

Armando López Castro
María Luzdivina Cuesta Torre
(editores)

**ACTAS DEL XI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)

VOLUMEN II



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Secretariado de Publicaciones
2007

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (11º. 2005. León)

Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval : (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005) / Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre (editores).

-- [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007

2 v. : il. ; 24 cm.

Contiene : Vol. I – Vol. II. – Textos en español, portugués y catalán

ISBN 978-84-9773-357-6

1. Literatura medieval-Historia y crítica-Congresos. I. López Castro, Armando. II. Cuesta Torre, María Luzdivina. III. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. III. Título

82.09"04/14"(063)

© **Universidad de León**

Secretariado de Publicaciones

© Los autores

ISBN: 978-84-9773-357-6

Depósito Legal: LE-1443-2007

Impresión: Universidad de León. Servicio de Imprenta

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y LA POESÍA TRADICIONAL

Armando López Castro

Universidad de León

No se puede escribir sin la tradición que viene detrás, pues ella es la que nos sostiene y alimenta. Si algo distingue a la tradición es el hecho de ser un organismo vivo, cuyo carácter dinámico opera siempre por eliminación de lo anecdótico y reducción a lo esencial, articulando lo receptivo y lo espontáneo en el proceso de transmisión. Es en esta dialéctica de tradición e individuo, a la que se refirió T.S.Eliot en su memorable ensayo de 1919, donde se forja una voz irreductible, que crea con lo ya creado un universo nuevo y distinto. Dentro de nuestra poesía moderna, fueron hitos significativos: Bécquer, que unió la balada germánica con la tradición popular española; Juan Ramón Jiménez, que trató de fundir en sus comienzos la copla andaluza con las novedades modernistas; y los poetas del 27, cuya identidad hay que buscarla en la combinación de tradición y vanguardia. Fue Luis Cernuda, en su ensayo «Poesía popular», de 1941, quien negó la existencia de un arte o poesía popular («pues la poesía exige como condición previa para aproximarse a ella la singularidad..., lo cual es incompatible con lo colectivo»), siguiendo en esto la línea de Juan Ramón Jiménez («Lo esquisito que se llama popular es siempre, a mi juicio, imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido», según nos dice en la *Segunda antología*, de 1922). Frente al mito romántico del pueblo como creador de la poesía, Juan Ramón cree en la obra del poeta individual. Porque la poesía popular es siempre obra de un poeta culto, que recoge las antiguas canciones del fondo tradicional y les da nueva vida. Resulta así que lo popular es una parte de la tradición, sin la cual no puede existir y que le proporciona su más pleno sentido. Sólo la inserción dinámica en dicha tradición, que responde a una continuidad creadora, hace posible la metamorfosis de la palabra poética, movimiento de destrucción y retorno al origen, puesto que la poesía es un arte de la memoria. La constante depuración de la escritura juanramoniana no es más que un intento de abrirse paso por el ancho cauce de la tradición, de incorporar su espíritu en los más diversos contextos, de hacerse merecedora de ella.¹

Juan Ramón comienza a formarse en la lectura de Bécquer y de los romances antiguos, cuyas notas de fragmentarismo y sugestión siempre estarán latentes en su poesía. Tanto en *Ninfeas* como en *Almas de violeta*, ambos de 1900, hay una serie de cantares, en coplas, soleares o romances, que pasarán con muy pocas variaciones a *Rimas de sombra* (1902). La cita de Augusto Ferrán que abre el libro («Yo no sé lo que yo tengo, / ni sé lo que me hace falta; / que siempre espero una cosa / que no sé cómo se llama», cantar XVIII de *La soledad*), no sólo pone de relieve el tema de la muerte como principal preocupación en esa etapa juvenil, sino el sentido musical de la composición, en la que se mantiene el clima de misterio, de raíz romántica («El romanticismo es un perpetuo esfuerzo por asir algo que se desvanece», escribía S.Kierkegaard),

¹ La síntesis de lo popular y lo aristocrático comienza a forjarse en la Institución Libre de Enseñanza y en la Residencia de Estudiantes, a la que acude Juan Ramón en 1913. A partir de entonces el poeta andaluz estuvo en permanente contacto con la ciencia filológica: conoce las publicaciones de los investigadores del Centro de Estudios Históricos, sobre todo *Castellano, español, idioma nacional*, de Amado Alonso; asiste a las conferencias de R. Menéndez Pidal, especialmente la relativa a la primitiva lírica tradicional, pronunciada en el Ateneo madrileño en 1919; y va preparando su texto *Canción*, cuya primera edición apareció en 1936. Sobre la relación de Juan Ramón con la escuela filológica española, véase el ensayo de M. Alvar, «Tradicionalidad y popularidad en la teoría literaria de Juan Ramón Jiménez», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 376-378 (1981), pp. 518-533. Recogido en *Juan Ramón Jiménez y la palabra poética*, Universidad de Puerto Rico, 1986, pp. 129-154.

y la sencillez expresiva del cantar. La combinación de vaguedad y precisión está presente en el romance «Primavera y sentimiento», donde se percibe un esfuerzo por lograr el tono popular en la expresión del sentimiento amoroso

PRIMAVERA Y SENTIMIENTO

Estos crepúsculos tibios
son tan azules, que el alma
quiere perderse en las brisas
y embriagarse con la vaga
5 tinta inefable que el cielo
por los espacios derrama,
fundiéndola en las esencias
que todas las flores alzan
para perfumar las frentes
10 de las estrellas tempranas.

Los pétalos melancólicos
de la rosa de mi alma,
tiemblan, y su dulce aroma
(recuerdos, amor, nostalgia),
15 se eleva al azul tranquilo,
a desleirse en su mágica
suavidad, cual se deslíe
en su sonreír la lágrima
del que sufriendo acaricia
20 una remota esperanza.

Está desierto el jardín;
las avenidas se alargan
entre la incierta penumbra
de la arboleda lejana.
25 Ha consumado el crepúsculo
su holocausto de escarlata,
y de las fuentes del cielo
(fuentes de fresca fragancia),
las brisas de los países
30 del sueño, a la tierra bajan
un olor de flores nuevas
y un frescor de tenues ráfagas...
Los árboles no se mueven,
y es tan medrosa su calma,
35 que así parecen más vivos
que cuando agitan las ramas;
y en la onda transparente
del cielo verdoso, vagan
misticismos de suspiros
40 y perfumes de plegarias.

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

50 ¡Qué triste es tener sin flores
 el santo jardín del alma,
 soñar con almas floridas,
 soñar con sonrisas plácidas,
 con ojos dulces, con tardes
 de primaveras fantásticas!...
 ¡Qué triste es llorar, sin ojos
 que contesten nuestras lágrimas!
 55 Ha entrado la noche; el aire
 trae un perfume de acacias
 y de rosas; el jardín
 duerme sus flores...Mañana,
 cuando la luna se esconda
 60 y la serena alborada
 dé al mundo el beso tranquilo
 de sus lirios y sus auras,
 se inundarán de alegría
 estas sendas solitarias;
 65 vendrán los novios por rosas
 para sus enamoradas;
 y los niños y los pájaros
 jugarán dichosos...¡Almas
 de oro que no ven la vida
 70 tras las nubes de las lágrimas!

 ¡Quién pudiera desleírse
 en esa tinta tan vaga
 que inunda el espacio de ondas
 puras, fragantes y pálidas!
 75 ¡Ah, si el mundo fuera siempre
 una tarde perfumada,
 yo lo elevaría al cielo
 en el cáliz de mi alma!

Este largo romance, que Juan Ramón escribió en el retiro de Burdeos, pasó a la *Tercera Antología* (1957) sin apenas cambios, lo cual prueba que el poeta no sintió la necesidad de corregirlo. Para su composición, escoge el momento cambiante del crepúsculo («Ha consumado el crepúsculo / su holocausto de escarlata»), vinculado al rito sacrificial en que la sangre aparece como vehículo de la vida. Visto así el poema, hay un tránsito de la tristeza («¡Qué triste es amarlo todo / sin saber lo que se ama!») a la esperanza («¡Ah, si el mundo fuera siempre / una tarde perfumada, / yo lo elevaría al cielo / en el cáliz de mi alma!»), de la muerte a la inmortalidad. Valiéndose del romance octosilábico, el poeta crea un ambiente elegíaco y misterioso («Está desierto el jardín»), donde el yo lírico se siente dominado por una infinita tristeza, tal vez debida a la imposibilidad del amor, en la que se refugia para afirmar su singularidad. La tristeza deviene así soledad creadora, cuya naturaleza efímera nos hace renunciar a lo inmediato para buscar lo esencial. A la hora de componer el romance, Juan Ramón tuvo en cuenta los poemas «Está la noche serena», de Espronceda; «Sobre el corazón la mano», de Bécquer; y «Primavera!», de Rubén Darío, en los que se percibe el deseo de un amor juvenil y su imposible realización, de manera que los recursos utilizados por el poeta andaluz, como la marca subjetiva de la exclamación a partir de un mismo núcleo oracional («¡Qué triste es») o el carácter explicativo del paréntesis, «(fuentes de fresca fragancia)»; el valor determinativo de los adjetivos («crepúsculos *tibios*», «*vaga tinta inefable*», «*pétalos melancólicos*», «*dulce aroma*», «*mágica suavidad*», «*remota esperanza*», «*incierto penumbra*», «*tenues ráfagas*», «cielo

verdoso», «almas floridas», «primaveras fantásticas», «beso tranquilo», «sendas solitarias», «ondas puras, fragantes y pálidas», «tarde perfumada»), que alteran la significación del sustantivo y ponen de relieve una cualidad escogida por el hablante; y los símbolos de la rosa («la rosa de mi alma»), el jardín («el santo jardín del alma») y el cáliz («el cáliz de mi alma»), que inciden en una misma realidad anímica, confieren todos ellos un tono melancólico al poema, expresión de la ausencia de un ideal a realizar, pues el melancólico se refugia en su yo para ver realizados sus sueños. Lejos de hundirse en la desesperanza, signo de aceptada resignación, el melancólico se funde aquí con el paisaje y su alma, elevándose hasta el azul, deja entrever una armonía plena del sentimiento amoroso. En este sentido, la verdadera melancolía es activa, pues busca liberarse del pasado («recuerdos, amor, nostalgia») para construir un futuro mejor («se inundarán de alegría / estas sendas solitarias»). Sólo el individuo fundido con la naturaleza («una tarde perfumada») puede acceder a la inmortalidad («¡Almas / de oro que no ven la vida / tras las nubes de las lágrimas!»), realizar el sueño del amor completo. Para superar la melancolía amorosa, es necesario abrirse a los demás, lograr la armonía universal sin renunciar a lo privado.

Pastorales (1911), aunque escrito entre 1903 y 1905, supone la salida del modernismo y la búsqueda de nuevas formas de expresión. A comienzos de 1902 Juan Ramón abandona Francia y se instala en el Sanatorio del Rosario, de Madrid, donde conoce al doctor Simarro, con el que visita la Institución Libre de Enseñanza. En su biblioteca asimila el idealismo espiritualista de Wilhelm Wundt; la immanencia de lo trascendente, aprendida en la obra de Emanuel Swedenborg, y el historicismo heterodoxo de Alfred F. Loisy, lecturas que coinciden con una profunda crisis de fe y que orientarán para siempre su religiosidad. La composición de *Pastorales* se debe, en gran medida, a la búsqueda de lo trascendente desde lo cotidiano, intentando resolver el conflicto entre sensualidad y pureza, a una poetización del paisaje, en la que influyen tanto la visión de la naturaleza de Francis Jammes como la amistad con los Martínez Sierra. Precisamente, al reseñar el libro de Gregorio Martínez Sierra, *La casa de la primavera*, en el número 9 de la revista *Renacimiento*, noviembre de 1907, Juan Ramón subraya la placidez del campo, la sencillez expresiva y la musicalidad, rasgos propios del post-modernismo y que están presentes en los poemas de *Pastorales*. La comunión con la naturaleza y la espontaneidad de la vida, aprendidas en el retiro de Moguer, a donde ha regresado enfermo de neurosis en 1905, es lo que permitirá años más tarde la depuración artística del primer *Platero y yo*. Aunque el amor verdadero no se ha instalado en su vida, hecho que no ocurrirá hasta *Estío* (1915), muchas de las canciones de *Pastorales* descubren, en su juego dialógico, el intento de asociar la pasión al amor. El enfoque optimista del libro, diferente al de *Jardines lejanos*, cuyo tono está más próximo al de *Arias tristes*, alude a un conjunto melodioso, en el que vida y obra comienzan a marchar juntas dentro de la canción popular. El mismo vaivén emocional, de intercambio afectivo entre el poeta y el mundo exterior, pone de relieve el papel activo de la naturaleza, a la que el poeta quiere incorporarse para sobrevivir. Una mezcla de lo exterior y de lo interior se aprecia en este bello romance:

IV

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

² Para la composición de este poema, véase el estudio de G. Palau de Nemes, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1974, Vol. I, pp. 165-171. En cuanto a la melancolía como sentimiento activo y transformador del mundo y del hombre, remito al trabajo de C. Gurméndez, *Diez sentimientos clave*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1977, pp. 55-70.

- 5 ¡Viento ilusorio de mar!,
 ¡calle de los marineros!,
 ojo azul, guedeja de oro,
 rostro florido y moreno.
- 10 La mujer canta a la puerta:
 «¡Vida de los marineros!,
 ¡el hombre siempre en el mar,
 y el corazón en el viento!»
- 15 -¡Virgen del Carmen, que estén
 siempre en tus manos los remos,
 que, bajo tus ojos, sean
 dulce el mar y azul el cielo!-
- 20 Por la tarde brilla el aire,
 el ocaso está de ensueños,
 es un oro de nostalgia,
 de llanto y de pensamiento.
- ¡Viento ilusorio de mar!,
 ¡calle de los marineros!,
 ¡la blusa azul, y la Virgen
 milagrera sobre el pecho!
- 25 ¡Granados en cielo azul!,
 ¡calle de los marineros!,
 ¡el hombre siempre en el mar,
 y el corazón en el viento!

La eliminación de lo anecdótico es rasgo distintivo de la poesía de Juan Ramón. Lo peculiar del lenguaje de *Pastorales* es el intento de captar momentos únicos e irrepetibles, como la carreta cargada de troncos o los marineros entrevistados en la calle, que permanecen vivos en la memoria a través de la canción. Para la composición y entendimiento del poema, es necesario tener en cuenta que ese mismo romance se publicó en la *Segunda Antología* (1922), con la inclusión de una nueva estrofa, entre las estrofas quinta y sexta, que acentúa el clima de misterio y tragedia en que transcurre el poema. La estrofa añadida dice así: («Como si el viento trajera / el sinfín y, en su revuelto / afán, la pena mirara / y oyera a los que están lejos»). Tomado en su conjunto, con el dramatismo de la estrofa agregada, el poema expresa un angustioso temor, en el que la pena traída por el viento se convierte en protagonista. En los libros de 1903 a 1905, no sólo se consolida el romance como forma poética definitiva, sino que además comienzan a abundar las sinestesias como forma de recrear sensorialmente los imprecisos estados del alma. Desde la marca subjetiva de la exclamación, que sirve de marco al poema y traduce el sentimiento del hablante, hasta la pena como posible causa de la muerte, pasando por la sugerencia de los puntos suspensivos, la disposición de frases simétricas, el simbolismo de los colores («ojo azul, guedeja de oro»), que son los más utilizados por el poeta andaluz para designar lo absoluto y lo inmortal, y el valor afectivo de los adjetivos («¡Viento *ilusorio* de mar!», «rostro *florido* y moreno», «*dulce* el mar y azul el cielo», «*revuelto* afán»), tal vez lo que más atrae la atención del lector sea el estribillo que se repite a lo largo del poema, y visiblemente al final del mismo («¡el hombre siempre en el mar, / y el corazón en el viento!»), que funde nostalgia e incertidumbre en una misma forma expresiva. Si en la poesía tradicional el viento aparece como símbolo amoroso, el mar lo es de inseguridad y de muerte. Como en los *Milagros* de Berceo o las cantigas del Arcipreste de Hita, donde los peregrinos se salvan por la intercesión

de la Virgen, también aquí la Virgen del Carmen aparece como protectora del mar, asociado al peligro y a la muerte. La conexión simbólica de *mar, corazón y viento* sirve para prolongar la nostalgia de la infancia, relacionada con el mundo marino de la calle de la Ribera, para que el viento, asimilado al canto, salve los recuerdos del olvido, pues en momentos de depresión, de crisis amorosa, la poesía se convirtió para Juan Ramón Jiménez en medio de salvación.³

La nostalgia del pasado, visible en el deseo de patria y de reforma, define el espíritu generacional del 98 y está presente en la poesía juvenil de Juan Ramón, quien funde las novedades modernistas con las formas de la poesía tradicional. Desde que Juan del Encina habló, en su *Cancionero* (1496), de las tres formas musicales o cantables, el romance, la canción y el villancico, la tradición no ha dejado de variar y combinar las fórmulas heredadas, destacando el carácter lírico de la canción sobre el narrativo y dramático del romance. La semejanza temática y formal de canción y romance hace que se neutralicen y confluyan en una forma intermedia, propia de los años de exilio, sobre todo en los *Romances de Coral Gables* (1948), si bien antes de esa fecha el poeta andaluz ha estado más próximo a la brevedad lírica de la canción que a la descripción narrativa del romance. Dentro de la primera época, *Baladas de primavera* (1907) es tal vez el libro más cercano a la poesía tradicional, donde la forma más usual ya no suele ser la copla andaluza, como sucedía en *Rimas* (1902), sino la canción tripartita, con temática natural y dotada de estribillo. Lo mismo que Rubén Darío había ensayado *lays* y *dezires* según los esquemas de los viejos cancioneros, también Juan Ramón se sintió atraído desde antiguo, además de los moldes de nuestra tradición popular, como el *zéjel* y el villancico, por algunas formas de la tradición románica, como la canción trovadoresca, formada por tres redondillas octosilábicas, y la balada, aclimatada en nuestra poesía del siglo XIX por Vicente Barrantes, que formó un género intermedio entre la poesía lírica y la poesía narrativa, conteniendo el germen dramático como elemento predominante. En el ámbito de esta forma cerrada, que tiende a eliminar el discurso conceptual en beneficio del lirismo ingenioso, escribió Juan Ramón el siguiente poema de *Baladas de primavera*

BALADA TRISTE DEL PÁJARO DE AGUA

Pájaro de agua,
¿qué cantas, qué cantas?

Desde los rosales
de mi jardín, llama
5 a esas nubes grises
cargadas de lágrimas...
quisiera, en las rosas,
ver gotas de plata.

¡Pájaro de agua!

10 A la tarde rosa
das una esperanza
de música gris,
de niebla dorada;
el sol está triste

15 sobre tu sonata.

³ Sobre la relación de Juan Ramón con los Martínez Sierra, véase el estudio de R. Gullón, *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*, Universidad de Puerto Rico, 1961. En cuanto a la interpretación del romance, remito al análisis de A. Sánchez Barbudo en *La obra poética de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1981, pp. 23-26.

- ¡Pájaro de agua!
- 20 Mi canto, también
es canto de lágrimas...
En mi primavera,
la nube gris baja
hasta los rosales
de mis esperanzas.
- ¡Pájaro de agua!
- 25 Amo el canto errante
y gris, que desgranas
en las hojas verdes,
en la fuente clara...
¡No te vayas nunca,
corazón con alas!
- 30 Pájaro de agua.
¿qué cantas, qué cantas?

A partir de *Pastorales*, se exalta más a la mujer que al paisaje. Por virtud del estribillo («¡Pájaro de agua!»), que aparece como núcleo de la canción, dándole una estructura concéntrica y una mediación que necesita hacerse visible («Por el agua yo me comunicaba con el interior del mundo»), nos dice Juan Ramón en la prosa *El regante granadino*, el hablante trata de descifrar el secreto de una melodía. La asociación de ligereza y fluidez, propias de lo poético, sirve para poner de relieve el poder transformador del canto, su capacidad para expresar una situación amorosa que se quiere conservar en el recuerdo. En función de esta nostalgia, a la que contribuyen la sugerencia de los puntos suspensivos; el valor desiderativo de las formas verbales («quisiera», «no te vayas nunca»); el color gris, mezcla de blanco y negro, que se convierte en el centro del color, de la totalidad; y la cadena simbólica («jardín – nubes – rosas – fuente – corazón»), donde frente al principio activo, masculino, solar («El sol está triste»), lo que se impone es el principio pasivo, femenino, acuático («ver gotas de plata»), destaca sobre todo el poder del canto al principio y al final del poema («¿qué cantas, qué cantas?»), símbolo de la palabra que liga la potencia creadora a su creación. A través de la identificación del corazón con el pájaro («corazón con alas»), a la que aluden con frecuencia los cantares populares, lo que se exalta es la función primaria del vuelo para liberarse de una situación dolorosa, para convertir la tristeza en esperanza («En mi primavera, / la nube gris baja / hasta los rosales /de mis esperanzas»). Resulta evidente, mediante la alusión a la primavera y a los rosales como símbolos de regeneración, el poder transformador del canto. Por eso, cuando este poema aparece revivido años más tarde en *Canción* (1936), las variantes introducidas, entre las que destacan el cambio de título («Balada triste del pájaro de agua» por «El pájaro del agua»), de algunas palabras significativas («esperanza» por «nostalgia»; «grises» por «bellas» y «gris» por «azul») y especialmente la inversión del segundo verso al final del poema («Pájaro del agua / ¿qué encantas, qué cantas?»), lo que hacen es potenciar la palabra poética en cuanto existencia sonora, la magia de la voz para penetrar en el misterio. ⁴

⁴ Para la equivalencia «corazón – pájaro», de honda raigambre popular, véase el estudio de M. I. López Martínez, *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Diputación, 1992, pp. 321-340. En cuanto a la comparación de las dos versiones, remito al análisis de B. Gicovate, *La poesía de Juan Ramón Jiménez. Obra en marcha*, Barcelona, Ariel, 1973, pp. 59-62.

Uno de los aspectos que más sobrecogen de la canción tradicional es su estado latente y su fluir abisal. Juan Ramón siempre se sintió atraído por su fragmentarismo, por su capacidad de restaurar el fondo oculto de la memoria, de ahí su invariable adhesión a las formas tradicionales, sobre todo al romance con rima asonante y a la canción de tono popular. Ni el abandono de la versificación regular a partir del *Diario* (1917) ni el hecho de elaborar sus poemas con especial refinamiento van en contra de la presencia de los recursos tradicionales, tanto temáticos como formales, dándose en su poesía una corriente subterránea, de acuerdo con las varias tendencias esteticistas. Habría, pues, que señalar distintos momentos de intensidad en la evolución de la canción, que ha recorrido un largo camino hacia dentro, hacia la sumergida señal del fondo. En primer lugar, *Almas de violeta* (1900) y *Rimas* (1902), donde el poetizar se ofrece bajo la forma de la copla andaluza, breve y sentenciosa. Después, los libros de la segunda estancia madrileña, *Arias tristes*, *Jardines lejanos* y *Pastorales*, escritos entre 1902 y 1905, tras de los cuales aparece *Baladas de primavera* (1907), que recuerda a *Pastorales* por su tono ligero y donde la musicalidad de la copla se traslada al poema entero. Bajo la presión del verso libre, la canción desaparece en los libros publicados hasta *Estío* (1916), aunque discurre subterránea en algunos libros inéditos, como *Arte menor*, *Esto* y *Poemas agrestes*, escritos entre 1909 y 1911, para resurgir con una lengua de gran altura lírica en *Estío* (1916), *Piedra y cielo* (1919), *Poesía* (1923) y *Belleza* (1923), libros en los que el lenguaje poético responde a la pasión vivida y la búsqueda de esencialidad tiende al poema concentrado, para afirmarse definitivamente en las «Canciones de la nueva luz», de *La estación total* (1923-1936), y *Canción* (1936), donde las palabras se mueven por impulso propio y la forma tradicional se convierte en cifra de totalidad. Dentro de *Estío*, libro liminar en el que se da una mayor apertura a lo humano y hay una nueva conciencia lingüística, se encuentra esta canción de corro, por la que el poeta andaluz sintió una especial predilección

LA VIUDITA

(Yo soy la viudita...

LAS NIÑAS)

Mi alma juega con las niñas...

Yo soy la viudita...

Ella es la niña viudita,

¡rosas -¡amor!-, brisas!

5 Como en un corro de niñas,
 mis horas divinas
se atropellaban; reían,
 cantaban..., se iban...
La viudita, la viudita...

10 La flor era mía.
 Como en un corro de niñas,
 la risa era mía.
...Se deshojaron marchitas
 la flor y la risa.

15 Mi alma es la niña viudita:
 Yo soy la viudita...

Estío, al que Juan Ramón consideraba uno de sus mejores libros, comienza a escribirse después de la llegada del poeta andaluz a la Residencia de Estudiantes en 1913, donde conoce a Zenobia en una serie de conferencias. Se trata, por tanto, de la primera etapa de la experiencia amorosa, que oscila entre la esperanza («Verdor») y el desencuentro («Oro»). Precisamente

dentro de esta segunda parte, dominada por un tono de desamparo, se inscribe el poema de «La viudita», motivado por la antigua canción de corro. No deja de resultar significativo que el proceso de fuera hacia dentro que aquí se observa, ya anticipado en el poema 31 de este mismo libro («¿Cómo una voz de afuera / llega a ser nuestra voz / y hace decir sus cosas / a nuestro corazón?»), sea a la vez amoroso y poético. Los distintos recursos expresivos, como la fragmentación del estribillo a lo largo del poema («Yo soy la viudita...»), matizada por la sugerencia de los puntos suspensivos, que impone lectura más lenta y atención más detenida; el valor metafórico de los adjetivos («mis horas *divinas*», «Se deshojaron *marchitas*»), cuyo poder restrictivo altera la idea del nombre; y los símbolos de carácter amoroso («¡rosas -¡amor!-, brisas!»), subrayados mediante la exclamación, ponen de relieve la amargura del sujeto lírico, causada por el fracaso amoroso y sostenida en lo íntimo («Mi alma es la niña viudita»), con el objeto de que en la canción vayan de nuevo juntas la realidad y la poesía. Por eso, al ser revivido años más tarde en *Canción* (1936) el tema de la viudita, que se remonta hasta el misterioso romance de *Fonte frida*, donde se exalta la castidad de la viuda que, fiel a su primer marido, rechaza la tentación del segundo matrimonio, ya no se inserta en el marco de la canción comunal, que estiliza un poema en determinados moldes expresivos, sino en la movilidad de la creación individual, que escoge entre varias posibilidades. Los cambios más visibles, como la modificación del título («La viudita» por «La viudita del jardín»), la sustitución de «la flor y la risa» por «la rosa y la risa», más asociados fónicamente mediante la paronomasia, y la adición de dos versos finales («¿Ella juega con las niñas? / ¡Rosas (amor) brisas!»), donde la interrogación pone en suspenso la identificación entre «mi alma» y «la niña viudita» del primer poema, obedecen a la nueva orientación espiritual de la pasión amorosa, a la purificación tanto del amor como de la palabra, cuya desnudez suaviza el fracaso y se convierte en uno de los rasgos más persistentes de *Estío*.⁵

La evolución poética de Juan Ramón Jiménez, como la de Antonio Machado, fue siempre hacia formas más sencillas de expresión, huyendo del modernismo inicial. Llevado por el afán de lograr la belleza absoluta, aquella que se sustenta en la relación entre el hombre y la naturaleza, el sentimentalismo fue vencido por la progresiva eliminación de lo anecdótico, de cualquier retoricismo que impidiese la manifestación de lo únicamente vivo. Ésta debe ser la meta del arte popular: la conciencia de lo sencillo y espontáneo («Que una poesía sea espontánea, no quiere decir que, después de haber surgido ella por sí misma, no haya sido sometida a espurgo por la conciencia. Es el solo arte: lo espontáneo sometido a lo consciente», nos dice el poeta andaluz en el «Prólogo» a la *Segunda Antología Poética*). A la altura de *Poesía* (1923), después de la depuración alcanzada en el *Diario* (1917), *Eternidades* (1918) y *Piedra y cielo* (1919), Juan Ramón comprendió que lo más difícil de expresar es la simplicidad de las cosas. Porque bajo la sencillez de la expresión, se intuye un deseo de ir más allá de lo conocido, que constituye el fundamento de la realidad. En este sentido, la canción supone el descubrimiento de algo nuevo, que se revela de forma espontánea, provocando la emoción en el lector, como se puede apreciar en este poema tan enigmático y lleno de musicalidad

⁵ Refiriéndose a la persistencia de los elementos populares en la poesía de Juan Ramón Jiménez, señala A. González: «Los ritmos y las formas populares surgen en sus libros de poesía más alejados en el tiempo. En *Almas de violeta*, uno de los libros prehistóricos, hay toda una serie de coplas agrupadas bajo el título de Cantares. Y en *La estación total* figura esta seguidilla, clásica por sus estrofas de versos alternados de siete y cinco sílabas, con rimas asonantes en los versos pares, rimas que, como en el cante, cambian en cada estrofa», *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Júcar, 1973, p. 135. En cuanto a la persistencia de la canción como género lírico en la escritura juanramoniana, véase el estudio de I. Paraíso, *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra*, Madrid, Alambra, 1976, pp. 234-240.

EL DESVELADO

¡Mis ojos abiertos!
¡Llevadme a la mar,
a ver si me duermo!

5 Mientras estén lejos,
no se han de cerrar
mis ojos abiertos.

Llorarán recuerdos,
hasta hacer un mar
de llanto y deseo.

10 Un mar sin consuelo,
que me ha de llevar
al desvelo eterno.

15 No imitan los besos,
ni el dulce cantar,
la ola y el viento.

¡La ola y el viento!
¡Llevadme a la mar,
a ver si me duermo!

Eternidades, Piedra y cielo, Poesía y Belleza son libros escritos durante una misma época y participan, por tanto, de una misma unidad temática y estilística. El programa esbozado en *Eternidades* («¡Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas»), con su mezcla de instinto e inteligencia, expresa el ideal de acercarse a lo esencial, aquello que es permanente, a través de la expresión desnuda y precisa. A partir del *Diario*, la sencillez significa desnudez, liberación de lo cotidiano y aspiración a lo eterno. La brevedad de la canción guarda relación directa con la desnudez, con el deseo de que la intuición quede expresada en el instante poético. Ante la infinitud del mar, signo de la frontera entre la vida y la muerte, es preciso intentar vivir. Porque en «El desvelado», en el hombre que se da a conocer por su adentramiento en la luz, está el poeta que camina en la noche emplazado siempre por la luz de la mañana. Y así la canción, que une el aquí de la inmediatez con el allá de la infinitud, viene a ser el instante que trasciende la historia para llegar a una vida no escindida por la muerte. Los recursos expresivos que confieren unidad al poema, como la repetición del estribillo de forma parcial («¡Mis ojos abiertos!») o total al principio y al final de la composición («¡Llevadme a la mar, / a ver si me duermo!»), donde el enlace de ojos y mar, presente en las coplas populares, sirve para potenciar un estado de alerta; el tono exclamativo, que subraya el deseo de búsqueda; la estructura cerrada y la agrupación estrófica en bloques de tres versos hexasílabos con rima asonante, propias de las soleares; el ritmo encadenado, subrayado mediante la repetición de las palabras al final y al comienzo de las estrofas y de formas verbales de carácter obligatorio («Llevadme», «no se han de cerrar», «me ha de llevar»), que expresan la certidumbre del cumplimiento; y el simbolismo del mar, al que se asocian el dinamismo de «¡La ola y el viento!», asimilables al amor y al canto, y cuya forma femenina («la mar») va unida a la muerte en la tradición popular, que a su vez se identifica con el sueño, se unen todos ellos para construir una expresión coherente, en la que la metáfora de los

ojos, puerta de la comunicación amorosa, sirve para concentrar el deseo de búsqueda, la conciencia de que sólo el ingreso en la muerte puede acabar con el dolor y la fatiga.⁶

El año 1935 fue especialmente activo en la vida de Juan Ramón Jiménez. A lo largo de él recibió la *Antología* de Federico de Onís, que ofrecía una amplia selección de su obra hasta 1925, colaboró en el homenaje a Lope de Vega en su tricentenario, convirtió la muerte de Manuel Bartolomé Cossío en un homenaje íntimo a todos los maestros institucionistas, polemizó con Neruda a raíz de la publicación de *Residencia en la tierra*, por su «falta de calidad poética», con la consiguiente polarización de «poesía pura» frente a «poesía impura», y se dedicó a preparar el libro *Canción*, que saldría en mayo de 1936. La demorada composición del libro, en el que Juan Ramón puso un enorme cuidado, pues iba a ser el primer volumen impreso de sus obras completas, se advierte en una escritura sometida a un proceso de depuración y corrección constantes, que el poeta andaluz había emprendido desde la publicación de la *Segunda Antología* en 1922, para que su poesía fuese «sencilla y espontánea». Tal depuración requiere una renovación permanente, un continuo dinamismo al que, desde una perspectiva distanciadora, alude el poeta en el prólogo: «Las canciones de *Canción* (como todos los otros libros) participan de toda la vida poética de J.R.J. El poeta cree que la poesía, como el amor o la religión, sus equivalentes, han de vivirse siempre en presente, conservando siempre lo mejor de lo pasado y perfeccionando siempre lo peor. Porque una obra poética es un ser vivo con instinto y conciencia, con el mismo instinto y la misma conciencia de su creador». Se subraya aquí el carácter actual y dinámico de la experiencia poética, el instante donde el yo restaura el latido del ser. De esta metafísica del presente o de la disolución plena, en que ya no hay distinción entre el mundo exterior y el interior, sería un buen ejemplo el último poema del libro, donde la voz se esfuerza por hacerse infinita, por eternizarse

REDONDEZ

Acariciar el hombro,
acariciar la ola,
acariciar la nube,
acariciar la roca.

5 La mano con la luz
sobre el alma con forma.
Melodía del tacto,
eternidad redonda.

Nos hallamos ante un poema límite, de fuerte carga estética, en que la voz antigua llega a su culminación y nace la nueva. Al hablar de «Poesía abierta y poesía cerrada» en *El trabajo gustoso*, señala el poeta andaluz: «la poesía que llamo abierta...tiene siempre más cantidad de huida en ansia y la cerrada...mucha más de satisfacción en límite». Se trata de llegar al valor pleno y eterno de la poesía desde la experiencia límite del poema, espacio cambiante y humano, donde la ilusión perdura, aunque herida por la nostalgia. La base de la poética juanramoniana hay que analizarla dentro del simbolismo, movimiento surgido de la conciencia romántica, que busca la relación entre música y poesía, tomando como apoyo la integración entre las distintas

⁶ Aludiendo a la brevedad de la canción, que guarda una correspondencia con la fugacidad de la experiencia que se quiere reflejar, señala E. Staiger: «Cuando una cosa se nos torna perceptible como algo firme, objetivo, contrapuesto, entonces termina la poesía más alada: la canción», en *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Rialp, 1966, pp. 79-89. En cuanto a la situación de desvelo, propia de la poesía y de la mística, véase el ensayo de C. Zardoya, «Juan Ramón Jiménez, poeta *desvelado* (El nocturno en su poesía)», *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón*, núm. 4, 1989, pp. 36-52.

artes. Al ser considerada la música como superior al lenguaje verbal, la poesía aspira a convertirse en música. De ahí que para expresar su deseo de plenitud, presente en el título («Redondez») y al final del poema («eternidad redonda»), el poeta recurra al uso de la sinestesia («Melodía del tacto»), con la que pretende dar forma a un mundo ideal, alejado de la comprensión lógica. A partir de 1912, no sólo cambia la equivalencia de música y pintura, pasando ésta a un segundo plano, sino también la consideración de la música como elemento interno de composición («La música quedó para siempre interiorizada como un transporte a lo sobrenatural», escuchamos en uno de sus aforismos). Esta música interior, generadora de la intuición, es expresión de plenitud, de totalidad. Lo que se pretende aquí es alcanzar la mayor impersonalidad con un máximo de sensación. La idealización, lograda mediante la técnica impersonal del infinitivo en posición anafórica («Acariciar»), que tiende a desvalorizar los aspectos temporales del verbo, tiene por objeto superar lo sensible, darle una finalidad completa. En realidad, los dos últimos versos, que funcionan como síntesis del poema, lo que hacen es fundir cuerpo y espíritu, fondo y forma, en «una sola música ideal», meta que sólo se habrá de alcanzar en *Dios deseado y deseante*, donde todo deviene pura plenitud trascendente.⁷

En todo poeta hay siempre la voluntad de luchar contra lo efímero y de construir poemas que puedan oponerse a la angustia y desolación presentes. Esa necesidad de una mediación entre el yo y el otro, pues para poder escucharse a sí mismo hay que dejar hablar al otro que nos constituye, es la que hace posible la escritura de *La estación total con las canciones de la nueva luz* (1923-1936), libro de plena madurez, donde la compenetración entre poeta y naturaleza, apoyada por la lectura de Tagore y Yeats, modifican la visión juanramoniana de la realidad y de su expresión poética. Después del reconocimiento alcanzado por la publicación de la *Segunda antología poética* (1922), fecha en la que aparecen también *La tierra baldía* de T.S.Eliot y el *Ulysses* de Joyce, obras cuya originalidad reside en el poder de la imaginación para moldear la realidad a la medida del hombre, la experiencia de depuración, emprendida por Juan Ramón tras el *Diario* y que se instala en el centro mismo de su personalidad poética, se ajusta a la visión de la naturaleza renovada en contraste con la desaparición del hombre efímero. La participación en el ciclo natural de las estaciones, que afecta tanto a la estructura circular del libro como al tono exaltado de los poemas, traduce una voluntad de supervivencia, que deja superada la vida histórica en la conciencia total del universo. Tal conciencia de renovación se hace especialmente visible en las composiciones que tienen que ver con la muerte, considerada como continuidad potencial de la vida, y el amor, contemplado desde el arquetipo de lo eterno femenino. El poeta andaluz se veía a sí mismo royendo interminablemente las raíces del tiempo y sabía que lo desconocido le llamaba cada vez con más intensidad. Tal vez por eso, la visión amorosa del eterno retorno en el poema «Renaceré yo», publicado en *Canción* y *La estación total*, no deja de proyectarse en los poemas «Viento de amor» y «La estrella venida», dentro de la sección «Canciones de la nueva luz», unidos por un mismo tema y movimiento rítmico. El segundo dice así:

⁷ En esta misma línea está el estudio de E. Neddermann, *Die symbolistischen stilelemente im werke von Juan Ramón Jiménez* (Hamburgo, Seminal Für Romanische Sprachen Und Kultur, 1935), que estudia los elementos simbólicos de su creación poética. En cuanto a la comparación de este poema con el «Fragmento primero» de *Espacio*, como ejemplos de «poesía cerrada y abierta», véase el ensayo de John C. Wilcox, «Etapa histórica y transformación estilística de Juan Ramón Jiménez», en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 4, 1982, pp. 189-198. Sobre el uso de la sinestesia, remito a los artículos de F. Ynduráin, «De la sinestesia en la poesía de Juan Ramón», en *Clásicos modernos*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 185-191; y de A. Salvador Plans, «Aspectos de la sinestesia en la poesía de Juan Ramón», en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1981, pp. 191-210.

LA ESTRELLA VENIDA

En el naranjo está la estrella.
¡A ver quién puede cojerla!

¡Pronto, venid con las perlas,
traed las redes de seda!

5 En el tejado está la estrella.
¡A ver quién puede cojerla!

¡Oh, qué olor a primavera
su pomo de luz eterna!

10 En los ojos está la estrella.
¡A ver quién puede cojerla!

¡Por el aire, por la yerba,
cuidado, que no se pierda!

¡En el amor está la estrella!
¡A ver quién puede cojerla!

De la canción tradicional asimiló Juan Ramón las posibilidades de variación y combinación, por eso aquí, a la circularidad de la estructura y al paralelismo del estribillo, añade la flexibilidad del cosante, que va modificando la imagen central de «la estrella», símbolo del mundo en formación, a medida que se desarrolla la canción. Se trata de decir la experiencia amorosa desde la propia escritura poética. Tal vez por eso, lo que más se destaca es la repetición del estribillo («¡A ver quién *puede cojerla!*»), en donde el verbo «coger», tan reiterado en la etapa de madurez, alude a la capacidad de encarnación que distingue a la palabra poética. Sólo desde esa comprensión intelectual puede entenderse el proceso de renovación amorosa, ligado a la «primavera» y a la «luz», esto es, a la naturaleza y a la palabra, como se dice en la cuarta estrofa («¡Oh, qué olor a primavera / su pomo de luz eterna»), que así aparece como centro del poema. A través del cosante, en el que hay resonancias de la lírica de Gil Vicente (recuérdese el triple paralelismo del poema «Muy graciosa es la doncella», al final del *Auto de la Sibila Casandra*, que forma parte de la tradición popular), se dan una serie de asociaciones simbólicas («el naranjo», «las perlas», «las redes de seda», «los ojos»), que revelan una experiencia a la vez amorosa y poética. Para sentir ese ideal de renovación («Ya viene la primavera. / ¡Lo ha dicho la estrella!»), así comienza el poema 123 de *Canción*, el lector debe avanzar por las palabras desnudas y el encadenamiento paralelístico de los pareados, tomando como eje la analogía entre «el amor» y «la estrella», para percibir el sentido musical de la composición y, a través de él, la conjunción amorosa en el cosmos que habita. Ningún pensamiento se satisface con lo dado, lo sentido, sino que su naturaleza dinámica le lleva a ir en busca de un orden superior. El intento de «coger» la estrella equivale al deseo de participar en la renovación cósmica, de expresar poéticamente la realidad.⁸

⁸ Sobre la relación entre el elemento musical de la canción, el ritmo del verso y las tendencias expresivas del lenguaje continúa siendo útil el trabajo de E. Martínez Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966. En cuanto a la adopción del cosante, más flexible que el simple estribillo, en la poesía de Juan Ramón, desde *Balas de primavera* hasta *Canciones de la nueva luz*, véase el ensayo de T. Navarro Tomás, «Juan Ramón Jiménez y la lírica tradicional», recogido en *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973, pp. 261-289.

Hay siempre una relación directa entre vida y escritura. La experiencia del exilio, que uno escoge libremente y tiene que merecerlo, marcó un giro decisivo en la trayectoria de Juan Ramón. Después de su salida de España en agosto de 1936, comienza para él una aventura hacia lo desconocido, en la que se pasa de la *angustia* o abandono de sí a la *gratitud* o comprensión de lo otro. El exilio crea una situación *límite*, entre el abandono y la esperanza, de manera que la salida familiar para hallarse en tierra extraña engendra un renacimiento ético y estético, de la persona entera. Frente a escritores contemporáneos suyos, para quienes la experiencia del exilio se quedó al nivel de la tragedia histórica, para Juan Ramón fue un logro, no una pérdida, el nacimiento de una vida más íntima y completa. Por eso, en los libros de su etapa final, ese período que va de 1936 a 1958, el poeta nos da lo mejor de sí mismo. Los largos años de exilio le sirvieron al poeta andaluz para alumbrar, en la desnudez de su soledad creadora, una palabra en estado naciente, que sólo raras veces aparece. De los cuatro libros que componen *Lírica de una Atlántida*, *En el otro costado* (1936-1942), *Una colina meridiana* (1942-1950), *Dios deseado y deseante* (1948-1952) y *De ríos que se van* (1951-1954), el primero de ellos recoge los poemas escritos durante los primeros años de exilio, entre 1936 y 1938, «en el otro costado» de la herida, cuando ésta aún no ha cicatrizado. «Requiem de vivos y muertos», que por sí solo forma la primera sección («Canto de partida»), escrito al cruzar la frontera, es un poema profundamente trágico, donde la memoria del dolor engendra la esperanza en un tiempo mejor

I

REQUIEM DE VIVOS Y MUERTOS

Canto de partida

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

5 Entonces nuestra vida alcanza
la alta razón de su existencia:
todos somos hijos iguales
en la tierra, madre completa.

10 Le vemos la sien infinita,
le escuchamos la voz inmensa,
nos sentimos acumulados
por sus dos manos verdaderas.

15 Su mar total es nuestra sangre,
nuestra carne es toda su piedra,
respiramos con su aire uno,
su fuego único nos incendia.

20 Ella está con nosotros todos
y todos estamos con ella,
ella es bastante para darnos
a todos la sustancia eterna.

Y tocamos el cenit último
con la luz en nuestras cabezas,
y nos detenemos seguros

de estar en lo que no se deja.

El «tajo fuerte» de la guerra, en expresión de Antonio Machado, ha introducido la separación entre los habitantes de la patria y la única forma de superarla es volver a la unidad del origen, simbolizada por la tierra, que acoge en su seno materno tanto a vencedores como a vencidos. Desde la tradición védica, la tierra, asociada a la madre, fuente del ser y de la vida, nos protege contra toda fuerza aniquiladora. El poeta es consciente de escribir a partir de esta fractura entre hermanos, de esta herida constantemente reavivada, y lo hace para recuperar la unidad en nombre de la tierra a la que pertenece («la unidad *honda* de la tierra»), por eso todo el poema es un canto de solidaridad a la tierra en su función nutricia («madre completa»), que nos engendra e iguala. Esta función maternal de la tierra, que remite a la *Tellus Mater* de las antiguas cosmogonías y a la que contribuyen, entre otros recursos expresivos, el ritmo encadenado mediante palabras que se repiten de un verso a otro; el valor determinativo de los adjetivos («voz *inmensa*», «mar *total*», «sustancia *eterna*», «cenit *último*»), que alteran profundamente la significación del nombre; la asociación con los cuatro elementos primordiales en la cuarta estrofa; y el empleo de un lenguaje colectivo, que va desde las formas verbales en plural («somos iguales», «nos sentimos acumulados», «nos detenemos seguros») hasta la anadiplosis («Ella está con nosotros *todos* / y *todos* estamos con ella»), tiene por objeto el reconocimiento de que todos somos parte de un todo, dentro de una experiencia integradora, suya y nuestra, a la que aspira la palabra poética. A través del endecasílabo polirrítmico, cuya síntesis métrica e intelectual había renovado el modernismo, lo que se pone de relieve es la conciencia de pertenecer a un lugar común que nos constituye («de estar en lo que no se deja»), de poder nombrar la experiencia de la totalidad. En suma, la restauración de la unidad perdida, gracias a la que se funda toda creación, se percibe ya como eje del mundo y de la palabra.⁹

De los cuatro libros de poemas escritos en el exilio, esa etapa a la que Juan Ramón se refirió como «diario de vida y muerte», *Una colina meridiana* (1942-1950) es el único que se formó íntegramente en Estados Unidos. De 1939 a 1942, los Jiménez vivieron en Coral Gables, La Florida, trasladándose primero a Washington, donde residieron hasta noviembre de 1947, y después a Riverdale, cerca de la Universidad de Maryland, a la que pertenecía Zenobia como profesora desde 1944, y allí vivieron hasta su traslado definitivo a Puerto Rico en 1951. El contacto diario con la naturaleza, pues el apartamento de Dorchester House estaba próximo al parque de Meridian Hill («Colina meridiana»), resultó esencial para la participación del poeta en la eternidad cíclica, para la elaboración de un lenguaje siempre en tensión entre el desamparo y la esperanza. Las dos secciones que giran en torno a «la cabaña», la casa o «nido natural» que tanto significó para Zenobia y Juan Ramón, «Los olmos de Riverdale» y «Canciones de Queensbury», tienen como rasgo común la búsqueda de inmanencia en este mundo («Yo estoy seguro de que en este mundo en que vivimos y morimos hay un más allá en inmanencia, un más allá moral, y que el poeta es el que puede comprender, contener y espresar esa inmanencia sin límites», afirma Juan Ramón en *Estética y ética estética*). Esa conciencia de lo eterno, que después aplicará el poeta andaluz a su descubrimiento de lo divino como «conciencia mía de lo hermoso» en *Dios deseado y deseante*, supone la exploración de un fondo, de un origen, hacia los que tiende toda escritura. Siempre hay una palabra que vive secretamente bajo las palabras, siendo éstas dispersión de su latencia, y el poeta se esfuerza por devolver a la palabra la plenitud

⁹ ¿Escribir desde el exilio no es hacer resonar la memoria de lo vivido en la palabra, de tal manera que el diálogo con lo otro jamás sea interrumpido?. En esta dimensión de continuidad inciden los estudios de J. M^o Naharro Calderón, *Entre el exilio y el interior: el «entresiglo» y Juan Ramón Jiménez*, Barcelona, Anthropos, 1994; y de J. A. Valente, «Poesía y exilio», en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, El Colegio de México, 1995, pp. 17-26. En cuanto al análisis del poema, uno de los más estudiados por la crítica, véase la interpretación de B. Gicovate, *La poesía de Juan Ramón Jiménez*, Opus Cit., pp. 192-194.

del sentido. En el poema «Yo fui eterno en un valle», perteneciente a la segunda de las secciones citadas, lo que permanece es la soledad creadora, capaz de guardar la memoria de lo que uno ha sido, de aquello que nos permite seguir siendo

YO FUI ETERNO EN UN VALLE

En aquel valle del mundo
 recibí la eternidad.
 Por todas partes me entraba
 en única infinidad.
 5 La paz de su hora sola
 me daba la claridad.
 La gloria de su amor solo
colmaba mi soledad.

Eterno fui yo en mi valle.
 10 ¡Qué grande felicidad!

El valle, espacio intermedio entre cielo y tierra, es el complemento simbólico de la montaña y aparece como punto de convergencia de las fuerzas contrarias, de la elevación contemplativa y la recepción silenciosa. En el poema VI, de la primera parte de *Arias tristes* (1903), nos decía el poeta: «Mi corazón ha soñado / con la ribera y el valle, / y ha llegado hasta la orilla / dormida para embarcarse», siendo la *ribera* y el *valle* formas simbólicas de sugerir el más allá de la muerte. Aquí, en cambio, lo que se pone de relieve, mediante las formas verbales en imperfecto («me entraba», «me daba», «colmaba»), tiempo de la evocación; la proliferación de términos abstractos, asociados a través de la rima («eternidad», «infinitud», «claridad», «soledad», «felicidad»); y la marca subjetiva de la exclamación del último verso («¡Qué grande felicidad!»), que así aparece como síntesis del proceso emotivo, es un estado de recepción solitario, que es el que deja escuchar la infinitud de la palabra. En materia de escritura poética, hay que adoptar una actitud de cierta pasividad, porque escuchar exige el abandono de uno mismo y la apertura a lo otro que nos constituye. El sujeto lírico vive aquí el instante de soledad que, a su vez, vive indefinidamente la eternidad. Nacida de la soledad como el lugar propio de la palabra, esta pasividad se constituye en centro mismo de la actividad creadora. Soledad de lo único, eternidad del comienzo. ¿Cómo distinguir una de otra en la unidad de la canción?. En la soledad como estado de escritura, que es siempre espera de alguien, el lenguaje pierde toda autoridad y vuelve a ser cifra del mundo.¹⁰

El esplendor de la vida resulta tanto más intenso cuanto más lo sabemos destinado a la muerte. En *De ríos que se van* (1951-1954), comenzado a escribir después que Zenobia fue operada de cáncer en Boston a finales de 1951, se hace particularmente palpable la conciencia del final próximo, de una vida en permanente sacrificio, de ahí el tono íntimo y elegíaco que lo caracteriza. Ella se borró a sí misma para ser de otro («La vida es a veces exasperante; sobre todo cuando se va envejeciendo. Precisamente cuando el tiempo resulta más valioso a causa de su brevedad uno se siente frustrado por la imposibilidad de acabar lo que antes se quería hacer», confiesa en junio de 1952), de manera que, como tantas veces se ha dicho, este libro es más de

¹⁰ Para la estructura de *Una colina meridiana* (1942-1950), libro que se fue haciendo lentamente, tanto en los títulos de las series como en la ordenación de los poemas dentro de cada serie, véase la edición de A. Alegre Heitzmann, Madrid, Huerga y Fierro, 2003, pp. 9-26. En cuanto a la invisibilidad de la escritura en su etapa final, que ha terminado por borrarse a sí misma para poder expresar lo otro («Ser una poesía y no poeta», así cifra su ideal el poeta andaluz), véase el estudio de M. A. García, *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, Granada, Diputación, 2002, pp. 107-117.

Zenobia que de Juan Ramón. Durante la estancia de Zenobia en Boston, desde el 31 de diciembre de 1951 hasta el 1 de febrero de 1952 en que regresó a Puerto Rico, ambos se cruzaron más de sesenta cartas y Juan Ramón le envió varios poemas dedicados, que formarían parte del libro inédito *Ríos que se van* o *Los dos ríos*. Uno de ellos, «Fuego único», del cual existen cuatro borradores, representa a la vez la potencia creativa y la intensidad de la pasión amorosa

FUEGO ÚNICO

En la vida que viviste
por el espacio y el tiempo,
me tocó vivir contigo,
estrella de los luceros.

5 Y todo mi vivir fue
acariciado de fuego:
lama roja, oro, morada,
blanca, azul, gris, negra luego.

10 Si no me hubieras prendido,
no sé lo que hubiera hecho.
¿Merecí arder, llama única?
¡Yo no puedo comprenderlo!

A lo largo del poema predomina un tono intimista que da intensidad a los versos. La vida es un proyecto en común y en función de esa experiencia compartida («me tocó vivir contigo»), hay que analizar el lenguaje de esta composición, honda y clara, que gira toda ella en torno al fuego como símbolo de transformación amorosa. No sería posible entrar ahora en un análisis pormenorizado de los cuatro borradores existentes y de todas sus variantes. Sí quisiera referirme, en cambio, al hecho de que con esta versión, ya definitiva por la muerte de Zenobia, se aproximó Juan Ramón a un ideal de perfección rara vez conseguido. Las variantes de la última versión, entre las que hay que destacar la mayor personalización de las formas verbales («Si no me hubieras prendido»); la inserción del color «oro», que en la poesía de la última época equivale al concepto de la inmortalidad y la eternidad; y la alusión de los dos versos finales, marcados subjetivamente mediante la interrogación y la exclamación, tienden todas ellas a presentar el amor de la mujer en toda su desnudez poética. La leve sustitución de «fuego único» por «llama única» revela un deseo de creación que vale tanto como un deseo de eternidad, pues la llama, alma del fuego, es la forma en que se manifiesta la palabra. Sólo desde esta perspectiva espiritual, trascendente, puede entenderse la evocación de Zenobia como «estrella de los luceros», metáfora que expresa la espera de un momento de luz, de gracia, que la haga sentirse eterna. Una vida dedicada por entero a la poesía, como fue la de Juan Ramón Jiménez, supone un progresivo encenderse, ya que la depuración constante de su escritura va logrando llamas más puras, poemas más verdaderos.¹¹

En el conocido prólogo a *La soledad* (1861) de su amigo Augusto Ferrán, tan revelador para la concepción de lo poético, señala Bécquer: «la poesía popular es la síntesis de la poesía». Y años más tarde, César Vallejo, en plena época vanguardista, volverá a repetir: «Todo acto o voz genial viene del pueblo y va hacia él». La formación krausista de Juan Ramón y su estrecho contacto con los filólogos del Centro de Estudios Históricos le llevaron a incorporar en su

¹¹ Refiriéndose a este poema y analizando sus variantes, R. Gullón comenta así el proceso de creación: «De versión en versión el poema se hacía más denso, rico, preciso. La composición es parte esencial de la creación, y el proceso de concentración de la poesía en el poema, del cual depende su riqueza, su potencial de sugerencias, se acentuaba conforme Juan Ramón se sentía obligado a las palabras decisivas, reveladoras», en *El último Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Alfaguara, 1968, p. 88.

escritura temas y formas de la poesía tradicional, pues estaba convencido de que un poeta culto, si no tiene oído para lo popular, resulta imposible su renovación poética. Por eso, en la conferencia «Poesía abierta y poesía cerrada», leída en la Universidad de Puerto Rico el 3 de diciembre de 1952, el poeta andaluz distingue entre la poesía cerrada, de carácter cortesano, y la poesía abierta, de carácter popular, decantándose por las formas de esta última, la canción fluida y el romance misterioso. El sentido musical de Juan Ramón le llevó a modernizar antiguos moldes de la lírica tradicional después de la crisis posterior al modernismo. Así sintetiza Tomás Navarro Tomás su evolución en el artículo ya citado: «Queda lejos la imagen de Juan Ramón como poeta entregado en sus últimos libros a la abstracción estética y al verso libre. En las *Baladas de primavera*, anteriores al *Diario*, su base métrica fue la estrofa de estribillo en variedad de versos de señalado carácter rítmico. En las *Canciones de la nueva luz*, posteriores al *Diario*, los poemas son más breves, su sentido más denso y conciso, los versos más ligeros y las rimas y estribillos menos destacados, pero al mismo tiempo su estructura es de líneas más finas, minuciosas y entrelazadas. Representan una maestría más sutil, una métrica de primor que el poeta, seguramente, practicó como fruto natural de su fina sensibilidad y de su larga experiencia artística». Tanto la gracia y ligereza de la canción, tal vez el género lírico más persistente en su escritura, como el fragmentarismo y la dramaticidad del romance, al que Juan Ramón consideró como el pie métrico sobre el que caminaba toda la lengua española, fueron modalidades incorporadas por los poetas del 27, sobre todo por Lorca y Alberti, cuya poesía arranca directamente de los cancioneros y de Gil Vicente.¹²

El arte se esfuerza por sugerir lo imposible, lo inalcanzable. Juan Ramón asimiló el carácter musical, la brevedad y la sencillez de la canción para expresar su visión interior del mundo. Frente a la prosa, vehículo del pensamiento, la poesía es el lenguaje de la emoción, que se percibe antes de ser expresada. En la tercera composición de *Piedra y cielo* (1919), titulada precisamente «El poema», el poeta andaluz alude a la «conciencia anticipadora» de la obra de arte, donde lo que aún no es se manifiesta antes que su propia significación

¡Canción mía,
 canta, antes de cantar;
 da a quien te mire antes de leerte,
 tu emoción y tu gracia;
 emánate de ti, fresca y fragante!

5

Palabra inicial o absoluta, todavía sin lenguaje, engendradora de todas las significaciones posibles. En pocos poemas como éste se ofrece una latencia del ser como único espacio natural de lo poético. Antes de ser comunicada («antes de cantar») y expresada («antes de leerte»), la canción, nacida directamente de la intuición poética, debe ser captada como manifestación espontánea de lo profundo («emánate de ti, fresca y fragante»), pues su poder de emanación, su musicalidad, es lo que la hará sobrevivir («Canción, tú eres vida mía, / y vivirás, vivirás, y las bocas que te canten / cantarán eternidad»), escuchamos en el breve y singular poema de *Poesía*. A través del canto, de su poder creador, se vinculan lo fugaz y lo trascendente, la vida y la eternidad, en el espacio fragmentario del poema. Ciertamente, hay en la escritura de Juan Ramón, y de forma especial en sus canciones, una poética de lo fragmentario, pues el fragmento alude a la totalidad y sólo esa alusión hace existir a aquella. Lo que se quiere plasmar en el

¹² Sobre estas dos modalidades son importantes los ensayos de F. Gutiérrez Carbajo, «La canción de tipo popular en Juan Ramón Jiménez», *Epos*, Vol. 5, 1989, pp. 217-235; y de J. Hierro, «El romance de Juan Ramón Jiménez», *Los Cuadernos del Norte*, núm. 10, 1981, pp. 58-67. En cuanto a la relación del poeta andaluz con los filólogos del momento, en concreto con R. Menéndez Pidal, véase el ensayo de A. Sánchez Romerazo, «Ramón Menéndez Pidal – Juan Ramón Jiménez (Notas a dos vidas paralelas)», *La Torre*, años XVIII-XIX, núms. 70-71, 1970-1971, pp. 95-142.

poema es la «gracia y emoción» de la experiencia poética, una esencia que existe más allá del que la busca y que éste nunca podrá alcanzar. Si así no fuera, si hubiera posibilidad de respuesta, desaparecería la dimensión trascendente del ser y del lenguaje, convirtiéndose la palabra en simple enunciado racional. La impenetrabilidad del sentido genera una ansiedad de revelación, una comunión con la palabra primera, «llena de gracia y de verdad», según nos dice Juan el evangelista en su teología del logos. En el fondo, la canción, a fuerza de ahondar en su primigenio sentido, volvería a ser voz *natural*, expresión del fondo inmemorial que la constituye. De ahí que la poesía, en su fundamento rítmico, sea siempre canción.