

Juan Ramón Jiménez y la revista *Orígenes*

Armando LÓPEZ CASTRO. Universidad de León

En una de las cartas de Lezama Lima a Zenobia Camprubí, fechada en junio de 1955, refiriéndose a lo que representa el haber conocido a Juan Ramón Jiménez durante su estancia en la Habana entre 1936 y 1939, afirma el escritor cubano: "Algo como un permanente estado de conciencia, como la aclaración de mi destino, como la marca de mi incesante furor poético. Creo haber sido siempre fiel a sus señales". Pocas imágenes tan perdurables como ésta, fruto de la convivencia entrañable, que hace de la palabra un destino de por vida y de la creación eternidad. Porque desde aquel inicial "Coloquio con Juan Ramón Jiménez" en 1936, la palabra de ambos no ha dejado de ahondar en el centro de su confusa claridad para encontrar la raíz sagrada¹.

La visita de Juan Ramón Jiménez a Cuba el 30 de noviembre de 1936 y su integración en la vida cultural de la isla, dando conferencias, colaborando en revistas y preparando antologías, como *La poesía cubana en 1936*, sembraron la semilla para que pudiese nacer el ambicioso movimiento fundador del grupo *Orígenes* (1944-1957), fruto de una larga gestación y cuyas señas de identidad hay que buscarlas tanto en la unidad de poesía y religión como en la creación de una tradición propia. Fue Lezama Lima el organizador del grupo, al que se sumaron Ángel Gaztelu, Eliseo Diego, Cintio Vitier y Fina García Marruz, tras la experiencia de tres revistas, *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941) y *Nadie Parecía* (1942-1944). En este ceremonial irrepetible de la amistad participó Juan Ramón con algunos escritos de madurez y son estos escritos los que ahora merecen nuestro acercamiento².

¹ Las "Cartas a Juan Ramón Jiménez" aparecen incluidas dentro del epistolario de Lezama Lima, *Cartas* (1939-1976), Madrid, Orígenes, 1979, pp.43-67, cuya edición, precedida de una importante Introducción, ha sido realizada por su hermana Eloísa Lezama Lima.

² Para la apreciación de la historia literaria de *Orígenes*, tengo en cuenta el estudio de L.García Vega, *Los años de Orígenes* (Caracas, Monte Ávila, 1978), así como los artículos de A.Riccio, "Los años de Orígenes"; y de J.Prats Sariol, "La Revista Orígenes", recogidos más tarde en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Vol.I: Poesía*, Madrid, Fundamentos, 1984, pp.21-36 y 37-57).

En cuanto a los escritos de Juan Ramón en *Orígenes*, sigo la edición en 7 Vols., preparada por Juan Manuel de Rivas y realizada conjuntamente por Ediciones del Equilibrista (México) y Ediciones Turner

La estancia de Juan Ramón Jiménez en Cuba es importante por dos razones: primero, por la relevancia en sí de la revista *Orígenes*, cuyo secreto y marginalidad comparte; en segundo lugar, por corresponder a la época de plenitud donde Juan Ramón va a alcanzar el arte de la difícil simplicidad, de la suficiente pobreza. De esta exploración sobre lo anterior, sobre lo ya adquirido, resultado de una lenta y prolongada paciencia, participa este luminoso soneto

Y EL ARBOL

Da la luz ancha azul en los lugares
que más hermoso espresó la tierra,
en la cóncava falda de la sierra,
en el lomo convexo de los mares.

- 5 Los brillos se sitúan a millares
sobre las flores que el color encierra,
las brisas con el iris juegan guerra
dulce de paz. Se inflaman los cantares.

- 10 Todo en el vasto ámbito se iguala,
no hay sol mucho mejor ni sombra mala;
de igual belleza, todo a sí se nombra.

El azul sigue azul. Y abajo, encima,
la luz es toda luz en base y cima
y el árbol se completa con su sombra.

Desde Mallarmé, poeta frecuentado por Juan Ramón, el lenguaje poético se ha venido caracterizando por la búsqueda de la totalidad, por su enorme poder de encarnación. Y así el poema viene a ser, en su unidad irreductible, la armonización de todo. Lo característico de la experiencia poética es que lo de arriba se confunde con lo de abajo ("la luz es toda luz en base y cima"), que la elevación y la profundidad quedan integradas. El empleo hábil del símbolo al principio y al final del poema ("Y el árbol"), eje del universo que participa de lo visible y de lo invisible; el valor genérico de la construcción reflexiva ("Los brillos *se sitúan* a millares", "*Se inflaman* los cantares", "*Todo en el vasto ámbito se iguala*", "*todo a sí se nombra*", "*y el árbol se completa* con su sombra"); el valor paradójico de la adjetivación ("*guerra / dulce de paz*"); el azul que inunda el poema, que desde Novalis expresa el color

(Madrid), 1989, y que ofrecen la siguiente distribución: "Y el árbol" (núm.2,1944,p.18); "Hacia otra desnudez" (núm.7,1945,p.3); "Encuentros y respuestas" (núm.10,1946,pp.3-6); "En nada más" (núm.12, 1946,p.9); "Animal de Fondo con lo Altivo Intacto" (núm.18,1948,p.13); "Crítica paralela" (núm.34, 1953,pp.3-14); y "Odas Libres Rivividas" (núm.37,1955,pp.3-5).

de lo absoluto, todos ellos delimitan un espacio físico en el que la luz y el color se asocian para despertar en el lector un deseo inmaterial de belleza (“de igual belleza, todo a sí se nombra”). A través del azul, cuya acumulación representa una atmósfera espiritual, penetramos en la desnudez más absoluta de la belleza, que es una expansión del ser. De todas las formas de expresión, la luminosidad del azul (“El azul sigue azul”) es la manifestación más adecuada de lo absoluto, de lo real, porque es una expresión sin forma pero percibida como totalidad. Sólo en el instante del poema, donde se produce el perfecto acoplamiento del árbol con su sombra, es posible percibir la belleza en toda su paradójica presencia. El poema es ese instante de luz³.

La poesía desnuda y esencial, inaugurada por el *Diario de un poeta recién casado* (1916), se prolonga en *Eternidades* (1916-1917), *Piedra y cielo* (1917-1918), *Poesía y Belleza* (1917-1923), *La estación total* (1923-1926), libros en los que la palabra nace de lo más profundo del alma y nos llama a ir más adentro de ella misma. El poeta abre con ello un espacio gratuito, irreductible a la representación, en el que la rosa se nos ofrece, desde sí y para sí, como símbolo de plenitud

HACIA OTRA DESNUDEZ

No te vayas a ti, rosa desnuda,
a ver si con no irte a ti,
me dejas para siempre a mí contigo,
a mí conmigo.

- 5 Invádeme, recójeme, retráeme,
déjame menos yo, nada yo, nada
para la tierra informe.

- Rosa desnuda última y primera,
rosa formada y bien formada,
10 encárname en tu ser,
con la obra aún, ya con la muerte.

A ti me lego, rosa.

³ Refiriéndose a la tendencia del azul hacia la profundidad, ha señalado Kandinsky: “Cuanto más profundo es el azul, más poderosa es su atracción sobre el hombre, la llamada infinita que despierta en él su deseo de pureza e inmortalidad”, *De lo espiritual en el arte*, 3ª ed., Barcelona, Barral / Labor, 1984, p.82.

En cuanto al “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”, escrito en junio de 1937 de manera imaginada, está recogido en *Analecta del reloj* (La Habana, Orígenes, 1953, pp.40-71). Ahora también en José Lezama Lima, *Obras completas*, tomo II, México, Aguilar, 1977, pp.44-64.

Sé tú, desnuda, mi descanso,
sé tú la suma, para mí,
15 rosa, mujer ya casi y obra ya,
de mujer, muerte y obra.

El deseo de plenitud, el "anhelo creciente de totalidad", como él dijo, se hace motivo recurrente en los poemas de *La estación total* y de otros escritos ya en América. Si la obra de arte se distingue por su obediencia a lo real, el lenguaje apelativo del poema, subrayado por el predominio de vocativos ("rosa desnuda", "Rosa desnuda última y primera", "Rosa formada y bien formada") e imperativos acumulados en una misma estrofa ("Invádeme", "recójeme", "retráeme", "déjame"), no hace más que llamar la atención del lector sobre un símbolo muy cargado de significaciones, que por sí mismo concentra y dice la totalidad ("de mujer, muerte y obra"). Porque además de compartir una misma experiencia, la rosa y la palabra se relacionan aquí por su capacidad de alojamiento ("encárname en tu ser"). Por encima de otras consideraciones, con frecuencia mal interpretadas, lo que al final del poema se nos dice es que la rosa, lo mismo que la palabra poética, se caracteriza por la fusión de amor y poesía, por contener dentro de sí a la vida humana. El poema sería, en tal sentido, lugar de la palabra, espacio de revelación.⁴

El deseo de identificarse con la belleza y ser en ella eterno, tema central de la segunda época juanramoniana y que empieza a esbozarse entre los años 1908 y 1913, alcanza su madurez y perfección expresiva en los poemas del *Diario*, punto de inflexión de cuanto había de venir y en el que se borran los límites entre verso y prosa, porque lo que le interesa al poeta en este momento, como ha señalado A. Sánchez Barbudo, "no es el brillo de la palabra o la música, sino la exactitud". De ahí que la precisión y la economía verbal, junto con el valor fónico y el sentido espontáneo del ritmo aparezcan por igual en verso y en prosa, según revelan los diálogos en forma aforística de "Encuentros y Respuestas", aparecidos en el número 10 de *Orígenes*, correspondiente al año 1946, y que más tarde se integrarían en *Estética y ética estética: Crítica y complemento*. De los 28 escritos que lo componen, merecen destacarse los titulados "Las tres presencias", "A todos" y "No sale a la muerte". En el primero, la desnudez aparece como secuencia natural de su evolución poética

⁴ En las "Notas" a *Animal de fondo* nos dice Juan Ramón: "Mis tres normas vocativas de toda mi vida: la mujer, la obra, la muerte, se me resolvían en conciencia, en comprensión del hasta qué punto divino podía llegar lo humano de la gracia del hombre", *Libros de poesía*, ed. de Agustín Caballero (Madrid, Aguilar, 3ª ed., 1967, pp.1343-1344). Para la consideración de la rosa, que surge como el símbolo predominante de la plenitud amorosa en las obras de la segunda época, véase el artículo de John Wilcox, "Juan Ramón Jiménez: Transformación y evolución poética de cuatro temas fundamentales en su obra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms.376-378, Octubre-Diciembre de 1981, pp.179-204.

Cada 5 años, visto más hermosa a mi Poesía desnuda, para volver a desnudarla mejor durante otros 5 años. Este es el proceso natural de lo completo. Y esto, bien evidente en los diversos tiempos de mi Poesía, ha sido, es y será mi juego fatal, hasta que yo le encuentre a la Poesía, a la Mujer desnuda, el hueso de la Muerte.

La intuición desencadenante es aquí una vez más la identificación de la belleza con la desnudez, meta de su poetizar, pero que alcanza nueva intensidad a partir de *Eternidades*, escrito entre 1916 y 1917. En su evolución poética, que se desarrolla por ciclos, y no de forma lineal, la única luz de la belleza, que no se extingue, va perfilándose en una voz interior, cada vez más desnuda, que funde todo (la mujer, la obra, la muerte) en la unidad singular del poema. Desde *Primeros Poemas*, Juan Ramón ha venido buscando esa palabra desnuda, esencial, que sabe de la unidad total y se vuelve cifra del universo.

En el segundo, se advierte una modificación de la dirección minoritaria de la segunda época (en las páginas del diario *El Sol* había empezado a hablar de “la inmensa minoría”) en favor de un idealismo democrático, cambio profundo en el que influyen tanto su formación en la tradición krausista como la experiencia de la República española. Es un poema que se eleva de la soledad a la solidaridad

“A” TODOS

Un poeta verdadero no escribe nunca “para” todos, esto es inútil repetirlo; pero siempre llega “a todos” por los diversos caminos de su obra total, que va siempre, en proceso natural y lójico, desde la flor a la semilla, deteniéndose en el fruto de su plenitud.

La experiencia poética es un viaje “desde la flor a la semilla”, al origen como inminencia de cuanto puede ser. El instante poético, que no sucede en el tiempo histórico o lineal, expresa esa visión global en la que el yo y los otros se identifican. Juan Ramón sabía que la verdadera poesía, a pesar de la ilusión de los que se dirigen a “la inmensa mayoría”, sólo está destinada a los pocos iniciados en el misterio lírico, de manera que la metáfora original de la semilla, que concentra en sí misma la plenitud, se muestra como un reconocimiento de lo otro, de la palabra inicial que nombra lo sagrado.

En el tercero, que cierra la serie, la experiencia de la muerte, inherente al acto de escritura, es signo de apertura, posibilidad de resurrección

El invierno no sale a la muerte sino a la primavera. Y yo me siento ya en ese punto de mi invierno en que la primavera me aguarda.

En el discurso poético no existe ruptura, sino continuidad. Lo mismo que el mar es símbolo de muerte y creación permanente, también la palabra poética es forma-germen que renace de sí misma. Por eso aquí el poeta, en lugar de la muerte física, que nos elige, escoge la muerte propia, tiene conciencia de ir hacia la muerte ("Y yo me siento ya en ese punto de mi invierno en que la primavera me aguarda"), de manera que toda la actividad poética consiste en estar en la perspectiva de la muerte, de pactar con lo imposible, objeto de toda poesía, en la percepción de la muerte. Si en el primer tiempo poético predomina una actitud fatalista ante el tiempo y la muerte, en el segundo el poeta comienza a aceptar la muerte como parte de la vida y en el tercero, dentro de *La estación total*, hay una visión dinámica, estética, de la muerte, de instauración y apertura de la palabra, pues la palabra poética, en su condición salvadora, aporta la singularidad de hacer por presente la verdad de la belleza.⁵

Si la obsesión de la muerte revela, en el fondo, el temor a dejar incompleta la creación emprendida, las formas de la memoria perviven en el canto donde se hace visible lo que no es. Una vez disueltas las formas, sus certidumbres inmediatas, en el vacío del poema, el deseo se despliega indefinidamente. La desaparición va aquí ligada a la aparición, puesto que a través de la muerte o de la nada nace el canto que no puede morir

EN NADA MAS

¿Adónde van formas, los colores
de las coronas súbitas de las ideas,
cuando su dios las rompe?

Estas ricas cascadas de mil formas,
5 que en el rayo de sol

⁵ El texto "Encuentros y respuestas" puede verse en *Estética y ética estética: Crítica y complemento* (Ed. de F.Garfias, Madrid, Aguilar, 1967, p.215). Sobre el ansia de eternidad, tema central de la segunda época juanramoniana, véase el estudio de A.Sánchez Barbudo, *La segunda época de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1962.

En cuanto al concepto de "poesía desnuda" como culminación de un largo proceso de reflexión sobre la palabra poética, aspecto ya tocado por Unamuno, véase el ensayo de A.Vilanova, "Poesía vestida y poesía desnuda en Juan Ramón Jiménez (De la primera inocencia a la conciencia última)", en *Homenaje al Profesor Antonio Gallego Morell*, Universidad de Granada, T.III, 1989, pp.421-450.

del espíritu lucen un instante,
entre ángel y demonio,
como un tesoro inmemorial.

Y luego

- 10 ya no se ven en nada más
que (flores de ceniza vana)
en la pisada universal de la miseria.

La experiencia poética es una manera de afrontar la muerte, por eso el lector se mueve desde la pregunta inicial a la respuesta final, siendo la segunda estrofa la transición necesaria desde la muerte al origen en la fulguración del instante poético ("lucen un instante"). Al resistirse a aceptar que lo vivido acabe con la muerte, el poeta consiente en ella como forma de sobrevivir. Los diferentes recursos expresivos, el desplazamiento de la última estrofa, junto con el comentario del paréntesis, "(flores de la ceniza vana)", a nivel gráfico; la dependencia de las formas verbales y de idénticas estructuras sintácticas respecto de un mismo núcleo nominal ("formas"); y el valor determinativo de los adjetivos ("los colores / de las coronas súbitas de las ideas", "Estas ricas cascadas de mil formas", "como un tesoro inmemorial", "(flores de ceniza vana)", "en la pisada universal de la miseria"), revelan que la desaparición y la aparición constituyen el ser mismo del lenguaje poético, por eso éste no deja de oscilar entre la oscuridad y la luz, entre lo angélico y lo satánico ("entre ángel y demonio"), de manera que el lenguaje se desvela como transparencia recíproca de la muerte y del origen. La pregunta por la desaparición de la forma incluye ya la promesa de su futura aparición. Se destruye el lenguaje, se niega su discurso, para que no hable más que la desnudez del deseo⁶.

Los poemas de *Animal de fondo* (1949), libro de madurez, no pueden entenderse si los separamos de lo que había sido la trayectoria de Juan Ramón hasta ese momento, en buena medida marcada por una búsqueda de lo trascendente. Lo que impulsa esta *búsqueda de eternidad* no es tanto la negación de la realidad cuanto la aceptación de lo otro bajo el signo panteísta, de modo que el yo poético, al reencontrarse con su dios en el abismo del espíritu, vuelve a los orígenes y participa de la materia cósmica. Semejante identificación dios-poesía, conseguida por medio de la expresión sencilla y el ritmo ligero, se hace ya visible en algunos poemas ante-

⁶ El poema "En nada más", que apareció en el núm.12 de la revista *Orígenes*, correspondiente al año 1946, p.9, pertenece al momento del exilio estadounidense, entre 1939 y 1951, cuya alienación cultural no le impidió proseguir hacia la inmanencia del dios deseante y deseado. Para esta ambivalencia estético-ética de los poemas escritos en el exilio, recogidos en gran parte en *Poesías últimas escojidas* (Ed. de A.Sánchez Romeralo, Madrid, Espasa Calpe,1982), véase el ensayo de José María Naharro-Calderón, "Juan Ramón Jiménez en Washington (1942-1946): De estética y ética estadounidense", en *Juan Ramón Jiménez.Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp.299-314.

riores, como "Animal de Fondo con lo Altivo Intacto", que contiene en germen los elementos constitutivos del tercer tiempo, sobre todo la búsqueda de lo absoluto desde el interior de la propia conciencia. Así, en este poema, asistimos al derribo de lo propio como inminencia de lo otro

ANIMAL DE FONDO CON LO ALTIVO INTACTO

Los ruidos normales después de las catástrofes,
golpes aquí y allá, como reconvenções
o como caricias,
en las cosas que fueron causantes o causadas.

- 5 Atrevimientos, poco a poco,
a la salida, a la expansión, al orden,
a la revisión triste (triste siempre).

- Aquí y allá, un respiro;
un sonarse el llorar; la afable voz (flor de la frente)
10 que piensa como aquello
pudo haber sucedido a quien, todos los días,
a lo que cada día
usábamos, tratábamos con destemplanza.

- Roces unidos, un momento, de seres y de cosas,
15 sobre ruínas o sobre vacíos,
para incluirnos, todo, con lo activo intacto,
en el olvidador refugio físico o moral del tiempo nuevo.

Nos hallamos ante un poema que ejemplifica la joven madurez de Juan Ramón, más esencial que descriptivo y cuya vigencia interesa más al lector que al estudioso. Para empezar, digamos que el efecto emocional no proviene, a diferencia de otros poemas, de un verso o de una imagen aislada, sino de una atmósfera en ruinas en la que todo se diluye. Y para hacernos participar en ella, el poeta no habla desde afuera, sino desde dentro de su propia intimidad con el objeto de penetrar en la ajena ("Trabaja el poeta desde su propia intimidad que ilumina y hace patente a los demás, penetrando con ella de golpe en la intimidad ajena por medio de esa conjunción de sonido y sentido que la palabra poética es, utilizando el ritmo, la melodía, el acento, la imagen, la metáfora, todos los instrumentos que sirven para dar a la palabra su plenitud de sentido", nos dice el propio Juan Ramón).

Valiéndose del verso libre, en el que la secuencia métrica se subordina al ritmo de la frase, el poeta se adentra por los sutiles caminos de la memoria con el deliberado propósito de crear una sensación de nostalgia. Los procedimientos expresivos, el uso del paréntesis que sirve de comentario al tema principal, "a la

revisión triste (triste siempre)", "la afable voz (flor de la frente)"; de formas verbales en imperfecto ("usábamos", "tratábamos"), tiempo de la evocación; de una sintaxis reiterativa ("golpes aquí y allá", "Aquí y allá, un respiro"), con ritmo intensificador; y de un léxico bastante afín ("ruidos", "golpes", "ruinas", "vacíos"), contribuyen a crear un clima de desolación moral que se intenta superar. Porque el hablante, desde su soledad creadora, no se limita a sentirse triste y desamparado por lo que ha perdido, sino que revive su recuerdo en la conciencia ("reconvenciones", "revisión triste", "respiro) con el deseo de sobrevivir. Al modo de la *saudade* portuguesa, la tristeza aparece aquí como un sentimiento dual y activo, que toma conciencia de lo efímero, del dolor causado por la muerte, y descubre la perspectiva de un futuro esperanzador ("en el olvidador refugio físico o moral del tiempo nuevo"). Tristeza dinámica y desinteresada, que bucea en las aguas del olvido para fijar el reconocimiento del amor.⁷

La mejor prosa suele ser con frecuencia la escrita por poetas, pero mientras en España el poema en prosa fue un género poco cultivado, a pesar de los intentos, en lo moderno, de Bécquer, Juan Ramón y Cernuda, en Francia supuso una liberación de la versificación silábica a partir de Baudelaire. En el caso de la prosa juanramoniana, que se forja entre 1915 y 1936 y, tras la experiencia de *Platero y yo* (1914), alcanza su punto culminante en *Espacio* (1941) y *Españoles de tres mundos* (1942), hay un intento de adaptar a la escritura poética las estructuras del poema en prosa, ensanchándola y haciéndola más flexible. Esa relación entre prosa y verso, en la que ha de entrar como componente esencial la "armonía del número", según había dicho Fray Luis de León, no sólo se da en los libros en prosa que pertenecen al territorio de la creación, como *Platero y yo* y *Juan de Mairena*, sino también en el ámbito de la prosa ensayística, como sucede en los textos de *Crítica paralela* (1952-1953), en los que se ha intentado llevar al ensayo la tensión propia de la escritura poética. De los 21 textos en prosa que forman el conjunto, aparecidos en el número 34 de la revista *Orígenes*, correspondiente al año 1953, y por encima de aspectos anecdóticos como las diatribas en contra de Aleixandre y Guillén, quisiera detenerme en tres textos que afectan a la visión y evolución de la poética juanramoniana. En el primero de ellos, "Estas cicatrices", se alude a la capacidad de la palabra poética para reanudar el hilo de la memoria

⁷ Aludiendo a esta soledad radical de la tristeza, que concentra por sí sola la operación poética, ha escrito el poeta en *Españoles de tres mundos*: "La tristeza que tanto se ha visto en mi obra poética nunca se ha relacionado con su motivo más verdadero: la angustia del adolescente, el joven, el hombre maduro que se siente desligado, solo, aparte en su vocación bella". A esta actitud de interiorizar el mundo exterior, de la que el poeta no se despegó nunca, se ha referido J.A. Valente en su ensayo, "Juan Ramón Jiménez en la tradición poética del medio siglo", en *Las palabras de la tribu*, México, Siglo XXI, 1971, pp.89-101.

Y me hecho una línea de vida; he tendido de mi nacer a mi morir, con amarras a las dos orillas, un hilo tenso, intenso. Cada vez que esta línea se interrumpe, tengo que anudar el hilo roto, como puedo. Estos nudos, digo, estas cicatrices son la cuenta de mi fracaso para unos y de mi gloria para otros. Pero lo que yo sé bien es que de cada cicatriz me sale un pájaro de fuego.

Perder el hilo de la memoria equivale a morir, continuarlo es signo de supervivencia. Memoria e inmortalidad son lo mismo. Tal vez por eso, en *Las mil y una noches*, el personaje Shahrazad sigue infatigable el hilo de la narración para suspender el tiempo y no morir. También aquí el "hilo tenso, intenso" de la palabra poética es el que permite al poeta "anudar el hilo roto" de la separación y retornar al principio. Como el ave fénix ("pájaro de fuego"), la palabra poética muere engendrando resurrección.

El segundo, fiel al deseo de totalidad que busca siempre la escritura juanramoniana, funde la sucesión y el descanso, el vértigo y la quietud, intentando realzar la suspensión inherente al acto creativo

CONCIENCIA EN MARCHA

Todo puede ser sucesión innumerable de innumerables formas; deshacerse y rehacerse una vez y otra. Sin embargo, cuando parezca que la sucesión se encuentra a gusto en un aspecto determinado, está bien dejarla descansar en él. Porque es posible que la sucesión tenga también necesidad de descanso. Y hay que pensar en el derecho de la sucesión, que es conciencia en marcha, a un aspecto particular suyo.

Desde su raíz misma, la palabra poética es forma-germen que renace de sí misma, que se reenciende en sí misma, de manera que progresa con la posibilidad de regresar al germen inicial consumiendo la forma en el poema, que así sería el espacio de revelación autodestructora ("deshacerse y rehacerse una vez y otra"). Tan sólo en la unidad del poema sería posible la coincidencia de "sucesión" y "descanso", de muerte y nacimiento en la síntesis del centro abismático y fundante, pues en la escritura juanramoniana fuera del yo apenas hay nada. Por encima de la descripción de épocas o etapas, en la que se ha empeñado la crítica a partir de la autobiografía lírica de *Eternidades*, acaso convenga subrayar la forma nunca definitiva, sino incesante, de una escritura para engendrar un espacio autónomo ("un aspecto particular suyo"). Así habría que entender el inacabado proyecto de su "Obra en marcha": como impulso a la inmensidad de lo oculto donde el lenguaje se hace travesunto cósmico.

En el tercero, la confianza del poeta en la intuición del instinto es un medio de liberarse de la conceptualización a la que le había llevado el deseo de perfección

CORREJIR Y DESCORREJIR

Primero fui desaliñado; luego, corregido; después, descorregido. Pero ¡qué desgracia la mía; descorregir es para mí corregir otra vez!.Entonces...Porque a mí nunca me ha gustado lo redondo sino lo picudo; no me han gustado los números pares, sino los impares; no la simetría en sí sino con relación al infinito; no lo perfecto sino lo completo.Y sin embargo,tengo que repasar, ya que mi conciencia se mete,inevitable, en mi desconfianza y en mi reconfianza; y esto es todavía una desgracia mayor para mí. Instinto ¡bendito seas! ¡Quién pudiera tenerte siempre, instinto confiado! ¡Quién pudiera fiarse siempre a ti,instinto!

A diferencia de Machado, para quien "Lo esencial en arte es siempre incorregible", Juan Ramón corrige en busca de lo esencial. Su furia correctora, que se extiende a toda su obra y le hace volver una y otra vez sobre lo ya publicado, tiene que ver menos con la razón analítica y más con la emoción intuitiva, que trata de integrar las partes dentro de un conjunto mayor. Por eso, tras exponer su labor creadora ("descorregir es para mí corregir otra vez") y exponer su pasión por la totalidad ("no lo perfecto sino lo completo"), lo fía todo al instinto ("¡Quién pudiera fiarse siempre a ti,instinto!"), como si el goce pleno de la obra bien hecha sólo se alcanzase a través del fuego de la tensión sentimental en que se engendró el verbo poético. Si el destino del poeta es descifrar el mundo con su lenguaje, equilibrando instinto e inteligencia, la sensibilidad de Juan Ramón, abierta a cuanto le llega de fuera, le permite sentir la vibración del mundo en la quietud de la continuidad íntima. Ajeno a toda limitación y todo método, el "hablar májico" del poeta andaluz refleja, desde su temblorosa quietud iluminada, el sentimiento de ser en plenitud⁸.

Las *Odas libres* (1912-1913) en prosa y su prolongación en las *Prosas revividas* (1913- 1920-1954), o más exactamente retocadas, muestran una larga experiencia en el cultivo del poema en prosa, al que Juan Ramón permaneció fiel debido a su intensa emoción poética. Antes de integrarse en un conjunto más amplio, aparecieron las *Odas Libres Revividas* en el número 37 de *Orígenes*, del año 1955, como última colaboración del poeta andaluz en la revista cubana. Se trata de seis textos

⁸ El tránsito de la poesía a la prosa más o menos poética, o mejor aún, la incorporación por la poesía de los mecanismos de la prosa han sido estudiados por S.Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, Nizet, 1959. Para una análisis de la prosa juanramoniana, que debe tener en cuenta tanto los materiales publicados como los todavía inéditos, véanse la Introducción de Arturo del Villar a *Crítica paralela* (Madrid,Narcea,1975), y el estudio conjunto de J.Blasco y T.Gómez Trueba, *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta*, Valladolid, Grammalca,1994.

breves, en los que la flexibilidad de la prosa poética se adapta con precisión y claridad a los complejos movimientos rítmicos del alma. Un buen ejemplo de ello sería el poema "Madrugada abajo", en el que la continuidad entre la vigilia y el sueño persigue el retorno al espacio primordial del origen

MADRUGADA ABAJO

Toda la noche he estado vagando en mi sueño por caminos contrarios a los de la realidad, mi realidad; los caminos por donde yo andaría al sol si lo que es fuese lo que debe ser; si el sueño no fuese sino entrada o salida verdaderas de la ciudad aislada del día. Al despertar amaneciendo, me he preguntado secamente: "¿Dónde está el país en que el hombre vigilante sea el mismo hombre de sus sueños? ¿Cuándo será el tiempo en que el hombre esté lejislado con los derechos de sus pensamientos?"

Después de la experiencia surrealista, la poesía ha estado buscando de manera intensa la verdadera intimidad por el sueño, que es siempre extraña como un ángel a la realidad exterior. El clima de ensoñación en que transcurre el poema nos hace ver que lo propio de la actividad creadora es la penetración en lo desconocido por medio del sueño. Desde el título mismo ("Madrugada abajo"), que sugiere una inmersión en lo interior, hasta la interrogación retórica que aparece al final del poema ("¿Dónde está el país en que el hombre vigilante sea el mismo hombre de sus sueños?"), pasando por las formas verbales con valor durativo que surcan el poema ("he estado vagando", "Al despertar amaneciendo", "me he preguntado", "esté lejislado"), lo que se nos propone es la creación de un ámbito mágico, el del poema, en donde el sueño no sea diferente a la realidad. Porque sólo la palabra poética puede penetrar en lo desconocido y forzarlo a nacer libremente de sí. Al conjurar en el poema las diferencias entre sueño y realidad, el poeta, a quien le son inseparables la fidelidad y la extrañeza, no hace más que utilizar la realidad de las cosas, lo que pertenece todavía a la vida, para impulsar el misterio, para descubrir lo real en su integridad⁹.

⁹ Sobre la importancia de la prosa lírica, que Juan Ramón tenía asumida desde la experiencia de *Platero y yo* (1914), el propio poeta revela a R.Gullón: "No hay prosa y verso; lo que les diferencia es la rima. Si no la hay, todo es prosa, y ésta puede recortarse y escribirse en verso. Por eso estoy pensando, para sucesivas ediciones de mis obras, el dar el verso como prosa", *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958, p.114.

A falta de una catalogación de los escritos juanramonianos después de 1936, sobre todo el fondo existente en la Biblioteca de la Universidad de Río Piedras, hay que tener en cuenta la organización del material hasta la salida del poeta de España, llevado a cabo por M^a Teresa de la Peña y N. Moreno, *Catálogo de los fondos manuscritos de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Archivos, 1979, p.33, en lo que a las Odas en verso se refiere.

Los textos enviados por Juan Ramón a la revista *Orígenes* son todos ellos posteriores a su estancia en Cuba, que sólo dura de 1937 a 1939, época en la que desarrolló una gran actividad literaria, pero en la que no escribe poesía. Con todo, por el *Diario* de Zenobia sabemos de sus tertulias, de sus conferencias, de sus paseos cerca del mar, de sus lecturas y audiciones musicales, y sobre todo, de su forma de corregir (“Juan Ramón acostumbra a trabajar primero sobre el manuscrito, después sobre la primera copia a máquina y a menudo dicta una tercera vez y puesto que las páginas a máquina son más claras y es más fácil revisar, él está más atento a ellas desde un punto de vista estético”, anota con precisión Zenobia en el *Diario* de 11 de marzo de 1937). Obsesionante tarea la de recrear su obra por dentro, pues Juan Ramón nunca se cansaba de corregir, tal vez para que la muerte no le sorprendiera sin poder revisar su obra.¹⁰

Tras la salida de España en 1936, Juan Ramón experimentó un cambio en su actitud vital y poética. Aunque siempre mantuvo el contacto vivo con su propia lengua, la amistad con el grupo de *Orígenes* le ayudó a participar en el cauce común de la tradición poética hispánica, a integrarse en lo ajeno sin renunciar a lo propio, manteniendo siempre la lección de pureza, de distinción, de apartamiento (“Hoy que podemos recoger la regalía de que uno de los grandes líricos contemporáneos, insertado en uno de los momentos más eficaces y universales de la poesía española, toque esenciales problemas de la sensibilidad cubana, meditemos en el secreto y claridad de su palabra, subrayando al paso su clarísimo don de *quedar lejos, vertical, separado, lejano*”, así lo evoca Lezama Lima en el número 3 de la revista *Verbum*). Además, no hay que olvidar que Juan Ramón llega a Cuba tras la experiencia del *Diario*, que está en la plenitud de su madurez creativa y que ahí empezó a concebir los poemas que formarían parte del libro *En el otro costado*. Época, pues, vivida con la intensidad de un cambio profundo, período límite que clausura las sugerencias del simbolismo francés y se abre a la flexibilidad y cadencia de la lírica inglesa. Si años más tarde los viajes de Lorca a Nueva York y La Habana van a suponer el choque con otras culturas y la desinhibición de su homosexualidad, el oro sensual y envolvente de la isla abrió la sensibilidad de Juan Ramón a la iluminación de lo imposible en su camino ideal de la belleza.

¹⁰ Además de la obra de Zenobia, *Diario I. Cuba (1937-1939)*, Madrid, Alianza, 1991, primero de los tres volúmenes, quisiera destacar los siguientes trabajos: *Juan Ramón Jiménez en Cuba* (ed. Cintio Vitier), La Habana, Arte y Ciencia, 1981; Aurora de Albornoz, “Juan Ramón. Cuba. Lezama Lima y otros poetas cubanos”, *Ínsula*, núms. 416-417, Julio-Agosto 1981, p. 7.; G. Palau de Nemes, “Juan Ramón Jiménez en el exilio: Cuba (1936-1939)”, *Letras de Deusto*, XIII, 27 (1983), pp. 67-87; y Pablo Luis Ávila, “La polémica Juan Ramón Jiménez / Jorge Guillén y la revista *Orígenes*: Cartas inéditas de J. Guillén a J. Rodríguez Feo (1945-1956)”, en *Documentos A: Genealogía Científica de la Cultura*, 2 (1991), pp. 148-159.