el nombre de «Jesús». El Jesús de su niñez, pero también el de después, el de la palabra «poética». Podría, pues, hablarse de un cierto acercamiento de Juan Ramón al cristianismo, cierto cristianismo, en los últimos años de su vida. Y por el mero hecho de que nombre a Jesús, acercamiento hay, sin duda. Ya lo había hasta cierto punto, un año antes, por lo que escribió en una «Última voluntad», especie de testamento que debió él redactar a fines de 1951 o principios de 1952, cuando Zenobia se encontraba en Boston, adonde había ido para ser operada de un cáncer, recién descubierto. Escribió entonces Juan Ramón: «Si muero antes de venir Zenobia... el ataúd sea modesto... *Amo a Cristo*, pero no quiero nada con la Iglesia...»⁷.

Pero en ese prólogo que iba a preceder a los poemas de *Dios deseado y deseante*, hay más que amor a Cristo. Hay frases que leídas con poca atención por alguien empeñado en *insertar* a Juan Ramón en la órbita del cristianismo, pudieran tomarse como una confesión definitiva de fe, con su esperanza de Paraíso y todo. Mas una lectura atenta y desapasionada, un análisis cuidadoso del texto todo, que yo traté de hacer en otro lugar y que no puedo ahora repetir aquí, creo convencerá a cualquiera, como convenció a Saz-Orozco (buen cristiano, pero también cuidadoso investigador, que trataba de esclarecer la verdad), que en ese prólogo, como en el libro todo *Dios deseado y deseante*, Juan Ramón habla sólo de «eternidad»

⁷ Cfr. *Dios en Juan Ramón*, op. cit., págs. 69-70.

y de «dios» *aquí*, en este mundo, en esta vida, y no más allá de ella. En cuanto al Paraíso escribe Juan Ramón al comenzar el penúltimo párrafo de ese prólogo: «Hermosura, belleza, Paraíso, éste es el Paraíso, sí, y en él estoy desde que nací...»

Y ahora vayamos a la última obra suya de poesías, *Ríos que se van*.

El último libro representado en la *Tercera antología* es *Ríos que se van* (1951-1953). Aparecen ahí nueve poemas. Los siete primeros se habían publicado ya en la revista *Insula*, de Madrid, en enero de 1953, y llevaban al pie la fecha de 1951-1952. Son casi todos ellos un emocionado homenaje, lleno de amor, a Zenobia. Debió empezar el libro al saber, o sospechar, que ella estaba gravemente enferma. El 4, de la selección publicada en la antología, titulado «Concierto», empieza: «Echada en un hombro una cabeza...», y habla de la «paz de dos en uno» y de la «carcoma» que estaba destruyéndola a ella. El 6, en prosa, se titula «Mirándole las manos». Pero el más bello quizás sea el último, el 9, un soneto llamado «El color de tu alma», que es también el último poema de la *Tercera antología*. Es éste:

Mientras que yo te beso, su rumor
nos da el árbol que mece al sol de oro
que el sol le da al huir, fugaz tesoro
del árbol que es el árbol de mi amor.

No es fulgor, no es ardor, y no es altor
lo que me da de ti lo que te adoro,
con la luz que se va; es el oro, el oro,
es el oro hecho sombra: tu color.

El color de tu alma; pues tus ojos
se van haciendo a ella, y a medida
que el sol cambia sus oros por sus rojos
y tú te quedas pálida y fundida,
sale el oro hecho tú de tus dos ojos
que son mi paz, mi fe, mi sol: ¡mi vida!

(pág. 1061)

Hay otro poema de este libro que no apareció en la antología, pero que se publicó en *Poesía española* en enero de 1954 con la indicación «De Ríos que se van», y con la fecha de 1953. Es un romance titulado «Los dos en realidad». Además de hablar, al final, de Zenobia y de él, juntos en la muerte próxima, también se refiere a su entusiasmo perdido, a aquel «infinito» que él era y que ya no es; a «aquel sí» que ahora es «no». Empieza de este modo:

Yo vine del allí libre
y estoy preso en este aquí;
antes yo era lo infinito
que hoy no sé ya concebir;
soy sólo el que considera,
sin comprenderlo, aquel sí
que fue y que ahora es el no.

Muy probablemente está en ese momento recordando, sin comprenderlo, lo ocurrido cinco años antes, aquellos éxtasis en que se sentía eterno e infinito. Y tal vez no haya un último rayo de esperanza, sino más bien una última ironía en lo que agrega a continuación, en el mismo romance:

... Y lo que iba a decir:
morirme es volver a ser
lo infinito que ya fui,
ser lo que ya no comprendo.

En *Leyenda*, esa última selección de sus poesías que él y Zenobia preparaban afanosamente y que nunca llegaron a completar, aparecen bajo el título *De Ríos que se van*, y con las fechas 1951-1954, veintiocho poemas.

Veamos ahora por último, para acabar con la poesía de Juan Ramón, algo de la parte final del poema *Espacio*, publicada como ya dijimos por vez primera en abril de 1954 en *Poesía española*, y que debió él escribir o haber corregido bastante

poco antes. A principios de 1954 dijo a Gullón, según cuenta éste en sus *Conversaciones con Juan Ramón*, que estaba trabajando en la *revisión* de ese poema. Pero ya que las partes primera y segunda, aunque puestas en prosa son casi idénticas a las publicadas diez años antes, la *revisión*, y quizás mucho más que *revisión*, ha de referirse al final, o sea, al llamado «Fragmento tercero», que es al menos en parte de lo último que escribió.

El «Fragmento tercero» está formado, lo mismo que el primero escrito entre 1941 y 1942, por una larga serie de alusiones, recuerdos y fragmentos de recuerdos; así como también por unas oscuras meditaciones y visiones. Todo ello revuelto; sin demasiado orden, al menos aparentemente. Evoca sucesos y personas tan varios como la inyección que un médico le puso en Florida o el anarquista aquél que quiso juzgarle en Madrid; o el *gong* que en el barco le llamaba a comer. Pero el más interesante y revelador de esos recuerdos es el último, al que acompañan unas tristes reflexiones. Todo ello ocupa las tres últimas páginas de *Espacio en la Tercera antología* (págs. 895-898).

Se trata de un recuerdo de algo ocurrido un día en una playa de la Florida. El recuerdo es muy preciso: «Un zorro muerto por un coche; una tortuga atravesando lenta el arenal; una serpiente resbalando undosa de marisma a marisma...» Y de pronto descubre «un ejército cárdeno y cascáreo», unos cuantos cangrejos, a los que a veces llama «cánceres», que avanzaban en fila, que «osaban craqueando erguidos (como en un agrio rezo de eslabones) al sol de la radiante soledad de un dios ausente». Él, como un grande dios cruel, se acercó a uno que «quedó en el centro gris del arenal, más erguido que todos, más abierta la tenaza...», y le incitó a luchar «con el lápiz de mi poesía y de mi crítica, sacado del bolsillo». Y al fin lo aplastó. Y comenta:

¿Fui malo? Lo aplasté con el injusto pie calzado, sólo por ver qué era. Era cáscara vana, un nombre nada más, cangrejo... Un hueco era el héroe sobre el suelo y bajo el cielo..., sólo un hueco, un vacío..., un pobre david hueco. Y un silencio mayor que aquel silencio llenó el mundo de pronto de veneno, un veneno de hueco... Yo sufría que el cáncer era yo... ¡Qué inmensamente hueco me sentía, qué monstruo de oquedad erguida, en aquel solear.....! ... el sol me derretía lo hueco, y mi infinita sombra me entraba en el mar y en él me naufragaba en una lucha inmensa, porque el mar tenía que llenar todo mi hueco.

La oquedad del cangrejo le reveló, pues la suya propia, la nada, su muerte, su fatal destino. Y es natural que ese angustioso sentimiento, que él debió de haber experimentado realmente un día en una playa de Florida, y sobre lo cual quizás escribiera algo ya por entonces, lo recordase luego en momentos de depresión. De ello seguramente hablaba en un poema publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 11 de enero de 1953, que no he logrado ver, pero que se titulaba: «Leyenda de un héroe hueco». Era una parte de *Espacio*, decía él en una carta a Guillermo de Torre, de 20 de enero de ese mismo año.

Pero lo que me parece indudable es que las reflexiones que siguen a ese recuerdo del cangrejo vacío y de su propio hueco, según aparecen en dicho «Fragmento tercero», debieron de ser escritas en Puerto Rico, entre 1952 y 1954. Lo que en ellas dice, y la forma en que lo dice, recuerda mucho a lo que escribió en otras ocasiones por esa misma época; o sea, después de que su «dios» se había definitivamente eclipsado, cuando ya no había unión posible con él, y su «conciencia» ya no era la iluminada conciencia que había sido durante aquel añorado viaje por mar de 1948.

Se dirige ahora con melancolía a su propia alma, a su conciencia. Acaba la historia del «can-

grejo y yo» diciendo: «Y en el espacio de aquel hueco inmenso y mudo, dios y yo éramos dos». Y entonces agrega:

Conciencia, yo, el tercero, el caído, te digo a ti (¿me oyes, conciencia?): Cuando tú quedes libre de este cuerpo... ¿te acordarás de mí con amor hondo...? Dificilmente un cuerpo habría amado así a su alma, como mi cuerpo a ti, conciencia de mi alma... Dime tú todavía: ¿No te apena dejarme? ¿Y por qué te has de ir de mí, conciencia? ¿No te gustó mi vida? Yo te busqué tu esencia... ¿Y te has de ir de mí tú, tú a integrarte en un dios, en otro dios que este que somos mientras tú estás en mí, como de dios?

Y así acaba *Espacio*. El estado de alma que reflejan estas líneas, esa triste, forzosa resignación desesperada, ya sin escape alguno posible, fue tal vez lo que dominó en él durante esos últimos meses en que aún escribía. Pero no siempre.

Un estado de ánimo muy distinto, casi optimista, es el que muestra en el ensayo titulado «Que-marnos del todo», que es sin duda uno de sus últimos escritos. Se publicó en Buenos Aires en 1956, pero está fechado en «Río Piedras, Puerto Rico, 1954»⁸.

«Que-marnos del todo» es como un consejo final, un programa de vida que resume muy bien con ese título. Su apasionado buscar, el constante anhelo de toda su vida, se convierte ahora en camino, en «religión» posible para otros. Juan Ramón no piensa aquí sólo en sí, sino en un camino de salvación, relativa, que pudiera abrirse para todos: piensa en un modo de vivir que pudiera dar algún sentido a la vida. Y lo que aconseja es

⁸ Se encuentra incluido en Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso (Conferencias)*, ed. de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1961, págs. 189-194.

esfuerzo, dedicación a un «ideal», convirtiendo así a la vida en un fin en sí misma. Empieza diciendo:

Nuestra felicidad me parece a mí que está en el buen uso que hagamos del tiempo y el espacio en que nos ha confinado nuestro destino... En este mundo nuestro tenemos que quemarnos del todo... Que ningún dios creador o creado aceptaría a los que no hubieran cumplido plenamente con su vida...

En el párrafo siguiente afirma: «Cuando todos consideremos como fin nuestra existencia, encontraremos todos en ella el suficiente paraíso...» Pero no queriendo rechazar rotundamente la religión que pudieran tener otros, agrega que ese «suficiente paraíso» suyo, el de esta tierra, no excluye «una fe posible en otros paraísos arreglados a la medida, que podrán también ser considerados cuando nos lleguen, si nos llegan...».

En verdad él no muestra mucho respeto hacia otras religiones, no sobre todo a la cristiana, pues agrega al comenzar el párrafo siguiente, con palabras que recuerdan a Nietzsche: «Casi todas las religiones viajeras se han inventado en este mundo para consuelo lejano de pobres, enfermos o desheredados morales y físicos.» Al decir esto no hacía sino repetir con otras palabras lo que había escrito el año anterior, 1953, en la revista *Orígenes de La Habana*, de que «Dios es como un hombre superior provisional que muchos hombres necesitan para que se les realicen todos sus sueños que ellos no pueden realizar, como en un milagro»⁹.

Mas queriendo en «Quemarnos del todo» ser tolerante, y quizás recordando su propia religiosidad de adolescente, dice luego:

⁹ Citado por Saz-Orozco en *Dios en Juan Ramón*, op. cit., pág. 129.

Aceptar una religión como ideal colectivo cuando no se han determinado todavía los ideales propios, es bueno, nadie lo duda, sobre todo en la primera juventud, y mejor en la adolescencia; pero ya dueños de nuestra edad podemos aspirar también o además a ideales particulares, religiones personales...

Pero lo más importante es lo que sigue, su apasionado consejo de que deberían todos consagrarse a perseguir un «ideal» en esta vida:

El ideal no hemos de considerarlo nunca lejano ni inexistente, porque el ideal está en nosotros mismos... Yo creo que el ideal pudiera consistir en hacer ideal la vida, exaltándonos, nivelándonos; niveladas ideales las vidas todas, exaltándolas; que el hombre posee la facultad de crear y contemplar... Si nosotros fomentamos la aspiración de lo ideal en los demás, estaremos mucho más cerca de realizarlo...

Cuando contemplemos las cosas y los seres, los amemos, los gocemos; cuando tengamos su confianza porque les hayamos dado la nuestra... podrán ofrecérsenos como un ideal: que acaso el ideal sea sólo un secreto que merezcan los más enamorados... Nuestro deber, y nuestro querer, y nuestro poder han de ser precisamente esos de concebir y hallar nuestra vida como la mejor, como la única y la definitiva acaso... Una fantasía puede equivaler al Paraíso, y si la fantasía pasa, mejor todavía, porque el Paraíso eterno sería también muy aburrido...

Mucho podría discutirse, claro es, sobre el sentido que pueda tener eso de dedicarse a un «ideal» que empieza y acaba en nosotros mismos; que se consume con nuestras vidas, al quemarnos del todo, sin dejar rastro. Incita él a todos, en ese último ensayo, a buscar el «ideal» que está escondido en cada uno: idealizar nuestra propia vida, siguiendo cada uno su propia vocación.

De la «vocación» ya hablaba en las *Notas* que siguen a *Animal de fondo*, que debió de redactar a fines de 1948 o principios de 1949, al enviar al editor el manuscrito de ese libro. Decía ahí: «Y pensé entonces que el camino hacia un dios era el mismo que cualquier camino vocativo, el mío de escritor poético, en este caso.» Ya quizás en esas *Notas*, pero mucho más claramente en «Quemarnos del todo», hay, o al menos quiere él que haya, una nota afirmativa, una esperanza para todos. Pero el hecho es que esa especie de religión que él predica en 1954 es, en el fondo, tan poco consoladora como esa otra de la cual, con aparente optimismo también, hablaba ya en su conferencia, «La razón heroica», que leyó en Buenos Aires y se publicó en el número de septiembre-octubre de 1948 de la revista *Realidad* de esa ciudad¹⁰. Decía entonces que «El ideal no existe... sino como una siempre trasparente hoguera que corre delante de nosotros... Éste es el gran secreto del hombre y de su vida, y por eso podemos vivir cuando estamos en plenitud de pensamiento y sentimiento, iluminados por nosotros mismos». Un «cielo definitivo» le parecía lo mismo que «un mar de oleaje detenido». Él creía en un «dios sucesivo», en un «venir a ser yo cada día en nueva visión y nueva expresión de mí mismo y del mundo que yo veo». Cuando uno muere lo que queda es supremo «abono», ejemplo para otros. Y esta «cesión de la antorcha», decía, es su «concepción constante de la vida». Una concepción de la vida más bien triste, decimos nosotros; salvo para él quizás, y eso sólo en ciertos momentos de entusiasmo, cuando se sentía iluminado, como debía él sentirse cuando pronunciaba esas palabras en Buenos Aires, después de su encuentro con el «dios deseante», después de esa experiencia de to-

¹⁰ Se encuentra reproducida esta conferencia en *El trabajo gustoso*, op. cit., págs. 117-141.

tal identificación de su alma con la belleza. Un estado de iluminación que, como sabemos, no le duró mucho.

Seguramente a Juan Ramón no le consolaba tampoco, durante mucho tiempo, *pensar* como solución en el camino que él propone en «Quemarnos del todo». Porque ésa es una «religión» que sólo puede servir de consuelo, si acaso, cuando es *vivida* no cuando es simplemente pensada. Y a él le quedaba ya poco de vida, y lo sabía. Se sentía vencido, cerca de la muerte; pero quería ser fiel a sí mismo, a su esfuerzo, a esa continuada búsqueda y empeño que había sido su vida. Había sido el suyo un modo de vivir mejor que otros, pensaba él sin duda, y lo ofrecía ahora como ejemplo, como posible camino. Camino ¿hacia dónde? Hacia nada, hacia la nada. Eso lo sabía él muy bien, y no lo olvidaba. Pero era de todos modos un camino que podría ser, sin embargo, relativamente gozoso y digno. Mientras dure.

En la primavera de 1954 Juan Ramón trabajaba aún en la final ordenación y revisión de su obra. Mas al principio del verano fue cayendo en una depresión grande, la cual se complicaba además esta vez con otras dolencias físicas. A partir de entonces y hasta su muerte, cuatro años después, ya no pudo volver a trabajar. A principios de 1955 mejoró algo de salud, pero fue empeorándose Zenobia. Ella fue a Estados Unidos, en el verano de 1956, con la esperanza de poder ser operada. Pero era ya muy tarde. Volvió a Puerto Rico sabiendo que le quedaba poco tiempo de vida. En el viaje de vuelta se detuvo en Nueva York para encargar al poeta Eugenio Florit, gran admirador de Juan Ramón, la preparación de la *Tercera antología*; una tarea que ya ella, bajo la dirección de su marido, había comenzado y que ahora sabía^c nunca podría acabar; así como tampoco podría

dejar acabada la más amplia recopilación de *Le-yenda*.

Ricardo Gullón ha contado con muchos detalles, en su libro *El último Juan Ramón*, cual fue la situación de ambos, a menudo patética, en ese tiempo, a partir del otoño de 1954.

Zenobia murió el 28 de octubre de 1956. Tres días antes se había anunciado oficialmente que el premio Nobel de ese año se había concedido al poeta español Juan Ramón Jiménez. La muerte de Zenobia, como podría esperarse, acabó de hundirle en una gran desesperación y abatimiento. Fue hospitalizado. Se repuso un poco en 1957, e iba a veces a la sala de la Universidad donde se guardaban sus papeles; y también a visitar la tumba de su esposa. Murió, a consecuencia de una fuerte afección bronquial, el 29 de mayo de 1958.

Y ahora, como conclusión, a modo de resumen de lo que hemos visto con esta rápida ojeada, voy a señalar esas partes de su obra en las que, en mi opinión, podrían quizás encontrarse algunas de sus mejores páginas.

Importancia del *Andaluz Universal*

Un autor como Juan Ramón Jiménez, de obra tan extensa y variada, y a menudo de no muy fácil lectura, está probablemente condenado a que la mayoría de sus lectores le lean casi siempre en pequeñas dosis, en forma muy selectiva.

Los poemas que más aprecie el común lector de una antología de su obra, o los que pudiera escoger como mejores y más representativos un lector estudioso después de haberse sumergido en la totalidad de su creación poética, es algo que dependerá, naturalmente, del propósito con que se hagan esas lecturas; y sobre todo, claro es, del gusto, preparación y sensibilidad de cada uno. Sería, pues, pretencioso e inútil querer hacer indicaciones muy precisas que pudieran ayudar a todos los seleccionadores posibles. Pero se pueden hacer, creo yo, algunas indicaciones generales que podrían ser útiles a algún ingenuo lector; ése que, no muy orientado, quisiera sin embargo formar un ramillete con algunas de las mejores páginas en verso y prosa de Juan Ramón Jiménez. Unas páginas que pusieran claramente de manifiesto la importancia y el valor del *Andaluz Universal*. A tal lector le sugeriría yo que no dejase de prestar alguna atención a las siguientes secciones o partes de su obra:

Romances y Canciones. En los libros de la primera época, desde *Rimas* a *Pastorales*, pero también y sobre todo en obras escritas mucho más tarde, como *La estación total*, *Romances de Coral Gables* o *Canciones de la Florida*, pueden encontrarse algunos bellísimos poemas de esta clase, cuyo antecedente se encuentra en una vieja tradición de poesía popular, pero que son a menudo poesía original, profunda, intimista y refinada, llena de colorido y sentimiento.

Poesía desnuda. La llamada «poesía desnuda» de Juan Ramón Jiménez es quizás la mayor aportación de éste a la historia de la poesía española. Con ella él abrió, en España e Hispanoamérica, el camino de una poesía sobria, «exacta», cuyo valor reside en la condensación, en su temblor íntimo más que en el ritmo externo o en la brillantez de las imágenes. No siempre siguió él luego, sin desviarse, el camino que se había trazado al comenzar el *Diario de un poeta recién casado*; aunque de todos modos a partir de 1916 si no antes, su poesía fue ya por lo general mucho más concentrada y honda de lo que había sido. Buenos ejemplos de poesía desnuda se encuentran sobre todo en el *Diario*, y en las obras poéticas que siguieron a ese libro, *Eternidades* y *Piedra y cielo*; pero también a menudo en libros de poesía posteriores.

Salvación por la belleza. Hay, como ya vimos, toda una larga serie de poemas, de *La estación total* a *Animal de fondo*, especialmente, pero también antes, cuyo tema básico —en diferentes fases de éste y con varios grados de intensidad y valor— es siempre el mismo: la emocionada contemplación de la belleza natural y un ansia de eternidad e infinito que acompaña a ésta. Algunos poemas que parecen mera descripción, encierran en forma más o menos explícita su ardiente afán.

En otros es ya obvia una apasionada expectación del «instante eterno», de un momento de salvadora plenitud. Y en ocasiones llega, sobre todo en *Animal de fondo*, a lo que parece haber sido en verdad un embriagador éxtasis. La calidad de los poemas de este tipo, el mayor o menor acierto logrado en la expresión poética, la capacidad que éstos tengan para conmovernos, varía desde luego mucho de unos a otros. Pero es fácil hacer una corta selección de muy bellas y originales poesías de esta clase. Poesía religiosa, de una especial religiosidad que se relaciona con el sentimiento de la belleza; lo cual no es cosa desconocida ni mucho menos en la poesía de otros países, India, Alemania e Inglaterra especialmente, pero que es algo rarísimo, único tal vez, en la poesía española¹¹. Los mejores poemas de este tipo son además una definitiva prueba —si es que prueba se necesitara— de que Juan Ramón Jiménez no fue, como a veces se ha pensado, un poeta preciosista y banal, sino un muy hondo y original sentidor y pensador.

Temas andaluces. Se podría formar también una bellísima colección de páginas en verso y prosa de temas andaluces —paisajes, recuerdos, im-

¹¹ La relación —parecido, eco, influencia grande incluso— que la filosofía oriental tuvo en *Dios deseado...*, especialmente la hindú —recogida ésta sobre todo a través de la obra de Rabindranath Tagore— es cosa que ha mostrado de un modo convincente Ceferino Santos-Escudero, en su detenido estudio *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez (El influjo oriental en 'Dios deseado y deseante')*, Madrid, Gredos, 1975. El parecido no se encuentra sólo en la visión místico-panteísta del mundo, o en la concepción de Dios, sino también en los símbolos varios usados en la expresión poética, y en general en el lenguaje. Ello no es de extrañar ya que, como es bien sabido, Juan Ramón, ayudado por Zenobia, había empezado a traducir a Tagore aun antes de casarse. Pero Santos-Escudero precisa, y ahonda en ese influjo, como antes nadie lo había hecho.

presiones, tipos, escenas— que presentan imágenes de una Andalucía muy real, vista y sentida por un gran poeta andaluz. Una Andalucía profunda, exquisita, y nada pintoresquista. Hay ya textos de este tipo reunidos en la colección *Olvidos de Granada*, y en otras. Pero se podrían encontrar bastantes más, muy buenos, en sus poesías de distintas épocas; y en las prosas de *Platero y yo*, *Por el cristal amarillo* y otras sueltas o inéditas.

Poesías varias. En todos los libros de poesía de Juan Ramón, desde los primeros a los últimos, e incluso en los de su época decadentista, de 1906 a 1913, se encuentran a veces poemas especiales, «raros», *distintos*, que por una razón u otra tienen a veces gran interés y valor: por la novedad del tema, el estilo; por lo que revelan de Juan Ramón o de su mundo. Mas precisamente por ser esos poemas de algún modo excepcionales, fuera de serie, y no encajar bien en los apartados que previamente se han establecido al querer clasificarlos, con frecuencia quedan excluidos de las antologías, olvidados. Se podría pues formar, escogiendo cada uno según su gusto, una interesante, breve colección bajo el título de «Poemas varios» o «Inclasificables».

Prosas. En cuanto a las prosas, ya sabemos que son muy variadas, y a menudo penetrantes y de un muy original estilo. Hay recuerdos e impresiones de toda clase, evocación de extraños caracteres y de paisajes diversos; y, además de aforismos, críticas y ensayos, están los retratos de *Españoles de tres mundos*, y otros. Se pueden encontrar muy buenas páginas de prosa en *Platero y yo*, en el *Diario...* y, sobre todo, entre las que escribió en los años 20 y 30.

Y por último, si hemos de valorar justamente la importancia de Juan Ramón Jiménez, deberíamos recordar el ejemplo que fue su vida, a pesar de sus rarezas y defectos, y de su neurastenia. Fue él ejemplo, sobre todo, de una dedicación total y apasionada a la creación poética. Un ejemplo de escritor cuidadoso, persistente, en busca siempre del mejoramiento de su propia obra; tratando siempre de corregir sus errores, aspirando siempre a la perfección. Y esto es notable, muy digno de ser tenido en cuenta, sobre todo en un país donde lo más corriente ha sido siempre la improvisación, el abandono y el descuido; la falta de meditación y también de retoque y pulimento. Juan Ramón en esto, como en otras muchas cosas, fue en España una figura realmente excepcional.



