

J.R.
JIMÉ
NEZ

JUAN PASCUAL GAY

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ
A DISTANCIA

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

Juan Pascual Gay

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ
A DISTANCIA

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
CAMPUS GUANAJUATO
DIRECCIÓN DE EXTENSIÓN CULTURAL

Juan Ramón Jiménez a distancia

Primera edición, 2014

D.R. © *Del texto:*

Juan Pascual Gay

D.R. © *De la presente edición:*

Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana 5

Centro, C. P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

Campus Guanajuato

Fraccionamiento 1, s/n, col. Establo,

C. P. 36250, Guanajuato, Guanajuato

Dirección General de Extensión

Mesón de San Antonio, Alonso 12, Centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

Todos los derechos reservados. Se prohíbe la reproducción total o parcial de la presente obra, a través de cualquier medio, sin el consentimiento previo del editor.

ISBN volumen: 978-607-441-772-2

ISBN obra completa: 978-607-441-767-8

Editado en México

Edited in Mexico

Esta colección surgió como parte de un proyecto con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales en su emisión 28-2012.

Cuidado de la edición: Ediciones del Viajero Inmóvil

Índice

<i>Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano</i>	9
<i>Preliminares</i>	11
I. Juan Ramón Jiménez. Vida y obra	19
II. Hacia una poética de Juan Ramón	49
III. Autores y lecturas de Juan Ramón	81
IV. Juan Ramón y la literatura popular	101

V. El modernismo de Juan Ramón	115
<i>Epílogo</i>	137
<i>Bibliografía</i>	141
<i>Sobre los autores</i>	150

Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano

“Leer no es poseer un texto, y (como bien sabían los antiguos bibliotecarios de Alejandría) la acumulación de saberes no equivale a conocimiento. Conforme aumenta nuestra capacidad de atesorar experiencias, aumenta nuestra necesidad de hallar formas más penetrantes y profundas de leer las historias codificadas. Para ello necesitamos prescindir de las tan cacareadas virtudes de lo rápido y lo fácil y recuperar el valor positivo de ciertas cualidades casi perdidas: la profundidad de la reflexión, la lentitud del avance, la dificultad de la empresa”, escribe Alberto Manguel en su maravilloso libro La ciudad de las palabras (Almadía, 2010).

Estas tres cualidades, profundidad, lentitud y dificultad, son algunas a las que aspira la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano; cualida-

des que se trenzan con tres objetivos primordiales: acercar, dar a conocer y fomentar la lectura de escritores hispanoamericanos fundamentales de los siglos XX y XIX. Bien vistos, estos objetivos se sintetizan en uno: invitar a la lectura.

Esta colección, además, surge del tesón y del interés, no de un grupo de académicos, sino de un grupo de lectores que, si bien no pueden desprenderse de su formación, creen fervientemente que el fomento a la lectura es una labor que implica alumbrar aquello que el poema, el cuento, el ensayo o la novela buscan transmitir o significar a los lectores.

El título de la colección proviene o está inspirado —en el sentido etimológico de la palabra inspiración, compuesta del verbo latino spirare: ‘respirar’— en el ensayo de Walter Benjamin “Pequeña historia de la fotografía”. Creemos, quienes participamos en esta colección, que la escritura sobre las obras literarias no debe ser un encorsetamiento, sino un respirar, un inspirar; esto es, como la palabra inspiración lo indica en su acepción etimológica, la necesaria iluminación del espíritu, previa a cualquier acción humana.

La Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, resta decir, busca ser un encuentro de corazones, de pareceres y de sensibilidades en torno a la literatura.

Preliminares

ESTE ENSAYO, A MEDIO CAMINO ENTRE EL gusto personal y el compromiso adquirido con cierta inconsciencia, quiere ser sencillamente una lectura o una propuesta o un registro de asuntos reiteradamente atendidos por la crítica, con el rigor y la exigencia debidos, pero que, como suele ocurrir, en esta ocasión por suerte para mí, se difuminan ante la cantidad de páginas escritas sobre Juan Ramón Jiménez sobre el cúmulo de su propia obra. En el ámbito académico está sucediendo algo que, sin saber muy bien si es oportuno o no, demerita la obra misma. Hay artículos, opúsculos y estudios que dan toda la impresión de que hubieran podido escribirse sin necesidad de atender a esta o aquella obra, cuando era esta o aquella obra la que justificaban precisamente esas cuartillas. Hay ya una escritura con el pretexto de otra

escritura que no sólo ha acabado por sustituir a ésta, sino que cada vez más ha adquirido importancia, no hablo de prestigio, a condición de relegar aquella sobre la que se levanta. Por eso también, un ejercicio como este, al que atentamente me ha invitado Asunción Rangel López, no ha dejado de ser una magnífica coincidencia entre la naturaleza de la colección que tan atinadamente dirige, “Pequeña galería del escritor hispanoamericano”, y esa comezón que desde hacía algún tiempo me desazonaba pues no encontraba para cuándo releer a Juan Ramón. Y no es que no lo hubiera leído en todos estos años, ni releído, pero no me había tomado el tiempo para hacerlo con intención o quizás, habría que decir, con mi intención; una intencionalidad presidida, en realidad, por la obra misma, pero sin otro afán que ésta, lo cual más que extraordinario es excepcional.

No quiero decir de ningún modo que le he dedicado a la obra de Juan Ramón el tiempo que requiere, entre otras cosas, porque la exigencia es tal que habría merecido no sólo la dedicación de una vida sino de algunas más. Sin ánimo de presentarme como cicatero o usurero de mi tiempo, he tratado de hacer aquello que me ha parecido más pertinente para la colección, entendiendo estas páginas

como una incitación a la lectura de la obra de Juan Ramón. Lo cual, en última instancia, no sólo cubriría mis expectativas, sino también las de la colección o eso me parece, porque esa obra merece leerse no sólo por la significación del poeta mismo, sino porque encierra una enorme actualidad que el paso del tiempo no ha hecho sino refrendar y, aún, aunar a un espacio que difícilmente ocupó hace cuarenta años. Juan Ramón sabía que su obra habría de reeditarle en términos de posteridad, tal fue su fidelidad al designio poético asumido; una posteridad que no entendió como estrategia para ocupar ese ámbito imaginario que habitan las figuras ilustres pero cuyo legado se ignora, cuando no se desprecia. La perdurabilidad la entendía el poeta de Moguer como vigencia de su obra. Un poco es lo que pretenden las siguientes páginas, trazar un itinerario no necesariamente cronológico, sino más bien asociado con asuntos que ocuparon su curiosidad e interés, temas que permiten advertir la claridad de pensamiento de Juan Ramón, la mostración de una tradición literaria que perfila con precisión y rigor, la reflexión en torno a asuntos por los que fue impugnado y relegado, pero que una lectura un poco más atenta revela que esos significados poco tenían que ver con

las acusaciones en su contra. No propongo en absoluto una rehabilitación o una reposición, puesto que lo que dice Juan Ramón, lo dice decidida y resueltamente, sino una llamada de atención hacia la necesidad de volver a los autores a partir de la obra misma, sin intermediarios ni mediadores que, muchas veces, la utilizan como pretexto, bien o mal intencionado, para decir lo que de otra manera no hubieran podido.

El lector advertirá que los asuntos tratados no dejan de ser lugares comunes en los estudios de Juan Ramón. Pero siempre me ha parecido que la obra de Juan Ramón dice suficientemente bien lo que cualquier crítico podría decir acerca de esa obra, por lo que he preferido acompañar con mis palabras el discurso del autor sobre los temas que se dan cita aquí. Porque lo importante es la obra del autor estudiado y no aquello que resulta del trabajo crítico. La crítica es una labor subsidiaria, subordinada, accesoria pero inevitable respecto de la obra. La relación entre la crítica y la obra es una dependencia. La tarea del crítico se cumplimenta cuando la invitación a la lectura de la obra propuesta culmina con la lectura de la misma. Parte o buena parte de la exposición que viene a continuación toma como punto de

partida y de llegada las conferencias, ensayos y artículos de Juan Ramón acerca de la poesía y la literatura. No ha sido mi propósito definir, precisar o delimitar el pensamiento del autor; más bien, he procurado ir mostrando como cambia ese pensamiento, pero también como sus mudanzas y vaivenes dotan de sentido y unidad ese itinerario. En ocasiones se echa en cara o se reprueba que tal o cual autor cambien de ideas o de estética, cuando lo natural es justamente lo contrario, porque la responsabilidad no está en la fidelidad a las ideas, sino a la vida. Esta lección es la que nos regala Juan Ramón, acusado y estigmatizado tanto por sus presuntas ideas literarias, como por un supuesto aristocratismo recibido por unos como una afrenta y por otros como una provocación.

En realidad, la obra de Juan Ramón exhibe a un poeta muy diferente a lo que se ha dicho y se dice de él. Juan Ramón Jiménez se presenta de cuerpo entero, como alguien que no repudia la variedad y diversidad ante la profusión de lo vivido, mientras esa exuberancia se decante y precipite en la poesía misma. Por eso se titula así este ensayo, *Juan Ramón Jiménez a distancia*, puesto que miro desde el desapego de las primeras lecturas, pero también desde la simpatía distanciada de las últimas. Y no es que no

estuviera ya en Juan Ramón aquello que ahora tengo presente, sino que quiero decir que antes no lo había visto. Seguramente había advertido otras cosas, ni más ni menos relevantes, en caso de que convenga utilizar esta palabra, pero no éstas que no son mejores ni más decisivas que aquéllas, sino diferentes, seguramente ajustadas a mi presente. Pero hay otra distancia, la que media entre mi primera lectura del poemario *Eternidades* y la que acabo de realizar, las jornadas que separan a aquel Juan Ramón de éste, diferente pero idéntico a sí mismo. Si algo muestra la obra de Juan Ramón, sus cartas y conferencias, sus ensayos y artículos, sus prosas y poesías, es una coherencia interior que no implica la desatención a la propia vida, sino que esa unidad responde también a la diversidad de lo vivido. De ahí que los capítulos de este ensayo sólo pueden leerse si se tiene en cuenta esa unidad, puesto que cualquiera de los asuntos reunidos remite a los demás y, desde luego, a muchos otros que no han tenido cabida en estas páginas.

Los apartados de *Juan Ramón Jiménez a distancia* pretender ser ilustrativos del itinerario del andaluz; de su trayecto literario a partir de unas ideas cambiantes y móviles que no dejan de obedecer a la sensibilidad y singularidad

de su autor. De ahí que no haya tratado aspectos novedosos y originales que improbablemente han escapado a la consideración de los especialistas. He procurado exponer ideas que considero relevantes y sobre las que me parece conveniente volver sin perder de vista que Juan Ramón Jiménez es ya un clásico de la literatura española y, por tanto, alguien que invita constantemente a la lectura de sus páginas.

I. Juan Ramón. Vida y obra

REGRESAR A JUAN RAMÓN JIMÉNEZ (1881-1958) es volver a demasiadas cosas como para trasladarlas a un papel en blanco. Pocos autores, en realidad, someten al lector interesado ante la restricción física de esa hoja que debe emborronarse y, en el mejor de los casos, completarse, porque Juan Ramón, más propiamente su obra y sus ideas literarias, no parecen ajustadas a la medida de la razón, puesto que paradójicamente el poeta de la poesía pura se desborda por todas partes y desborda todos los géneros literarios, también las propuestas y reflexiones en torno a la literatura. Alguien me comentaba que hay poetas para el público en general y poetas para poetas; sin embargo, en otros casos como el de Juan Ramón, podría consignarse un nuevo membrete, aquellos que escriben para la poesía. Es imposible encauzar

el mar, así que, en todo caso, habría que invitarlo a invadir estas cuartillas, de manera que lo relevante ya no será lo que yo diga que dice aquí el poeta, ni siquiera esa parte mínima de lo que dice el propio autor, sino la invitación misma de Juan Ramón a su lectura. Pocos autores hicieron de su vida su escritura y, menos aún, vivieron para su escritura. Habitualmente la imagen del de Moguer es la del escritor inclinado ante una mesa que siempre parece desproporcionada en relación con su físico enjuto y de una pequeñez desgarrada, de su cabeza patricia en la que ya no asoman cabellos o, mejor, en la que parece que nunca los hubo como si la vejez prematura hubiera sido su edad desde siempre.

Allí, sentado en una silla, se le aprecia, más que incómodo, inquieto, como revela esa espalda que esquiva el respaldo, y unos brazos, demasiado largos para ese cuerpo, dispuestos sobre la mesa pero sin apoyarse propiamente en ella. Lo cual se vuelve una ironía puesto que ese joven viejo acabó por ser un viejo joven, reactivo al paso del tiempo o, acaso, medido en una temporalidad diferente a la de los otros, esa experiencia del tiempo de quien no sólo conoce la lengua sino que vive en ella, que convive con ella. Nada delata esa fragilidad que en

la niñez y adolescencia lo obligó a recorrer sanatorios de Andalucía, Castilla y Francia. Pero algo de eso sugieren unos miopes ojos, perplejos y azorados casi siempre, preservados por unos lentes que más que un artilugio parecen una extensión o un apéndice de ellos mismos; unos ojos vueltos siempre hacia sí mismos, hacia adentro, hacia esa temporalidad que mece la sensibilidad y la inteligencia; un doble cristal que preserva la vista del poeta escondiendo unos ojos que equilibran “las pasiones ciegas” que hay en él: “uno ojo me forma el mundo y otro me lo deforma o me lo reforma. Con esta visión, hago el bien y me arrepiento; entonces hago el mal y me arrepiento también” (2013: 139). Esa cabeza afilada, cuya delgadez pronuncia lo que en realidad son unos discretos y tímidos pómulos, está rematada por un bigote y una barba tupida y recortada, no sé si propia de un funcionario de un ministerio cualquiera o de un profesor de física.

La estampa exhibe la pulcritud del atuendo y un esmero personal semejante al que dedica a sus versos, en armonía con la severidad y rigor de la postura que se pensaría premeditada, si no fuera porque siempre es así retratado. Nada parece fuera de lugar y, sin embargo, el propio Juan Ramón parece extemporáneo o, en todo

caso, atemporal como su obra misma. Las fotografías sugieren que Juan Ramón siempre ha estado allí, igual a sí mismo en cualquiera de ellas y que así seguirá estando. Hay algo enigmático o misterioso en la apostura, pues quien se fija en aquello que está más allá de lo que le ofrece el doble cristal, quizás mira de ese modo la posteridad que, paradójicamente, resuelve en un mirarse. Desde este punto de vista, parece invulnerable, como si nada fuera con él o todo le concerniera. Uno no sabe muy bien si es la misma fotografía multiplicada o, por el contrario, su imagen inmutable es la que el objetivo de la cámara se empeña en reproducir una y otra vez en busca, quizás, de algún gesto o ademán que revele que no es una figura de cera, que así era aunque siempre fuese así. Para ese anciano prematuro, también su obra envejeció siendo todavía demasiado joven; y no es que propiamente la obra haya entrado en esa etapa indefinida pero definitiva de la decadencia, en absoluto, sino que el empuje de acontecimientos y sucesos, entre los que no fue menor el exilio¹, lo fue relegando, incluso, dentro de

¹ Tomás Segovia, siendo él mismo exiliado, tiene unas palabras, cosa rara en él, en las que expresa el dramatismo del exiliado artista en relación con Juan Ramón: "Esta es la

la tradición española. En cualquier caso, Juan Ramón representó, no tanto porque lo hubiera querido ni, mucho menos, decidido al “artista”, término que referido a él tenía mucho de peyorativo aludiendo a una poesía que, como su autor mismo, estaba fuera del tiempo. Una doble inadecuación parece marcar la existencia del poeta de Moguer: la de la persona y la de la obra. En todo caso, merece la pena rescatar las siguientes palabras de Tomás Segovia mediante las que rehabilita al “artista” en tanto que persona:

Juan Ramón era un artista, consciente y gustosamente artista, y por ello (no aparte) un caso humano. La conciencia cada vez más clara de esta unidad me parece una de las adquisiciones irrenunciables de nuestra historia. En este sentido la tendencia a pedir cuentas al artista es seguramente saludable, en cuanto supone un rechazo de separar al artista y al hombre, y de

soledad en que ha muerto: no poder hablar a esos jóvenes que su palabra hubiera ayudado a definirse, con él o frente a él. Lo más cruel del exilio es que destierra también del porvenir, y en el caso de Juan Ramón esto es particularmente injusto porque él tenía mucho que hacer allí” (1988: 98). Las palabras de Segovia están escritas desde el conocimiento pleno de la obra del de Moguer, puesto que para éste la tradición es tema recurrente de reflexión.

considerar la obra como una “cosa”. No se le pregunta al carpintero por el “mensaje” de sus mesas, no se le exige en ellas una toma de posición, y se admite que podría hacerlas de la mejor calidad aunque la más negra conciencia habitara sus entrañas. (1988: 100).

Segovia da a entender que esa obra nunca estuvo condicionada por las circunstancias históricas y exteriores a la voluntad de su autor; que, a pesar de los requerimientos del presente (la guerra civil, el posterior exilio, etcétera) el poeta se mantuvo firme en la búsqueda de aquello que entendía por poesía y que no cedió ante el canto del prestigio cómodo y repentino.

En el autorretrato que inaugura su colaboración en el estudio de Andrés González Blanco, *Los contemporáneos. Apuntes para una historia de la literatura hispanoamericana a principios del siglo XX*, decía el moguerense:

Nací en Moguer —Huelva— el 24 de diciembre de 1881. Mi padre era del norte, mi madre del mediodía. Me cuentan que cuando niño, yo hablaba continuamente de una casa azul que estaba al lado del río. Después los hombres negros: un colegio grande y frío con un jardín verde: estuve a punto de ser jesuita. Dos años en Sevilla, pintando. Los paseos por el Gua-

dalquivir me trajeron la primera literatura –aun cuando ya en los blancos de la Retórica, había yo escrito décimas a la Virgen y octavas reales belicosas: los episodios de la clase de Historia-. Enfermo tuve que irme al campo: una época de amores y alegrías. En este tiempo me nutrí verdaderamente de lectura. Más enfermo, con una hipocondría lamentable, me llevaron a Burdeos a un sanatorio silencioso, en un parque de locos. La nostalgia me trajo a Madrid, a otro sanatorio de ladrillos rojos, acacias, rosas y cloroformo, todo lleno de tocas blancas. Mi vida ha sido siempre dulce y aislada. Se puede decir que no he vivido nunca en las calles. Ahora estoy en el campo con una gran enfermedad de corazón, perdida toda esperanza (1906: 157).

No es extraño que la proverbial indiferencia ¿artificiosa? del poeta haya alejado a algunos de la obra del andaluz y suscitado reacciones en su perjuicio como la registrada por Antonio Orejudo: “Me alejan de él la solemnidad de su figura, y su absoluta ausencia de sentido del humor, su incapacidad para alejarse de sí mismo. Me resulta antipática la importancia que se da y la importancia que otorga a su literatura, de donde procede su afán neurótico por corregir y corregir” (2012:7). La severidad le corresponde a José Moreno Villa: “Éste es

mi juicio. Juan Ramón es un despiadado adorador de valores; despiadado porque carece de ese sentido humanitario, humano, que se llama tolerancia, o comprensión o indulgencia o caridad. No es humano. Es duro como ente de razón, a pesar de sus aciertos sentimentales” (2011: 254); y en otro lado, comenta en relación con el ejercicio de la crítica de Juan Ramón: “Todos chocábamos con Juan Ramón en algún momento; con muchos antiguos amigos empujados por él quedó luego reñido a muerte. Sin embargo, a la distancia del tiempo puede verse que el núcleo de la poesía moderna española lo constituyen aquellos poetas que él fue seleccionando, animando” (2010: 217). Los testimonios se reparten a favor y en contra, unos muy severos, complacientes otros, pero las cartas desvelan a un poeta que quiere integrar, decidido a hacer grupo desde la exigencia. Por eso es relevante una carta a Corpus Barga, fechada el 2 de mayo de 1921, en la que le invita a asumir la tarea de editor de una nueva revista, *Índice*, integrada en su mayoría por españoles y mexicanos: “Azorín, Alfonso Reyes, E. d’Ors, P. Henríquez Ureña, E. Díez-Canedo, J. Moreno Villa, Julio Torri, Pedro Salinas, Adolfo Salazar, Gabriel G. Maroto y yo vamos a hacer una revista mensual” (1973: 59). Juan

Ramón fue un incansable promotor de revistas literarias; así, encabeza los siguientes proyectos editoriales al hilo: *Índice* (1921-1922), *Sí* (1925) y *Ley* (1927). La primera tuvo como secretario a Juan Guerrero Ruiz y se imprimía en las prensas de Gabriel García Maroto. A diferencia de otras publicaciones del momento, *Índice* se proclama ajena a cualquier grupo, corriente o tendencia literaria, ofreciendo sus páginas a quien quisiera colaborar y subraya su interés por los escritores hispanoamericanos. El cuadernillo se aglutinaba en torno al lema, de indudables resonancias modernistas, “la exaltación del espíritu y la inteligencia, y por el gusto de las cosas bellas”. Registra César Antonio de Molina que, a pesar de que *Índice* se presentó como “selectamente ecléctica”, “las primeras intenciones de mantener una periodicidad mensual quedaron pronto truncadas, por problemas de todo tipo. Finalmente sólo llegó a sacar cuatro números” (1990: 101). Estas iniciativas no llegaron a consolidarse, en parte debido a la efervescencia de revistas y gacetas literarias en España, con frecuencia ideadas como plataformas de presentación de grupos vinculados a expresiones diferentes de la vanguardia. Las publicaciones de Juan Ramón convivieron con otros títulos como *Alfar*,

Plural, Ultra, Revista de Occidente, La Gaceta Literaria, etcétera.

Pedro Salinas le informaba a Jorge Guillén, ya en abril 11 de 1928, la soledad que postraba a Juan Ramón: “Le encuentro cada día más abatido y desanimado. Está enfermo y ya ni quiere hablar de literatura. La situación me parece desesperada y una de las causas de ella es la dificultad, la imposibilidad casi de publicar, en que se ve. [...] Sería un disgusto para J.R. verse ya abandonado por todos” (1991: 86). Es conocida la prohibición de Juan Ramón, en la edición de 1934 de la *Poesía española (1934). Antología*, de incluirlo, tal y como Gerardo Diego informa en una nota a esta edición: “Ya en prensa esta edición, Juan Ramón Jiménez nos comunica su decisión irrevocable de no autorizar, de ahora en adelante, su inclusión en ninguna antología” (1985: 174).² Rafael

² La antología del 34 tenía su antecedente inmediato en *Poesía española. Antología 1915-1931*, publicada en 1932 por la editorial Signo, que también se encargó de la segunda. Una reseña firmada por Pedro Salinas sobre la antología del 34 señalaba la ausencia del poeta de Moguer eximiendo al autor del florilegio: “No hablemos ya, puesto que escapa a la voluntad del colector, de la ausencia de las poesías de Juan Ramón Jiménez; un cuadro de nuestra poesía del siglo XX sin ellas se ve privado de una personalidad poética de incomparable valor en sí misma,

Cansinos-Asséns, puntual biógrafo de toda una época de la cultura española, recrea un encuentro con Juan Ramón urdido para que concediera una entrevista a Darío Pérez, redactor de la sección de política, del diario madrileño *La Libertad*.

El tono paternal y algo esquivo del autor de *Platero y yo* hacia los jóvenes poetas españoles de entonces no admite discusión: “Sí, aprovecharé la ocasión para decirle lo que pienso de los *poetitas* de hoy, de ese García Lorca, tan cacareado y de Alberti y de Guillén y todos esos pollos, que se las dan de modernos y que no hacen más que copiarme, plagiarme, callando mi nombre... con lo que desorientan al público y lo que es más de sentir, a la crítica...” (Cansinos-Asséns 1995 III: 244). Más comprensivo y condescendiente se muestra Gerardo Diego quien atribuía los constantes roces de Juan Ramón con sus colegas no ya a su carácter, sino al “imperioso absolutismo poético y ético-estético que le arrastraba a veces a una insolidaridad con el prójimo innecesaria y despiadada” (2009: 383). Lo paradójico es

en la evolución de nuestra sensibilidad poética y en su relación influenciadora con una buena parte de la poesía más joven” (2001: 145-146).

que García Lorca en su “Nota autobiográfica” se había felicitado de la amistad de su hermana Isabel con el poeta: “Tiene tres hermanos: Francisco, Concepción e Isabel, la última gran amiga del gran Juan Ramón Jiménez, y a quien este poeta ha dedicado uno de sus más hermosos romances” (1991 III: 398); a lo que se añade la ayuda que Juan Ramón brindó a Lorca para que publicara sus primeros poemas, como la siguiente solicitud que le trasmite a Díez-Canedo, en noviembre 19 de 1920: “le mando a usted, para *España*, estas poesías de Federico García Lorca, un joven poeta granadino, a quien no sé si usted conoce ya; tan tímido, que, a pesar de cuanto le he dicho animándolo, no se ha atrevido a mandarlas él directamente” (2007: 188).³ Esta misma generosidad es la que exhibe con sus contemporáneos, por ejemplo, en una epístola dirigida al académico inglés

³ A pesar de los altibajos de Juan Ramón en sus relaciones con los demás, siempre aconsejó de buena fe a aquellos jóvenes escritores que, en su opinión, lo ameritaba. Así al menos lo corrobora Federico García Lorca en una carta destinada a su familia, en mayo de 1921, cuando consideraba comenzar a publicar sus primeros libros: “Mis libros están componiéndose, mañana os escribiré hablando extensamente de ellos, pues he decidido ser yo mi propio editor, convencido por Juan Ramón y con razones fundamentales” (1997: 113).

James Fitzmaurice Kelly, hacia 1918 o 1920, en la que se ofrece como intermediario para proporcionarle algunos libros de sus coetáneos: “¿Quiere usted los libros de Villaespesa? ¿Conoce usted los versos de M. Machado, de Martínez Sierra, de Pérez de Ayala, de Marquina, de Díez Canedo? Si desea usted leerlos no tiene más que decírmelo” (1973: 44).

Antonio Machado, por su parte, no ocultó su cercanía con Juan Ramón, a quien dedicó los versos del poema CLII de *Campos de Castilla* (1917) con la siguiente dedicatoria, “A Juan Ramón Jiménez. Por su libro *Arias tristes*”, de 1903 (1997 I: 272). Jorge Guillén comentaba a Pedro Salinas en una misiva del 20 de mayo de 1923 un encuentro con Juan Ramón en los siguientes términos: “Visita a Juan Ramón. Interesantísima, ya se la contaré despacio, pues lo vale. [...] Tiene J. R. por usted gran admiración que expresa sin ninguna reserva” (1991: 39-40). A pesar de la versatilidad de opinión de Juan Ramón hacia autores y obras, hay testimonios concluyentes de que ayudó a otros, sobre todo jóvenes que estaban comenzando su carrera literaria, y que no dejó de regalar su consejo a quien se lo pidiera, así lo refiere Pedro M. Domene: “Ortega había actuado del mismo modo antes de lanzar su *Revista de Occidente*, reali-

zando consultas esencialmente a Juan Ramón Jiménez, quien le sugirió el nombre de muchos jóvenes escritores como primeros colaboradores, aquellos que, según el poeta, representaban “la juventud con pasión, novedad y fe” y que fueron, entre otros, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Antonio Espina y Antonio Marichalar” (2010: 76). Francisco Garfías se calza los zapatos del poeta para explicar los aparentes vaivenes de carácter que atribuye a un momento literario tan arrebatado como exaltado: “Le tocó a Juan Ramón vivir un momento literario difícil, lleno de pasiones encontradas, y él mismo no fue ajeno a esos apasionamientos a veces no justificados. Pero “con más o menos estilo” —como él mismo dice—, y respetando siempre la verdad histórica, se mantuvo en su sitio” (1973: 13). Juan Ramón no se limitó a abrir espacios para ellos, sino que también colaboró activamente en las empresas comenzadas. Así, en la revista del mexicano Rafael Lozano, *Prisma*, en el número 1 de enero de 1922, entrega los conocidos versos de “El Poema”:

I
¡No lo toques ya más,
que así es la rosa!

II

Arranco de raíz la mata,
llena aún del rocío de la aurora.

¡Oh, qué riego de tierra
olorosa y mojada,
qué lluvia —qué ceguera— de luceros
en mi frente y en mis ojos!

y III

¡Canción mía,
cantar antes de cantar;
da a quien te mire antes de leerte,
tu emoción y tu gracia;
emánate de ti fresca y fragante! (1922: 15)

Negligencia primera u obsesión, vicio o virtud, manía o gesto exagerado se antoja esa permanente reescritura y corrección infatigable registrada por Jorge Guillén: “Juan Ramón corrige incansablemente sus versos; los pule, los acicala, los vuelve a pulir, cambia los títulos, ordena de nuevo los grupos en que figuraban” (1999: 261). Juicio semejante al que Jaime Gil de Biedma advierte en Luis Cernuda con quien Juan Ramón, además, guardaba una relativa afinidad poética: “aunque la poesía de Cernuda sea generalmente tenida en muy alta estima, no es demasiado insólito un tipo

de prejuicio que parece aplicarse por igual a la obra y al autor: el poeta Cernuda es ‘frío’, o ‘raro’, o ‘antipático’” (1980: 69). Por su parte, Luis Cernuda se refiere a Jiménez en unos términos que, si bien salvaguardan el valor de la obra, no reparan a la hora de expresar ciertas reticencias personales: “Después, en años posteriores, le vi otras veces, y aunque atraído por su obra siempre experimenté cierta dificultad ante la persona” (1994: 155). Justamente allí donde unos ven defectos y vicios, otros admiran virtudes y cualidades que atienden a algo más que al propio valor del poeta y su obra. Tomás Segovia adopta una posición contraria a la de Orejudo y que, en definitiva, descifra no sólo el proceso de la obra de Juan Ramón, sino también su concepción medular del modernismo: “El crítico inglés J. B. Trend, al referirse a la costumbre de Juan Ramón de corregir constantemente poemas antiguos ya publicados, costumbre que desconcierta a muchos, señala inteligentemente que este hábito sólo puede provenir de una concepción orgánica de la obra, de una idea de la obra que se parece a una idea de la naturaleza” (1988: 55). Lo cual no hace sino subrayar esa íntima relación entre obra y vida que, a pesar de las acusaciones recibidas por Jiménez (ese “ejemplo de fervorosa

voluntad literaria” al parecer de Jorge Guillén) de cerebralismo y frialdad en sus versos.

De hecho, el poeta mismo ofrece una explicación de lo que entiende por “poesía pura” que poco tiene que ver con los significados que se le han atribuido y, por el contrario, marcan una distancia insalvable con la doctrina defendida por Paul Valéry: “Poesía pura no es poesía casta ni noble, ni química, ni aristocrática, ni abstracta. Es poesía auténtica, poesía de calidad. Poesía que espesa [sic] de manera original [sic], aguda, rara, directa, viva en suma, un fenómeno espiritual o material, objetivo o subjetivo, corriente o extraño [sic], feo o hermoso, alto o bajo, estenso [sic] o breve” (Jiménez 2013: 192). Jorge Guillén, en carta a Fernando Vela en 1926, resumía lo que entendía por poesía pura, muy cercana en su intención a la formulada por Juan Ramón: “No hay más poesía que la realizada en el poema, y de ningún modo puede oponerse al poema un “estado” inefable que se corrompe al realizarse y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático [...] Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo

que no es poesía” (1985: 327).⁴ Por eso, en el *Diario poético* de 1936, Juan Ramón advierte esa intimidad entre palabra y silencio, hasta el punto de que la palabra poética es propiamente silencio: “Escribir poesía es aprender a llegar a no escribirla; a ser, después de la escritura, poeta antes de la escritura, poema en poeta, poeta verdadero en inmanencia consciente” (2009: 34). Esta constatación le lleva al poeta a establecer una nueva dicotomía entre lo “fable” y lo “inefable”, dos polos o extremos entre los que bambolea la poesía:

En poesía hay dos procesos: el de lo fable, más sustancial, y el de lo inefable, más esencial. Uno, más cuerpo; otro, más espíritu. Pero eso no quiere decirme a mí que el cuerpo tenga más forma que el espíritu, sino que son dos clases distintas de forma; y cada una representa una espiritualidad que tiene la misma apariencia

⁴ En otro lugar afirma el sentido completo de la poesía: “La poesía tiene infinitos aspectos y sentidos, como la vida y la muerte que representa enteras. Puede encontrarse en todas partes y en todas partes se encuentra cuando se puede encontrar. La poesía puede ser preciosa o fea, impura o virgen, alta o baja, y ser poesía. Yo creo en toda la poesía, acepto, deseo, sirvo toda la poesía, venga de donde venga y traiga la cara o lleve la espalda que traiga o lleve” (Jiménez 2010c: 68).

corporal del llamado cuerpo y cuyo dechado es para mí, hombre, la mujer desnuda, siempre lo he dicho, mas todo lo otro (2010c: 123).

De manera que lo poético vendría a ser la coincidencia y mezcla del cuerpo y el espíritu en una forma poética cuya perfección residiría en vehicular no ya lo corporal y espiritual, sino lo corporal-espiritual, así, juntos, inextricablemente reunidos: “De modo que la forma poética perfecta sería, para mí, la que pudiera tener el espíritu si el cuerpo se le cayera como un molde; el agua de un vaso, si el cristal se pudiera separar” (Jiménez 2010c: 124). Una distinción definitiva que le permite asediar el sentido de lo “clásico”. Para Juan Ramón la forma más perfecta es la de lo que se llama “clásico”, que no hay que confundir con una forma renacentista o neoclásica o académica, sino con algo más decisivo, la “entraña” de la obra, su naturaleza entrañable. Es esa originalidad la que transforma una obra en clásica cuya condición es la inimitabilidad. La naturaleza inimitable de lo clásico se debe a que es “completa”. Por tanto, para Juan Ramón, lo “clásico” es propiamente lo “completo”, una cualidad indefinible, y puesto que lo “completo” puede serlo de muchas maneras, lo “clásico”

tampoco se reduce a determinados parámetros. Más allá de otras consideraciones, es la naturaleza abierta e incesante de la obra clásica” la que constituye su verdadera naturaleza. En consecuencia, la poesía es el resultado del anhelo de una carencia nunca solventada, aquello que no reside en lo humano y que, sin embargo, se procura poseer: “La poesía creo yo que debe brotar sólo de lo que no se puede tener de lo humano, que es tan interior como exterior [sic]; esto es, que la poesía no es sino aspiración constante a algo nuevo” (127). Una convicción que permite entender la indiferencia antes que el rechazo del de Mogueer hacia los movimientos de vanguardia, cuya novedad reside en lo más exterior, superficial y epidérmico de lo que, a su entender, es la poesía cuya novedad no obedece a algo que está fuera de ella, sino siempre adentro, entrañable e intocable. Sin embargo, no dejó de colaborar en publicaciones marcadamente vanguardistas, ni tampoco de frecuentar a los poetas que así se asumían y presentaban; escribía a José Rivas Panedas, el 29 de enero de 1921: “acabo de ver *Ultra*, y me apresuro a felicitar de nuevo a ustedes. Apenas hay en el número una cosa en la que no se puedan subrayar bellos aciertos [...] Esté yo o no de acuerdo, en el fondo, con

estas tendencias estéticas jenerales [sic], que, a mi juicio, desvirtúan y desintegran la poesía pura, como “arte total” que es, y la convierten en uno, o en varios, de sus elementos” (Jiménez 1973: 67). En consecuencia, lo propio del poeta es la creación, pero no entendida *ex nihilo*, sino a partir de todo aquello que se ofrece en la experiencia: “El poeta es un creador. Lo que aparentemente no existe lo crea, y si lo crea es porque sus elementos existen” (128). Y en este punto, introduce una nueva distinción: poesía y literatura. La poesía, para Juan Ramón, es “el espíritu [...] la inefabilidad inmanente, la inmanencia de lo inefable, es claro para mí que la poesía escrita ha de ser fatalmente espiritual y que la literatura no es necesario que lo sea ni aun que intente serlo, pues otro es su destino” (76). Esa disparidad de sentidos entre poesía y literatura exhibe algo más que afecta directamente a la idea de literatura juarramoniana, puesto que es de una naturaleza y condición completamente distinta a la de la poesía. Juan Ramón parece que no quiere dejarse engañar por la apariencia de que una y otra se construyen con palabras y que se disponen de manera más o menos semejante de acuerdo con unos cauces convenidos, los géneros literarios. Para él, la poesía es una manera de respirar, un es-

tado del ser, mientras que la literatura es más bien un modo de estar. La literatura estaría más vinculada con la realidad, con los ojos vueltos hacia afuera, mientras que la poesía surge no ya de la mirada interior, sino de aquello de lo que carece el hombre vuelto hacia sí mismo:

La literatura, que depende, como escritura necesaria, de los ojos, lo mismo que la pintura, será decorativa, ingeniosa [sic], esterna [sic], porque no está creando sino comparando, comentando, copiando. Si la poesía es para los sentidos profundos, la literatura es para los superficiales; si la poesía es instintiva y por lo tanto tersa, fácil como la flor o el fruto, si es de una pieza, la literatura dominada como está, obsesionada por lo exterior [sic] que tiene que incorporarse, será trabajada, premiosa, yustapuesta [sic], barroca (2010c: 78).

Lo que es propio de la literatura es lo artificial y artificioso, y cuanto más perfecta sea su artificiosidad mayor belleza relativa expresará. Sin embargo, la poesía no es una elección propiamente del poeta; es la poesía la que elige al poeta, de modo que se transforma en un médium, en un instrumento para irrumpir. Ni siquiera el acceso depende de la voluntad del poeta, es la voluntad de la verdadera poesía

la que se cumplimenta en el poeta verdadero, porque “la poesía “es” en sí misma, es nada y todo, antes y después, acción, verbo y creación, y, por lo tanto, poesía, belleza y todo lo demás” (Jiménez 79-80). Dicho de otra manera, la poesía es realidad misma, mientras que la literatura es tan sólo un espejismo de esa realidad. El poema “Luz tú” de la *Estación total* cifra la apertura del poeta hacia la realidad, la necesidad de abrazarla para ser verdaderamente poeta:

Luz vertical,

Luz tú;

Alta luz tú,

Luz oro;

Luz vibrante,

Luz tú.

Y yo la negra, ciega, sorda, muda sombra horizontal. (Jiménez, 2002: 314)

Tomás Segovia resume la propuesta poética del andaluz: “por no haber abandonado la realidad J. R. J. ha podido sostenerse fuera del mundo de los fantasmas, y tener, finalmente, la revelación de una suprema certeza; la realidad de lo real” (1988: 90). Los trabajos del poeta, pues, no se encaminan sólo a mejorar los recursos y temas propiamente poéticos, sino a

afinar y adiestrar sus cualidades de intermedio para que la poesía pueda surgir completa y acabada, a pulir y esmerar su índole medianera para que irrumpa a través de él la poesía culminada y consumada. Por eso la afinidad de Juan Ramón con Bécquer y, también, con San Juan de la Cruz.⁵ Es interesante advertir que esta propuesta en torno a la poesía cerrada y la poesía abierta, de otra manera influye en Octavio Paz cuando acomete su ensayo “Poesía de soledad y poesía de comunión”, publicado en *El Hijo Pródigo*, en agosto de 1943:

El poeta revela la inocencia del hombre y de sus instintos. Pero su testimonio sólo vale si llega a transformar su experiencia en expresión, esto es, en palabras. Y no en cualquier clase de palabras, ni en cualquier orden, sino en un orden que no es el del pensamiento, ni el de la conversación, ni el de la oración. Un orden que crea sus propias leyes y su propia realidad: el poema. Por eso ha podido decir un crítico francés que “en tanto que el poeta tiende a la palabra, el místico tiende al silencio”. Esta diversidad de direccio-

⁵ El libro del poeta de Moguer de 1911, *De la soledad sonora*, es un homenaje al místico español, tomado del *Cántico*: “la noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, / la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora”.

nes distingue, al fin, la experiencia mística de la expresión poética. La mística es una inmersión en lo absoluto; la poesía es una expresión de lo absoluto o de la desgarrada tentativa para llegar a él (273-274).

“Poesía pura” para Juan Ramón es cualquier expresión poética que requiere un compromiso imprescindible, la responsabilidad: la poesía debe “ser siempre responsable”. Mandato insoslayable, imperativo categórico, precepto inquebrantable: “el hombre despierto debe responder hasta del hombre dormido. Y el poeta verdadero debe poder responder “siempre”, con su mitad conciente [sic], de lo que escribe su mitad subconciente [sic], oscuro o claro, absurdo o lógico [sic], natural o estravagante [sic]. Debe responder “siempre” de cualquier extremo [sic] de poesía pura que hable, escriba o cante. Y también de la que no espresé [sic]” (2013: 192-193). Por si hubiera dudas, en otro ensayo de 1936, ponía distancia con Valéry al abrazar la ejemplaridad de Mallarmé en detrimento del primero: “Hay una gran diferencia y distancia entre él y Mallarmé, su constante e imperecedero maestro: Valéry hincha, rellena, cae en lo académico de retorno, en lo platonizante discurseado; muchos discursos

en honor de, etc. Mallarmé adelgaza contrae y nunca deriva a lo académico”, y concluye, “no es, pues, la insistencia, la exactitud lo que hace de un poema un objeto de vitrina, sino el instrumento, la mano de obra, el estilo” (227). En una conferencia leída en La Habana en 1937, afirmaba Juan Ramón que la poesía es “pensamiento y sentimiento íntimos espesados [sic] con la palabra necesaria y suficiente [...] No creo en otra poesía” (2013: 249-250). Lo cual, en realidad, lleva a otra dicotomía no menos importante entre el poeta fatal y el escritor artificioso, por debajo de la que transita esa responsabilidad del autor pero también la poesía como destino. Escribe en su *Diario poético* de 1936:

El poeta fatal es el que cumple involuntaria y voluntariamente su destino. El poeta simplemente voluntario “cumple”, como suele decirse, con la poesía, pero su destino puede ser otro, otros son sus destinos. Escribe su poesía, digo, su escritura poética, como haría un reló, una escalera o una jaula. Es, sin duda, un artesano.

Paul Valéry, que significa hoy el máximo de este tipo de poeta voluntario (Mallarmé era fatal, fatalmente voluntario en todo caso), dice con frecuencia que él es un poeta artificial.

Pero si no lo fuera, y más de lo que él mismo acaso cree, si pudiera no serlo, no lo diría con tan jactante postura (2009: 21).

Juan Ramón Jiménez representó precisamente eso; cumplimentó no tanto una vocación como un destino. No es que fuera escritor porque se lo propuso, sino que en caso de no haber sido escritor no hubiera sido. Pocos escritores han hecho de la tarea su vida hasta el punto de no distinguir entre una y otra. No se sabe muy bien si fue la vida la que eligió esa escritura o, por el contrario, la literatura escogió esa vida. Con todo, como en algún lado dice Tomás Segovia con su inapelable sentido común, sin vida nada hay; luego, primero es la vida y después viene todo lo demás. Juan Ramón mismo consigna esta idea de la manera siguiente: “De todos los ritmos del mundo, el más armonioso es, puede ser, el de nuestra propia vida. Quien lo encuentra, es feliz de cuerpo y alma y da felicidad de alma y cuerpo a los demás” (2009: 32). Sucede, sin embargo, que la literatura tiene esa capacidad de cautivar a la vida misma, como si fuera en realidad la verdadera vida, que, en algunos más que una servidumbre se vuelve la Vida con mayúsculas:

Querer a todo trance y por encima de todo una poesía “sólo humana”, es querer subordinar la poesía al hombre, error miserable. (Yo quiero subordinar el hombre a la poesía, crear el hombre poético esencial –no el hombre retórico ¡cuidado!-, el aristócrata de intemperie).

Quiero que la poesía del mundo sea el mundo de la poesía, que es uno y otro a un tiempo. Porque el poeta es creador y no necesita del hombre sino como soporte, como continente; y el hombre es criatura que puede soportar y ayudar al poeta. El hombre entiendo que es un servidor del poeta (Jiménez 2009: 55).

Juan Ramón hizo gala durante su vida o, quizás habría que decir, a través de su escritura de ese compromiso adquirido desde el principio con la literatura. Restringir o limitar la obra de Juan Ramón a la poesía es dejar de lado demasiadas cosas para la literatura misma. Quiso ser poeta y, luego, escritor, y este designio marcó sus decisiones y en esta convicción inquebrantable se mantuvo hasta el final. Lo originario de Juan Ramón no fue su deseo de ser poeta, ni siquiera el de ser escritor, sino indudablemente la fidelidad y lealtad personal a este llamado. En palabras de Segovia, “el artista sólo en la obra se hace del todo hombre, porque en cuanto artista sólo en ella puede convivir. Pero en

ella encuentra todas las posibilidades de dignidad humana, junto con los riesgos de indignidad que le son inseparables” (1988: 103). Juan Ramón escribió desde la inteligencia, lo que no quiere decir que necesariamente se circunscriba a ésta, pero sobre todo fue un escritor de voluntad. Si llegó donde llegó se debió a su fuerza de voluntad, pocas veces referida como el motor de una escritura y una reescritura incansables.

II. Hacia una poética de Juan Ramón

CLARO, CONVIENE PRECISAR QUE CUANDO ME refiero a la vida de Juan Ramón no aludo a la sucesión de hechos que pueden consignarse mediante fechas, haciendo un uso pragmático pero insignificante de lo que fue, mera contabilidad alborotada y banal, sino más bien a su temperamento humano que contamina su escritura en una connivencia que explica finalmente sus procesos interiores expresados puntualmente en su literatura. Juan Ramón se ocupa artísticamente de lo humano como no puede ser de otra forma o, en palabras de Segovia, lo humano “es bien visible en Juan Ramón Jiménez y explica por ejemplo el interés que para él tiene el “carácter”, por encima incluso de la “belleza”, como lo ha explicado en cierta ocasión” (1988: 102). Tampoco preten-

do decir que por eso la poesía de Juan Ramón carece de artificialidad puesto que la poesía misma es artificiosa, más bien sugiero que se mueve entre lo artificial y lo natural para dar cuenta de la “verdad del poeta”, un poco como él mismo expresa en relación con Paul Valéry y T. S. Eliot: “Si Valéry procura que lo natural parezca artificial, Eliot consigue que lo artificial parezca, como es en realidad, natural. [...] Es decir, que Eliot es un desarrollo natural de lo artificial” (Jiménez 2010b: 210). Gastón Baquero apunta esta idea con precisión y rigor: “Este hombre ha vivido hasta aquí una muerte tan bella, o ha muerto hasta aquí una vida tan triste por la fuerza y por el fuego secreto de la poesía. Su lenguaje de palabras y de órganos de soñar y de actuar, de despertar y de dormir, ha sido la poesía sin descanso, la poesía brotándole por los poros, como a los otros les brota de ahí una exudación o un destino” (2007: 153). De ahí que el poeta mismo ofrezca dos vocablos para justificar tanto la aparente dispersión como la cohesión invisible de su obra, como consigna Luis Cernuda: “De ahí la unidad íntima que ésta ofrece bajo la diversidad aparente, caracteres que el poeta mismo subraya al llamar *Unidad* primero y *Sucesión* después las entregas de hojas sueltas en que imprime

su obra a partir de 1925” (1994: 162). Más explícito es Pedro Salinas, quien valora así la paradoja: “Ya aquel título, *Unidad*, éste, *Sucesión*, dirigen la atención del lector hacia el concepto de creación total, de obra suma concebida con la misma unidad de una vida humana y con el mismo desarrollo en sucesión que aquella. Vida humana y poética a la par, una sola las dos, marcada por la inevitable permanencia y la obligada variación, por la unidad y el sucederse” (2001: 155).

Ramón Gaya, fino y pulcro, adopta el vocablo “continuación” para referirse a la obra de Juan Ramón, pero que dentro del pensamiento del pintor resulta un término decisivo para lo que llama “arte verdadero”: “El principio que me parece estar descifrando es muy simple: [...] la *continuación* del hombre, y esa continuación, es decir, esa liberación, ese arrancarnos del arte y del hombre no puede conducirnos otra vez a ellos, ni siquiera conducirnos a un infinito, a un infinito puro, ya que ir a parar a un infinito sería caer en otra prisión, sino que nos lleva a Él: nuestra única libertad” (2002: 176). Entre el murciano y el onubense parece haber algo más que estima recíproca, todo indica que se admiraban por el modo en que no sólo entendían sino que ejecutaban su respec-

tivo arte. No engañan estas palabras de Juan Ramón dirigidas a Ramón Gaya: “Yo creo firmemente que Ramón Gaya, Luis Garay, Pedro Flores, que han sabido levantarse en su rincón murciano, como árboles de patio, a recibir en el pensamiento agudizado la luz libre del mundo en hora, serán, en su día, conjugadores seguros del olvido y la memoria estéticos, maestros de invención” (2013: 135). La obra es fiel imagen de la profusión de lo vivido y pensado por Juan Ramón, una plétora de sentidos que rebosa vitalidad, una exuberancia de experiencias que desborda meditaciones. Lo previsible se confunde con lo inesperado, la luminosidad con la oscuridad, lo transparente con lo opaco, tal y como lo corrobora Pedro Henríquez Ureña:

En su peregrinación transcendental, no es raro que el poeta escoja rutas arduas, ensaye vuelos desconcertantes. No todos podremos seguirle en todas sus difíciles excusiones; pero podemos, y debemos, seguirlas con interés, aunque a veces haya de ser a distancia, porque en su peregrinación oiremos siempre la voz del canto inagotable y veremos la sinceridad del espíritu platónico que, después de haber conocido y expresado la magia y la hermosura del mundo, aspira a más: aspira a revelarnos su visión del paraíso, el cielo de las ideas puras, y a hacer de la poesía, no

sólo el verbo de las cosas bellas, sino la palabra eterna de las cosas divinas (1923: 16-17).

No hay, pues, un Juan Ramón sino una pluralidad de ellos acorde con las etapas y tesituras de su biografía. Gerardo Diego lo dice muy bien:

El Juan Ramón Jiménez de Florida o de Washington nos parece (lo sentimos a través de algún mensaje poético, demasiado infrecuente para nuestra avidez, de algún testimonio epistolar o referencia viajera) más Juan Ramón y, sobre todo, más Jiménez que nunca. Quiero con su nombre simbolizar su mítica personalidad poética y con su apellido su condición española. Un poco menos andaluz y un poco menos universal, para hacerse simplemente español de este, de otro y de todos los mundos posibles. Y luego, más tiernamente humano. Yo bien sé, bien sabemos cuantos le conocimos y queremos, que en su implacable y santa intransigencia latía una fluidez cordial (2009: 382-383).

Juan Ramón mismo advierte la novedad de la poesía de T. S. Eliot, que no asienta en la simultaneidad, tampoco acomoda en el collage, sino que la hospeda en la “convencida continuidad” del autor de *El bosque sagrado* (2010b: 206). La planeación y organización casi vegetal de la obra juanramoniana necesitaba de un centro en torno al que expandirse y acrecentar-

se sin alterarse, un ámbito capaz de atraer otras propuestas y reflexiones sobre la naturaleza del escritor y la poesía sin perder su singularidad, una directriz que dotara de manera inconsútil pero incontestable la afinidad entre las partes. Valente lo dice de otra manera: “los distintos periodos de la obra de Juan Ramón Jiménez no dibujan una progresión horizontal, sino una especie de progresión circular alrededor de un centro absolutamente inmóvil. [...] Este centro, absolutamente inmóvil, está constituido por los puntos de vista de J. R. J. sobre la poesía, sobre el poeta, sobre el arte” (2008: 106-107). Por eso no sorprenden las palabras que Ramón Gaya le dedica a una querida amiga a propósito de *Animal de fondo* (1944): “Me desilusiona usted; para mí, en cambio, es el libro no ya que esperaba, sino que necesitaba de él. [...] pero si no hubiese escrito estos poemas que, según dice él, son un anticipo de su libro *Dios deseante y deseado*, Juan Ramón habría sido para mí un gran poeta, naturalmente, pero dentro aún de una especie de cárcel, de ahogo artístico” (2002: 175). Justamente es esta intimidad indivisible entre las partes de la obra, a las que se añade la congruencia de esa vida respecto a esa obra, la que opera perentoriamente acerca de su comprensión del modernismo. Para decirlo

de una vez, en el momento en que este movimiento adquiere el prestigio de una escuela es cuando deja de interesarle a Juan Ramón. Pero es que nunca asumió el modernismo como escuela, sino como una posibilidad para vivir más plenamente. Antonio Espina lo consignaba de modo ejemplar: “diré que lo esencial en la poesía de Juan Ramón Jiménez es que es una poesía esencial. Es decir, que su naturaleza íntima, lo es todo. La savia eterna lo mismo vive en el tronco del árbol que en la ramita lejana” (1994: 205). La unidad de la obra, la avenencia de una misma sensibilidad, la concordia interior, en cualquiera de sus presentaciones literarias fue objeto de ponderación por parte del de Moguer que, sin descuidar las diversas procedencias de las influencias, se precipitaban en una misma tradición. Así, por ejemplo, escribía a propósito de la poesía cubana: “Creo ver claro lo que la poesía cubana moderna le debe a la española, a la hispanoamericana, a la inglesa clásicas y actuales” (Jiménez 2013: 246).

La precaria salud del autor merece anotarse pues quizás alumbre algo de su itinerario intelectual y vital posterior. Vale la estampa pergeñada, hacia 1902 o 1903, por Rafael Cansinos-Asséns de Juan Ramón, entonces recluido en un sanatorio cercano a Madrid:

“Él [J. R. J.] está preparando un nuevo libro... Trabaja mucho, para distraerse y también para calmar sus nervios..., el doctor Simarro se lo ha recomendado y lee con mucho interés todo cuanto escribe... [...] El poeta explica. Son sugerencias de otoño. Él está ahora bajo la impresión del otoño; todas sus visiones se tiñen de amarillo..., de oro cansado de crepúsculo otoñal... Él mismo —pienso yo— con su cara pálida parece el príncipe Otoño”(1982 I: 155-156). En casa del doctor Simarro leyó a Alfred Loisy y a los poetas católicos franceses, también a Nietzsche, a Ibsen, a Bergson. Cansinos en otro lugar aboceta: “Lo hallé [J. R. J.] como siempre; correctamente vestido, pálido, triste, con sus ojos lánguidos y su rostro de príncipe árabe, terminado en una barbita d’annunziana” (346). No ahorra el autor de *Arias tristes* reclamaciones a sus amigos para que lo visiten en el sanatorio, como el siguiente requerimiento a Díez-Canedo en enero de 1912: “Los sanos y los optimistas tenéis el deber de “visitar a los enfermos” y de endulzarles un poco la existencia. ¡Pero ya veo que la existencia os es lo suficientemente dulce para que nos olvidéis del todo!” (2007: 176).

El cerebralismo de Juan Ramón aplicado a la obra no es cuestionable, tampoco lo es el

hecho de que su labor estuviera presidida por lo que Federico García Lorca denominaba “el ángel”, en oposición al “duende” que sólo llega ante la inminencia de la muerte. Escribe Lorca: “Cuando ve llegar a la muerte, el ángel vuela en círculos lentos y teje con lágrimas de hielo y narcisos la elegía que hemos visto temblar en las manos de Keats, y en las de Villasandino, y en las de Herrera, y en las de Bécquer y en las de Juan Ramón Jiménez. Pero ¡qué terror el del ángel si siente una araña, por diminuta que sea, sobre su tierno pie rosado!” (1991 III: 314). También Juan Ramón ponderó el significado del “duende” y del “ángel” en su escrito “Poesía cerrada y poesía abierta”, en el que asocia la temperatura de cierta poesía a las diabluras y raptos del duende: “Encantador y misterioso es el duende; y moviente y evasivo, sensitivo e irónico, hondo y burlón. Y es el amigo inseparable (como lo son, por ejemplo, el ruiseñor y la mariposa) y más querido del ángel [sic]” (2010c: 114). El término “duende” es de uso frecuente en el lenguaje de los integrantes de la generación del 27. Jorge Guillén también es dueño de unas palabras que le sirven para fijar el lenguaje generacional: “Acorde al linaje de Poe, Valéry no creía o creía apenas en la inspiración —con la que siempre conta-

ban estos poetas españoles: *musa* para unos, *ángel* para otros, *duende* para Lorca—. Esos nombres diurnos o nocturnos, casi celestes o casi infernales, designaban para Lorca el poder que actúa en los poetas sin necesidad de trance místico” (Guillén 1999: 407). El autor de *Platero y yo* se rinde ante la conferencia de Federico García Lorca, pero no desaprovecha la ocasión de rebajar la importancia de ésta: “Federico García Lorca, el cárdeno poeta granadí, paisano como yo del duende y del ángel [sic], escribió una preciosa “Teoría y juego del duende”, llena por todas partes de chispas duendinas algo anjelistas [sic]. Hablar o escribir del duende o del ángel [sic] en Andalucía no es ninguna orijinalidad [sic]” (115). Una reflexión que, en segunda instancia, apuntaba a su propia experiencia, inevitable por otra parte, si se acepta la consideración de Ricardo Gullón: “El poeta más lúcido; el más seguro de sí y de su poesía se siente a veces poseído. Pero ¿poseído, por quién? Desde los sótanos del alma suben a la superficie burbujas, avisos, llamaradas: incitaciones” (1960: 195-196).

El duende sería lo propio del toreo, pero hay una expresión del ámbito de la tauromaquia que le conviene a Juan Ramón, “cargar la suerte” que, en palabras de José Bergamín,

“es empezar por tener razón para verificarla: proponerla en una rectitud natural de su entendimiento, planteándola con claridad y distinción, con exactitud, sin rodeos” (2005: 176). Pero para “cargar la suerte” primero hay que “marcarla”, es decir, dirigirla hacia el terreno determinado por la querencia del toro que si es de casta siempre obliga para, una vez fijado, dotarla de un sentido inteligente, intencional se diría, para encontrarla en el centro del albero, que es donde la suerte se verifica. A este ámbito de sentido obedece el conocido poema juanramoniano de *Eternidades* (1917):

¡Intelijencia [sic], dame
el nombre esacto [sic] de las cosas!
...Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
los que no las conocen, a las cosas;
que por mí vayan todos
los que ya las olvidan, a las cosas;
que por mí vayan todos
los mismos que las aman, a las cosas...
¡Intelijencia [sic], dame
el nombre esacto [sic], y tuyo,
y suyo, y mío, de las cosas! (2002: 230-231)

Quizás por eso la escritura de Juan Ramón Jiménez no es una escritura que se entrega a la lectura únicamente, lo cual no deja de ser mucho, sino que su lectura es como si arrebatara algo de uno mismo para verterse en la profusión de lo vivido, lo pensado, lo sentido. No es que el poeta vaya hacia el lector, en esa búsqueda estéril de los autores que desconocen el tamaño de su talento o ignoran su carencia, sino que el lector acaba llegando allí donde le espera el escritor. La espera del gran escritor es quizás aquello que distingue al verdadero poeta y la llegada a su obra es también el trayecto del lector curioso, una querencia y un encuentro que desconocía el lector antes de reconocer la obra, pero que inevitablemente reconocerá puesto que la verdadera obra no sólo espera sino que sabe esperar. La espera de la obra no es sólo el hecho de reposar en un anaquel invocando en silencio que alguien que pasa por allí la dignifique al fijarse en el lomo del volumen o en su título, incluso en el nombre del autor. No, no es esa la espera de la gran obra. La obra, paciente y sosegada, espera pero sobre todo invita a esperar. Por eso, en el caso de Juan Ramón, la relectura no es un ejercicio más, apenas el gesto despersonalizado del erudito en busca de un verso o una frase que corrobore o confronte la

tesis del momento, cuya ansiedad desaparecerá en el momento de encontrarlas, sino que quien relee a Juan Ramón siente esa sensación de que lo mejor es quedarse allí para siempre, que eso que dice el poeta lo hubiera podido decir uno mismo, que no quiere decir que uno quisiera decir aquello que ya ha dicho el autor. Así, la espera de la obra, de la verdadera obra, es también una cita y un encuentro. Claro, cuando esto sucede no se debe sólo a la grandeza de la obra, sino que se necesita algo así como cierta afinidad o cierto gusto compartido entre el autor y el lector. Esa espera, que es una cita, también es una complicidad.

Da la impresión de que la aparente indiferencia del andaluz hacia lo que le rodea, es sólo eso, una apariencia. Ni siquiera una pose, porque el gesto estudiado y artificial no busca sino llamar la atención. El autor quiere pasar desapercibido. Quizás a esa indolencia se deba justamente la proverbial pereza y apatía de Juan Ramón hacia los demás; pero se trata sólo de una apariencia. De otro modo, difícilmente podría haber escrito, tanto en prosa como en verso, todo aquello que escribió. Indolencia hacia la realidad o, quizás, hacia lo que se llama vida, a condición de construir otra, distinta aquélla, pero que no se explica sin ella.

Esa otra vida es la que el español va levantando libro tras libro, ensayo tras ensayo, más atento a esa escritura que a lo cotidiano, aun cuando lo cotidiano, en su caso, no sea sino la escritura. De otro modo, ¿se habría retratado una y otra vez, sentado y de pie, en un estudio o un recinto cerrado, casi siempre junto a una ventana? ¿Acaso esos ojos, pequeños y curiosos, a pesar de mirar hacia dentro no dan la impresión de hacerlo más allá? No hay que subestimar estas circunstancias que se suelen desdeñar por anodinas. Lo anodino suele asociarse con lo cotidiano y, éste con la vida. En Juan Ramón, además, la vida con la literatura. El poeta se presenta ahora como alguien que no mira a los demás, pero ve a través del cristal de sus lentes y de la ventana. Su mirada es reparadora, en el sentido que escudriña lo que se le ofrece a los ojos. Los ojos, esquivos a los demás, se tornan inquisidores hacia lo de afuera. No es propiamente que quiera abrazar esa realidad, que desee abandonarse en ella de manera que se constituya en algo que desvíe su atención de la escritura; es más bien la mirada de quien, sintiéndose seguro detrás de sus dobles cristales, puede ahora dar un paso adelante, motivado por el impulso de quien quiere comprender pero no tocar; de quien ha hecho de la razón

su espacio privilegiado y que extrae de la realidad lo ajustado a su necesidad de escritura. En opinión de José Bergamín, si algo hay de distintivo en el de Moguer es precisamente su andalucismo: “La obra poética de Juan Ramón Jiménez —unida, como en Mallarmé, a su ejemplaridad personal— ha señalado el momento inicial de la nueva evolución lírica en España, y su idealismo andaluz espera aún, preñado de futuro, las consecuencias que la poesía nueva —en verso y prosa— apenas si ha deducido todavía de su libro máximo: el *Diario de un poeta recién casado*” (1985: 27). Es el propio Juan Ramón quien, en carta de 1909 o 1912, se sinceraba con Antonio Machado en los siguientes términos: “Creo que tú en Soria, yo en Moguer, más cerca de nosotros mismos, hemos aumentado, más que lo hubiésemos aumentado en una ciudad populosa, de aquellas en que antes hemos vivido, y en las que se está, a pesar de todo, más fuera de las cosas, nuestro caudal de experiencia [sic], de dolor y de arte. Estamos desencadenados de la cadena de todos, y, por lo tanto, somos más nosotros mismos, nosotros solos” (1973: 28). Pedro Henríquez Ureña, reescribiendo a José Enrique Rodó, insistía en este aspecto: “Nuestro incomparable Rodó supo definir, en dos

palabras, uno de los secretos de Juan Ramón Jiménez, su Andalucía interior” (1923: 6-7). El de Moguer mostró siempre su reconocimiento hacia Rodó a quien escribió en varias ocasiones siempre desde el agradecimiento y la confianza, como en la carta misiva de 1909: “Nadie como yo le admira; y, sin embargo, por esta enorme enfermedad de la voluntad que me corroe, pasan meses y años sin decirle todo lo que quisiera” (1973: 26). Para Juan Ramón, lo relevante es ese testimonio literario de una vida y, por eso, la profusión de lo vivido a la que parece reacio, se vuelve desbordamiento de lo escrito. No es que la palabra se acomode a la vida, sino que la vida se acomoda a la palabra. De ahí, quizás, su reticencia a la vida, porque buscarla hubiera supuesto el abandono de la escritura y, en ese caso, no hubiera perdido la vida, pero sí su vida. Por eso, en ocasiones, dicta Juan Ramón sentencias, muchas de ellas inmediatamente objeto de crítica, que naturalmente modifica después, pero no en virtud de esas críticas, ni tampoco de su experiencia, sino de su ejercicio como escritor. Juan Ramón no vivió en el tiempo, vivió en la temporalidad. Así, lo escrito no obedece a quien tiene 24 horas al día, sino de quien convoca al tiempo mismo. Por eso, también, Juan Ramón no rectificó ni

pronto ni tarde, puesto que la temporalidad derriba esas sensaciones demasiado pequeñas para gobernar una existencia.

Esto mismo es aplicable no ya a su poesía, sino sobre todo a sus ideas literarias, expuestas en innumerables conferencias, artículos y ensayos. Un aspecto medular del ideario literario de Juan Ramón es aquel que tiene que ver con la tradición literaria, entendida de la manera expresada por T. S. Eliot en el ensayo, “La tradición y el talento individual”, perteneciente a *El bosque sagrado* (1920). En sus páginas, argumentaba el anglo-americano acerca de la tradición: “No puede heredarse: si se desea, exige gran esfuerzo. Exige ante todo sentido histórico, algo que podemos considerar casi indispensable para cualquiera que desee seguir siendo poeta después de los veinticinco años; y el sentido histórico implica que se percibe el pasado, no solo como pasado, sino como presente” (2004: 221). Esta noción es la que aparece reiteradamente en las reflexiones del poeta en torno a la poesía y, en particular, el modernismo. Juan Ramón siempre defendió que este movimiento, a contrapelo de opiniones e ideas comúnmente aceptadas, en realidad era una cosmovisión que, además, se insertaba en otra más general originada en el romanticismo. Así

lo afirma en la misiva que inaugura su curso “Siglo XX, siglo modernista”: “Contradice las críticas jenerales [sic] que han sustentado el error de considerar el modernismo como una cuestión poética y no como lo que fue y sigue siendo: un movimiento general teológico [sic], científico y literario” (2010a: 18). La premisa emplaza a Juan Ramón a una relectura de la historia que le va proporcionando autores y obras afines a sus intereses, sin dejar por eso de aplicar el rigor crítico con aquellos que parecen menores o poco oportunos en distintos momentos. Ejemplar resulta la cartografía de los antecedentes del modernismo que levanta en diferentes ensayos y charlas, sin apenas contradecirse, aportando siempre sorprendentes argumentos o miradas nuevas no hacia lo esencial, sino hacia elementos aparentemente circunstanciales o parciales que, sin embargo, alumbran con otra luminosidad los mismos versos, las mismas obras, los mismos autores. Manuel Machado aboceta ese momento en que, en España, comienza “hacia 1897 y 98” el interés hacia por el simbolismo y el parnasianismo francés: “Alejandro Sawa, el bohemio incorregible, muerto hace poco, volvió por entonces de París hablando de parnasianismo y simbolismo y recitando por la primera vez en

Madrid versos de Verlaine” (1975: 208). En efecto, la lectura de ingleses, italianos, hispanoamericanos y, sobre todo, franceses era entonces algo que estaba en el aire hasta otorgar sabor local a la literatura española. Seguramente, Sawa acercó a Villaespesa a los poetas franceses. Hay que recordar que el murciano no dejó de vivir una bohemia canalla que, incluso, le llevó a compartir una buhardilla con ese otro calavera y dipsómano, Pedro Luis Gálvez.⁶ Eugenio Noel, cuatro años más joven que Juan Ramón, además nada sospechoso de andalucista en lo que el vocablo manifiesta, de pronto y prejuiciadamente, como incondicional de lo taurino y del flamenco, imaginaba ese París al que llegaría poco después de las siguientes líneas:

¿En qué imaginación juvenil no ha encendido luminarias la atracción de la villa Lumière? Yo había leído a Murger y me delectaba esa heroica y sentimental bohemia. Baudelaire y su “horrible judía” estaban en mi corazón. El viejo Verlaine con su pipa y su pata a la rastra; Richepin y sus mendigos; Rachilde, neurótico; Lorrain, perverso; Barbey d’Aurevilly, dandy pobre y

⁶ Amelina Correa consigna diferentes anécdotas entre Villaespesa y Sawa. (2011: 86-96)

orgullosa; Anatole France, sutil sonrisa estoica del conocimiento; el Louvre, con sus ingentes riquezas artísticas; Versalles, por cuyos parques vagan las sombras de los Luises y cojea triste la bella Luisa de la Vallière. Todo esto y mucho más era París para mí (2013: 159).

Líneas que parecen inspiradas en estas otras de Enrique Gómez Carrillo, ejemplares de la seducción de París para artistas y escritores hispanoamericanos y españoles del fin de siglo: “porque París, para los que lo conocemos en toda su suavidad y lo amamos en todo su esplendor, es algo más que un nido, algo más que un refugio: es un santuario, es la fuente milagrosa de las nobles inspiraciones, es la ciudad santa del mundo moderno” (2011: 185).⁷ Pero es, quizás, Isidoro L. Lapuya en su candoroso retrato de la bohemia de la capital francesa quien aporta una información relevante al distinguir entre aquella más apegada a la canónica

⁷ Mauricio Wiesenthal señala que el guatemalteco Gómez Carrillo disfrutó en París de una bohemia elegante y refinada, atraído como “muchos artistas que venían de los jóvenes países americanos para buscar en la vida bohemia de París, una inspiración un poco snob, fantástica y cosmopolita que liberase a su estilo del prosaísmo de las viejas escuelas ilustradas de España y América”. (2011: 113-114)

de Henry Murger y, otra más, de carácter académico y universitario (2001).⁸ Una distinción que añade a la imagen generalmente aceptada de unos artistas buscavidas y tarambanas, otra en la que predomina el refinamiento intelectual y la sofisticación consiguiente del paso por las aulas y bibliotecas universitarias. Para Juan Ramón la poesía moderna comienza propiamente con el romanticismo, del que el modernismo es nada menos que su espléndida realización. De ahí la constante relectura, la tenaz reflexión, la ponderación porfiada de aquellos poetas que considera pertenecientes a su misma genealogía intelectual. A la vez, observa detenidamente los procesos y mecanismos de Poe y Whitman, los artificios y sutilezas de Baudelaire y Mallarmé, las propuestas y sugerencias de Martí y José Asunción Silva, el venero rehabilitado de la tradición popular hispánica mediante Augusto Ferrán y Bécquer. Pero Gustavo Adolfo Bécquer, para Juan Ramón, fue un poeta decisivo para la historia de la literatura española, puesto que fue ávidamente

⁸ Entre los primeros, registra Lapuya a José LLaneces, Benlliure y Sarasate, Blay, Domingo Marqués, Obiols, Anglés, Miguel Latas, Germán Valdecara, Niceto Dapousa, etcétera; entre los segundos a Saturnino Giménez, el doctor Nadal, Pedro Casablanca, etcétera.

leído no sólo por Unamuno sino, sobre todo, por Darío: “Esta relación de Unamuno y Darío con Bécquer es fundamental, y no hay que olvidarla nunca, porque es clave de muchos esclarecimientos futuros; ya que, en realidad, la poesía española contemporánea, empieza, sin duda alguna, en Bécquer” (Jiménez 2009: 230). Estados Unidos y Francia, pero también España e Hispanoamérica. Juan Ramón intenta no cegarse por el interés o el amor a la patria que considera pequeño y menor frente a la tarea universal de escritor; pero conviene detenerse un momento en lo que llama patria puesto que en 1936 rubrica una nota significativa: “La mayoría de los países tiene nombre femenino; España, Patria y Matria, femeninos los tres, son ahora más Matria que Patria o son una sola” (2009: 72). Esta idea de Matria transita hasta el pensamiento de Tomás Segovia que resuelve de la manera siguiente: “El amor es todo en la vida pero no es toda la vida. En lo que sucede entre el hombre y la mujer está todo lo que sucede. Pero el hombre y la mujer no son sólo los amantes. Es preciso no amar en la mujer sólo a la amante. Ni sólo a la madre. [...] Allí donde el hombre y la mujer están juntos no es una “matria” ni una “patria”. Es una “madre patria”. Pero ellos son esa “madre

patria". No importa que les "falte": allí donde están juntos no puede faltarles"(2009: 662).

De hecho, para el poeta el gran logro del modernismo fue precisamente reunir por fin a las distintas voces y sensibilidades que se expresaban a través de la misma lengua. Por tanto, la voz poética se origina en un crisol de tradiciones y ritmos, de lenguas y formas, que cada poeta intenta acomodar según su propio designio. El poeta es cosmopolita por vocación y universalista por decisión. Pero ya en un caso o en otro, la urgencia del escritor es el conocimiento de la tradición a la que pertenece sin desmentir el tiempo que vive, ni las circunstancias que lo rodean. En el siglo de la velocidad, en la etapa en la que las distancias entre los diferentes puntos geográficos se reducen y acortan, el cosmopolitismo es un deber que igualmente atañe al escritor y que resuelve con el estudio y la meditación de la tradición propia, pero también de la ilusoriamente ajena que acaba por hacer suya. ¿Acaso para Juan Ramón Unamuno fue más importante que Poe? ¿Qué decir de sus juicios sobre Azorín y Baudelaire? ¿Y de Bécquer y Whitman? Entre otras cosas, Juan Ramón contribuyó decisivamente a la hora de abrir ese abanico de posibilidades representado por la tradición para concluir que

ésta finalmente no es sino lo que decide el poeta mismo. Para el de Moguer, nada limitaba y restringía el acceso a la tradición que no fuera el interés mismo del escritor, de modo que el universalismo era una consecuencia natural de su decisión. Pero como toda decisión, en el caso de Juan Ramón, esas responsabilidades conllevaban la máxima exigencia y rigor intelectual a la hora de seleccionar, criticar y compendiar, para consignar los pros y los contras de esas mismas afinidades y rechazos, que propiamente construyen su tradición personal que se suma a la Tradición literaria con mayúsculas. Esta labor es la del talento individual al que se refiere Eliot, y el resultado es la tradición misma. Es Juan Ramón Jiménez quien consigna en la “Nota complementaria” a la misiva de 1953, dirigida al Sr. D. Sebastián González, Decano de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, en la que impartió su curso sobre el modernismo al que califica de “Segundo Renacimiento”, lo que propiamente entiende por tradición y que se adhiere íntimamente a lo defendido por T. S. Eliot: “Todos los poetas que vienen del simbolismo francés asimilaron la técnica francesa, pero la acomodaron a la tradición de sus propios países; y en esto radica la semejanza del modernismo jeneral [sic] con

la del teológico [sic], que quiso casa los dogmas establecidos con las innovaciones científicas modernas” (2010a: 19-20). Desde otro punto de vista, “la poesía cerrada y la poesía abierta” cartografían dos líneas de la poesía española desde sus comienzos hasta Juan Ramón: “La línea que corresponde a la poesía abierta es más nacional y universal; la más internacional y estrañera [sic], la que corresponde a la poesía cerrada” (2010c: 133).

Todavía joven, con esa juventud antigua o vejez joven tan de Juan Ramón, deja en sus epístolas, cartas y misivas testimonios de sus lecturas de formación, a las que hay que añadir las traducciones que le permiten conocer de primera mano la técnica y la poética de sus maestros. En diciembre de 1907, felicita a Enrique Díez-Canedo por sus versiones de “¡Hidalgo! De Corbière, ‘Un sueño en el valle’ de Rimbaud, las poesías de Guérin; que me parecen extraordinarias” (2007: 127). Los clásicos como no podía ser de otra manera, pero también el poeta de *Arias tristes* sigue con detenimiento y curiosidad la poesía de los autores franceses más jóvenes y se sume en la tarea de pergeñar traducciones un poco alentado por el ejemplo de Díez-Canedo, como declara en una misiva de marzo de 1909: “Sus traduc-

ciones son hermosísimas; sobre todas me gusta la segunda “estancia” de Moréas, que es casi el original. También he traducido yo algunas “estancias” para un tomo y que se llamará *Música de otros. Pero hablo de ilusiones*” (149). De hecho, el librito quedó en un proyecto que nunca se hizo realidad pero, por lo menos, las líneas exhiben la curiosidad por la literatura francesa reciente. La correspondencia está salpicada de alusiones a Francis Jammes, a Verlaine, a Rubén Darío, a Louÿs, a Bertrand, a Baudelaire, a Rimbaud, a Samain, etcétera. En 1911 o, quizás un año después, Juan Ramón exponía su familiaridad con Pauvre Lelian en una respuesta a Enrique Díez-Canedo: “nada de importancia tengo, sobre Verlaine, en lo inédito, únicamente algunas referencias en *Ideas líricas*, pero ninguna de ellas constituye artículo ni aún nota estensa [sic]. Además de Paul Verlaine y su novia la luna y de las traducciones publiqué en *Helios* una nota que debió servir de comentario a una fotografía del desdichado maestro, desaparecida en manos de Villaespesa” (1973: 29). Y en el horizonte la promesa de un librito sobre el poema en prosa, una antología confeccionada por Enrique Díez-Canedo que se llamó *La poesía francesa moderna. Los precursores. Los parnasianos. Los maestros del simbolismo*.

Los poetas nuevos (1913), querencias ya incorporadas a la poética juanramoniana pero también ordenadas según una idea precisa de la tradición literaria francesa de la que comienza a apropiarse. La declaración de Díez-Canedo no es trivial pues fue muy cercano a Juan Ramón sobre todo al comienzo de su militancia modernista,⁹ ya que se acompañaron en los sobresaltos de la fiebre modernista recién contraída (ver Domene, 2010: 47-53). El caso de Juan Ramón es ejemplar de cómo se levanta un gusto literario, una genealogía estética. Es cierto que Juan Ramón se adhirió desde muy joven al modernismo, pero también que antes ya había realizado las suficientes lecturas como para que esa elección no fuera únicamente un antojo pasajero. Obras y autores, españoles y extranjeros, contribuyeron a definir una sensibilidad que el tiempo no hizo sino pulir y

⁹ Ignacio Garmendia califica a Rafael Cansinos como fervoroso seguidor y apóstol del modernismo y de la incipiente vanguardia: “Digamos que militó activamente en el Modernismo, la rebelión contra la gente vieja, junto a Villaespesa y los Machado. [...] Digamos que, desde su tertulia del Colonial, rival del Pombo, compitió con Ramón Gómez de la Serna por la captación de jóvenes valores. Digamos que fue el paradójico apóstol de la vanguardia y el primero que se rio de ella”. (2011: 47)

depurar. Él mismo ha consignado su proceso poético personal: “La juventud primera puede ser incoherente, descompuesta, irresponsable, injusta; la madurez debe señalar, criticar, decidir. Es propio de la juventud buscar las novedades fuera; la madurez tiene que encontrarlas dentro” (Jiménez 2013: 151). Y en una nota de su diario poético, más piadoso y familiar: “En mi poesía, que he acariciado tanto siempre, he depurado siempre por sorpresa. Siempre dejo sobre el lugar activo de mi trabajo (mesa, silla, suelo) el poema o la nota iniciados. Los miro un momento con amor, sin castigarlos ni castigarme, y me voy de ellos llevándolos del todo en ese lugar del recuerdo verdadero, de la presencia íntima que relaciona, que pone, que impregna todo, sin línea fija, de lo circundante sucesivo” (2009: 22).

El mapa de presencias literarias en su escritura destaca tres tradiciones: española, norteamericana y francesa. Tres veneros cuya confluencia ofrece lo que Juan Ramón cifra como “síntesis ideal” de la poesía:

1. Influencia de la mejor poesía “eterna” española, predominando el Romancero, Góngora y Bécquer. Soledad.

2. El “Modernismo”, con la influencia principal de Rubén Darío. Soledad.

3. Reacción brusca a una poesía profundamente española, nueva, natural y sobrenatural, con las conquistas formales del “Modernismo”. Soledad.

4. Influencias jenerales [sic] de toda la poesía moderna. Baja de Francia. Soledad.

5. Anhelos creciente de totalidad. Evolución conciente, seguida, responsable, de la personalidad íntima, fuera de escuelas y tendencias. Odio profundo a los ismos y a los trucos. Soledad.

6. y siempre.- Angustia dominadora de eternidad. Soledad. (2013: 172)

Esas tres directrices que en un primer momento se muestran autónomas e independientes, poco a poco comienzan a mezclarse en la voz poética de Juan Ramón, pero también en sus textos críticos. De manera que el maridaje entre poesía y pensamiento no sólo se modifica recíprocamente sino que ambos cauces operan como ensayos alquímicos en donde las precipitaciones de uno se amalgaman con las del otro. La obra de Juan Ramón no es solamente su poesía, ni tampoco sus escritos estéticos, sino unos y otros a la vez, sin que la primera predomine a los segundos y viceversa. Adquisición de una tradición, pero también la

construcción misma de esa estética personal. El punto de partida y de llegada fue el modernismo, es cierto, pero Juan Ramón no restringía la expresión poética a este ideario, pues casi siempre se mostró tolerante y comprensivo, generoso y pródigo, hacia otras manifestaciones al subordinar el interés poético en el interés que pudiera despertar en esa “inmensa minoría”¹⁰, su “constante ilusión”. En el artículo “Estado poético español: poesía y poetría”, compendia modalidades y tonos, temperaturas y temperamentos poéticos sin distinción: “Poesía, poesía difícil, poesía fácil, ininteligible [sic], relativa, corriente... ¿Es necesario que la poesía sea entendida “plenamente” por todos? En diversos lugares y por otros motivos he hablado de esto, suscitado con diverso motivo también. Y no, no es preciso, como no lo es que sea plenamente comprendida la mecánica ce-

¹⁰ Juan Ramón dota de sentido la expresión “la inmensa minoría”, en uno de sus diarios: “está también y más quizás en ninguna otra parte, en el verdadero pueblo. Yo he sido siempre (lo he demostrado toda la vida) un hondo amigo, un enamorado del pueblo. Un poeta verdadero no escribe nunca “para” todos, esto es inútil repetirlo; pero siempre llega “a todos” por diversos caminos de su obra total, que va siempre, en proceso natural y lógico [sic], desde la flor a la semilla, deteniéndose en el fruto de su plenitud” (2009: 50).

leste o la cancioncilla de los pájaros” (Jiménez 2013: 185).

III. Autores y lecturas de Juan Ramón

Entre los autores extranjeros, sobresalen los románticos franceses y alemanes: Victor Hugo, Lamartine, Musset, Heine, Goethe, Schiller, Gautier e Ibsen, a quien rindió sus primeras traducciones, en concreto era los siguientes poemas: “El minero”, “Poder del recuerdo”, “A mi amigo el orador”, “Noche triste” y “Pájaro y pajarero”. En ocasiones, el autor los leía en su idioma original, en otras, en las traducciones que circulaban entonces (2010a: 23-29). Estas versiones, así como algunos de sus primeros poemas, “La víspera del fusilado”, “La guardi-lla” y “Las amantes del miserable”, aparecieron en las páginas de la revista *Vida Nueva* (1898-1900), lo que le valió un reconocimiento de

Francisco Villaespesa¹¹ que, a su vez, le presentó a Rubén Darío o, como dice el propio Juan Ramón, “entré en la órbita de Rubén Darío, de quien había ya leído, meses antes, “Friso”, en *El gato negro*, de Barcelona, “Salutación al Rey Óscar”, en *La Ilustración española y americana*, y “Urna funeraria”, en *Vida Nueva*” (27). Declaración que exhibe a un joven o, quizás, a ese viejo prematuro que apenas cuenta con veinte años, que ya demuestra una avidez y una curiosidad por cuanto está sucediendo en ese momento en la geografía literaria peninsular. El vocablo “órbita” es definitivo en esa confesión puesto que supone un reconocimiento implícito de esa estrella enorme y atractiva que era el nicaragüense, en torno a la que comenzó a gravitar el de Moguer. Desde ese momento comenzó una amistad y una admiración de Juan Ramón hacia Rubén que no hizo sino acrecentar. Hacia 1902 escribe el español al nicaragüense desde el Sanatorio del Rosario, en Madrid: “Crea usted que tenía verdaderos deseos de decirle, con la pluma, que no le olvido, y que le quiero como siempre”; y se despide, “ya sabe que lo admira y

¹¹ Recordaba Juan Ramón: “Entonces fue cuando recibí la postal de Villaespesa, firmada también por Rubén Darío, que estaba ya en Madrid, llamándome” (2010a: 27).

lo quiere profundamente su Juan Ramón Jiménez” (1973: 22).

El recuento, sucinto y general, levanta el mapa literario de un Juan Ramón ya decidido a entregarse a la poesía pero que todavía no sabe muy bien cómo. Dubitativo y tímido, timorato y retraído al comienzo¹², el encuentro con Darío debió de ser deslumbrante no sólo para confirmar su elección primera, sino también para adoptar un modelo en torno al que ir depurando el propio verso. Y ese encuentro con el autor de *Cantos de vida y esperanza* desencadenó un interés visceral por los modernistas hispanoamericanos a los que llega, además, por Francisco Villaespesa a quien considera digno de esa estirpe de escritores: “Un admirable genio, Gutiérrez Nájera, fue el apóstol que predijo la aparición de la Fuerza”; luego llegaron “Rubén Darío [que] cantó en *Azul*”, Leopoldo Lugones mediante *Las montañas del Oro*, Leopoldo Díaz, Ricardo Jaimes

¹² Enrique Díez-Canedo dice que “la obra de Jiménez se inicia temprano y desde temprano es perfecta: pasan rápidamente los tanteos de la adolescencia, —la hora impersonal, en que se buscan orientaciones a través de campos ajenos—, y bien pronto el poeta se define, con notas líricas, puras, francas, de melodía simple, muchas veces repetida” (1923: 8).

Freyre, Guillermo Valencia, José Juan Tablada, Amado Nervo y José Asunción Silva, “el pálido poeta del ‘Nocturno’” (2013: 61-62). Enrique Díez-Canedo confirma el vasto conocimiento que Francisco Villaespesa tenía de la literatura hispanoamericana a partir del testimonio de Juan Ramón: “Villaespesa devoraba literatura hispanoamericana, prosa y verso. No sé de dónde sacaba los libros. Es verdad que mantenía correspondencia con “todos” los poetas y prosistas hispanoamericanos, modernistas o no, porque para él lo hispanoamericano era ya una garantía” (1975: 220). También Eugenio Noel, en algún momento de 1908, recuerda las reuniones en casa de Francisco Villaespesa en donde se hablaba de cualquier asunto de literatura, unas conversaciones que lo introdujeron en la literatura hispanoamericana: “En casa de Villaespesa. Traducción de d’Annunzio. Isaac Muñoz, Oliverio, los Machado, Arbarán, Baroja y Seijas. Los poetas de América. El literato” (2013: 218). Luis Cernuda, en *Estudios sobre poesía española*, remite a ese incipiente binomio modernista que conforman Francisco Villaespesa y Juan Ramón: “A este poeta hoy olvidado, amigo de J. R. Jiménez, le subyuga el modernismo enteramente” (1957: 63). La poesía de Manuel Machado lo familiariza con la

de Albert Samain y Paul Verlaine; las *Soledades* de Antonio Machado acarician “el alma” con esa “lira que tiene la melancolía vieja y castellana de las coplas de don Jorge Manrique y el bello ritmo, rico y diamantino de los romances de Góngora” (94). Manrique, según Juan Ramón, se mezcla en los versos de Machado con Heinrich Heine quien probablemente condicionó el gusto del de Moguer por la literatura popular, sobre todo con esa idea tan suya, expuesta en *La escuela romántica*, de que las palabras verdaderamente poéticas se cuelgan de los labios de los artesanos: “Los mozos artesanos reciben abiertamente las palabras del cielo con sólo abrir la boca, les basta con pronunciarlas; y resultan mucho más poéticas que todas las hermosas frases poéticas que rebañamos en la profundidad de nuestro corazón” (2010: 180).

La relación entre el artista y el artesano salpica las reflexiones de Juan Ramón en torno al quehacer literario y, más allá, contribuyen a explicar el embrujo por la literatura tradicional. El artesano es el que hace artefactos, a diferencia del artista, perito en realidades. Pero el artesano posee aquello que igualmente es menester para el artista, oficio. Así, para el hacedor de arte, creatividad y destreza en el manejo de la materia prima son tan necesarias

como insustituibles. De ahí la importancia de conocer la tradición literaria, pero también ese compromiso del poeta que lo lleva a no relegar toda su responsabilidad al genio. Esta idea es particularmente valiosa en unos momentos en que las vanguardias habían reducido el arte a un manejo de la técnica que acabó por banalizar el arte mismo. La reunión del artista y el artesano es a escala la del poeta y el científico, pero se trata de “una poesía y unas matemáticas puras, de rejión [sic] alta, que no por ser incomprensibles para la mayoría dejan de ser”. Términos contiguos a la fórmula consignada por Jorge Guillén: “Poesía pura es matemática y es química —y nada más—, en el buen sentido de esa expresión lanzada por Valéry” (1985: 327); es una poesía poco humana si se quiere, hasta cierto punto deshumanizada, no en el sentido atribuido por José Ortega y Gasset, sino en el de “la ciencia verdadera”, a condición de revelarse “transcendente, “estravagante” [sic], excepcional [sic]” (Jiménez 2013: 125). Ahora bien, la distinción sólo es ejemplar si verdaderamente respeta la analogía, es decir, un ámbito de significación compartido por el artista y el artesano, el poeta y el matemático, y que, Juan Ramón, sitúa en la “invención”, “el don más poderoso del artista”

y “del científico en jeneral [sic]”. El verdadero poeta, como también el auténtico científico, son aquellos que están dotados de ese raro talento “de equilibrar memoria y olvido. Y el instante exacto de su hallazgo, el que surge [sic], por lo tanto, como una sensual luz abstracta, entre el descuido justo de la realidad presente y el justo recuerdo de la realidad distante” (134). Juan Ramón sancionó su elección primera y posterior convicción de que la poesía exige tal esfuerzo que no puede dirigirse a una mayoría, no tanto por requerimiento de la poesía, sino por deficiencia de los lectores. Ese desajuste definitivo, sin embargo, no debe limitar la exigencia del poeta en relación con la poesía. Manuel Abril cuestionaba a Ortega y, a la vez, se alineaba con Juan Ramón al argumentar: “Lo humano en el arte consistirá, por consiguiente, según esta manera de entender, en presentar las cosas como son, pero depurándolas; o sea presentando de ellas lo que valga para que el hombre, al mirarlas, sienta la poesía que hay en ellas” (1933: 24). Jorge Guillén insiste en este aspecto: “Si hay poesía, tendrá que ser humana. ¿Y cómo podría no serlo? Poesía inhumana o sobrehumana quizás ha existido. Pero un poema “deshumano” constituye una imposibilidad física y metafísica” (1999: 408). Una reflexión

que se identifica plenamente con lo que entiende por poesía Juan Ramón pues, según Ricardo Gullón, “se le ha reprochado [a J.R.J.] una actitud de enajenamiento de lo real, que no es cierta. Ensimismado sí, pero ensimismado en la memoria, que es, necesariamente, memoria de sucesos, personas o cosas reales”. (1960: 186-187)

Relevante es la alusión a la realidad y no al realismo; una atención a la realidad que lo acerca a las expresiones populares, como ese romancero que concibe “la idealidad poética muy cerca de la realidad, muy sobriamente” (Menéndez Pidal, 1971: 93). Si el artista representa el genio; el artesano, mejor la porfía popular. Juan Ramón reniega de la inspiración, a no ser que esta llegue cuando el poeta tiene metidas las manos en la masa, como dice también: “Yo trabajo en mi labor de creación poética mientras estoy despierto y aun dormido, pues muchas veces el alba me da resueltas las cosas turbias de la entrada del sueño, pero me gusta más crear que publicar, y así mi obra se acumula y sólo doy una centésima parte de lo que escribo, que, además, me gusta dejar descansar” (145). Ricardo Gullón aporta una precisión más acerca del significado de “realidad” en la obra de Juan Ramón: “Poesía [...]

no es el transporte ideológico de una mente a otra; poesía no es aquello que puede decirse en lenguaje científico o crítico, sino la expresión de una intuición con sentido, realidad y validez en sí misma” (1960: 185). En relación con todo esto hay que situar las lecturas del de Moguer. Autores y obras cuyo estudio dirigió a corroborar, validar y afirmar o, por el contrario, a desechar, despreciar o repudiar; una manera de trabajar que tenía en la escritura del momento su objeto y fin. San Juan de la Cruz y Gustavo Adolfo Bécquer fueron autores predilectos y que Juan Ramón consideraba poetas propiamente modernistas o, mejor dicho, cuya actitud hacia la poesía era equiparable a la mantenida por los modernistas. Juan Ramón, con todo, apunta insistentemente que aun cuando es reconocible la actualidad de San Juan de la Cruz, el verdadero iniciador de la poesía moderna es el sevillano: “en realidad, la poesía española contemporánea empieza sin duda alguna en Bécquer. No podemos aceptar que en Góngora o San Juan de la Cruz o Garcilaso o los *Cancioneros* o el *Romancero*, como algunos pretenden para complicar el asunto o por secreta conveniencia, por la sencilla razón de que no son contemporáneos nuestros efectivos, y además, porque Bécquer tiene ya,

por otra cuenta más propia, aparte de su contemporaneidad cronológica [sic], un traje moral gris moderno)” (2010c: 42). Si el primero eligió lo divino, el segundo prefirió lo humano, pero el segundo no puede comprenderse sin el primero:

Los dos, inventores de forma poética y creadores de un profundo acento, como verdaderos poetas del amor que fueron y son, mezclan lo divino y lo humano, aunque de manera diferente. San Juan llena de humanidad lo divino, Bécquer llena de divinidad lo humano. San Juan ama fervorosamente una visión y hace de ella, por una tras-mutación del goce, una mujer: Bécquer ama locamente a una mujer y hace de ella, por una trasmutación del dolor, una visión. Los dos se hacen dentro de ellos mismos la mujer ideal con los elementos difusos de forma y espíritu que les da la vida y el sueño (2010b: 116).

Es esta mezclolanza, este amasijo, esta composición, entre lo humano y lo espiritual, es lo que vuelve a San Juan y a Bécquer no en precedentes, sino continuidades, de un modernismo que, como ellos, ofrece dos directrices en torno a las que se forman los escritores modernistas. Rubén Darío militante de un modernismo más formal, a diferencia de Miguel de Unamu-

no, más espiritual. Uno y otro, el santo de Ávila y el romántico de Sevilla, se ajustan a la expectativa que genera todo poeta: la pervivencia de cada uno de ellos en sus respectivas obras. Así, no es ya la historia de su vida, muchas veces confundida con la leyenda, lo que perdura, sino justamente aquello por lo que son recordados: la poesía. O, como dice el propio Juan Ramón: “la obra de un poeta es lo que él quisiera ser y seguir siendo después de muerto; es, pues, su vida verdadera y perdurable” (2010b: 117). Pero también la identificación entre vida y obra los emplaza en el romanticismo absoluto, el cual se distingue del romanticismo de época que es justamente el que suele denominarse así, cuando el verdadero es el otro, atemporal y perenne. Ahora bien, qué entiende el de Moguer por romanticismo español y responde sin vacilar:

En España los verdaderos románticos han sido los místicos, los evadidos de la realidad; España es un país muy realista, y los místicos, los románticos verdaderos, tenían que refugiarse [sic] en las grandes soledades del Amor que son la poesía y la religión [sic]. Bécquer es tan místico como San Juan de la Cruz o más. Místico no quiere decir menos humano, sino más humano en el sentido superior de humanidad. El místico

es un hombre más delicado, más esquisito [sic], es decir, más absolutamente humano, el que tiene un sentido más delicado, más esquisito [sic], más profundo del amor, el que hace del amor humano poesía humana y divina a un tiempo (2010b: 121).

En Bécquer, el autor de *Arias tristes* advierte algo más que es decisivo, la curiosidad hacia la literatura popular y tradicional le llega de la mano de un volumen de cantares firmado por su amigo Augusto Ferrán, titulado *La Soledad*, y que Bécquer considera como el matrimonio más acabado entre el idealismo popular alemán y el popularismo andaluz. La nota le sirve a Juan Ramón para señalar cierto aire compartido entre Bécquer y sus contemporáneos norteamericanos Poe y Whitman. En ese prólogo, el sevillano distingue dos corrientes poéticas predominantes: la primera es aquella que habitualmente se considera poesía, mientras que la segunda es propiamente la poesía:

Hay una poesía magnífica y sonora; una poesía hija de la meditación y el arte, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad, habla a la imaginación, completa sus cuadros y la conduce a su

antojo por un sendero desconocido, seduciéndola con su armonía y su hermosura.

Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía.

La primera tiene un valor dado: es la poesía de todo el mundo.

La segunda carece de medida absoluta, adquiere las proporciones de la imaginación que impresionada; puede llamarse la poesía de los poetas (1969: 1186).

Juan Ramón suscribe evidentemente esta distinción, como ya se ha visto. Pero hay otra circunstancia en el prólogo que merece subrayarse y justamente la importancia del “pueblo” para dotarse de una poesía o, quizás haya que decir, de una expresión poética acorde con sus necesidades y urgencias:

El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones.

Nadie mejor que él sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época. [...]

Él ha dado el ser a ese mundo invisible de las tradiciones religiosas, que pueden llamarse el mundo de la mitología cristiana. [...]

Como a sus maravillosas concepciones, el pueblo da a la expresión de sus sentimientos una forma especialísima (1188).

La poesía popular, según Jiménez, comienza en la poesía española en el siglo XIX como consecuencia de la comprensión del fenómeno que sucede al presentimiento. En otro lugar, escribe que “el mundo ha sospechado siempre que la poesía está en el pueblo como en su “madre”, que el pueblo contiene el secreto, la gracia de la poesía, como contiene los secretos de la danza, de la ciencia, de la verdad” (2013: 279). La “gracia” es uno de los términos juanramonianos por antonomasia que igual se dice de un artista singular que del pueblo, pero que está en el principio de la creación. Hay un poema, “La gracia” justamente, que expresa el sentido del que dota a esta palabra:

Está en el aire, como uno,
como una más bella que nosotros,
más bella que ninguna, que ninguno;

de todo toma luz, color, esencia;
y si el aire se aumenta y se conmueve,
se echa en el viento, viene y va,
con el deleite de sentirse ella,
sobre el alto verdor en flor mecido.
(Jiménez 2002: 317)

Bécquer le entrega a Juan Ramón no sólo una manera de vivir la poesía, sino también un ideario poético completo. Pero el sevillano es inseparable de sus coetáneos del otro lado del Atlántico, motivo por el que Juan Ramón no desaprovecha la ocasión de resaltar esos paralelismos literarios y biográficos, concediendo al sabor o al gusto o al espíritu de época las semejanzas referidas:

Cuando este innovador y creador nació en Sevilla, 1836, Poe tenía veintisiete años, Whitman diecisiete, y seis Emily Dickinson. (José Asunción Silva nació cinco años antes de la muerte del triste sevillano). Cuando Bécquer muere [...] 1870, Poe es aún discutido; Whitman está señalado por el comprensivo y jeneroso [sic] Emerson [...] al desdén jeneral [sic]; Emily Dickinson anda secreta, blanco fantasma, entre Amherst y el Cosmos, enviando diariamente cartitas, poemitas, flores y dulces caseros a sus amigos: mujeres, dioses, pastores, hombres. Pues Bécquer muere casi desconocido como

poeta, con la mísera gacetilla irónica de un periódico burgués (¡Domínguez!) como adiós público (2010b: 129).

Quizás, por eso, la búsqueda de la poesía emprendida por Juan Ramón fue tan metódica como inflexible, seguramente teniendo como modelo la biografía del autor de la *Rimas*, muerto desconocido e ignorado por la mayoría, pero cuya poesía terminó por prevalecer. La decisión de Juan Ramón de ofrendar su propia vida a esa otra vida que era la poesía paradójicamente le concedió esa resistencia al paso del tiempo. Otro peldaño más en la genealogía del modernismo, siempre según el de Moguer, es Miguel de Unamuno cuya cualidad más notable fue resultar “un agónico ardiente”: “Tuvo siempre a Dios, a Cristo en ese punto, sin esclarecerlo nunca, en que no se sabe dónde acaba el hombre y dónde empieza Dios. Ése era el juego, el juego trágico [sic] de toda su vida, que fue como una muerte en movimiento, como una agonía de resurrección diaria, dinámicamente espiritual, ardiente” (2010b: 143).

En cuanto a los hispanoamericanos, Juan Ramón escribe sobre casi todos los modernistas reconocidos, incluso de aquellos más excepcionales, como es el caso de Salvador Díaz

Mirón. Para el de Moguer, el veracruzano “es un caso verdaderamente genial [sic] y aislado de tratamiento de la palabra necesariamente estraña [sic]” (2010b: 162). Lo enigmático del mexicano fue la manera en que asumió el espíritu del modernismo sin apenas conocerlo. Es verdad que los precursores del movimiento ya se habían dado a conocer: Manuel Gutiérrez Nájera, Jaime Freyre, Julián del Casal, José Martí, José Asunción Silva, etcétera. En particular sus juicios y estudios se reúnen tanto en el volumen dedicado al Modernismo como el dedicado a Rubén Darío, en el que despliega las relaciones evidentes y recónditas de los diferentes autores con el nicaragüense. Más allá de estos escritores, conviene reparar por un momento en los escritores en lengua inglesa. Ya se ha hablado de la relevancia que Juan Ramón otorga a Poe en el inicio de la poesía moderna y a Whitman en menor medida. Éste último le interesa no tanto por la calidad de su poesía o por su poética, sino por la voz que irrumpe entre sus versos: “¿Lo popular en Whitman? Para mí Whitman no es popular porque espese [sic] los sentimientos o las ideas de un pueblo más o menos verídico, ni porque se dijera en versos mayores o menores a un pueblo, sino porque tiene la visión de un

pueblo: Whitman es popular hacia el futuro” (2010b: 198).¹³ Lo cual justifica esa afinidad que encuentra entre el autor de *Hojas de hierba* y la poesía de Bécquer. Justamente el hecho de ser la voz del pueblo es lo que convierte al norteamericano en un “demócrata auténtico y, por serlo, un verdadero aristócrata, un aristócrata de intemperie, que son los verdaderos aristócratas” (198). De ahí que lo mejor de la poesía de Whitman, según Juan Ramón, se encuentre cuando abandona su voz para asumir “el tono jeneral [sic] de todos”. De Emily Dickinson confirma no sólo su excelencia poética, sino la “gracia” poética con la que fue distinguida: “Una Santa Teresa laica presumida y coqueta de alma, que se jacta para la posteridad de demasiada confianza con Dios y se lleva a la tierra el secreto de esa confianza” (202).

Y ya propiamente a la hora de expresarse de sus contemporáneos, señala Juan Ramón: “el grupo de los poetas actuales de América del Norte —Edgar Lee Masters, Edwin Arlington Robinson, Vachel Lindsay, Amy Lowell,

¹³ En 1909, Juan Ramón publicó el poemario *De olvidanzas: Las hojas verdes*, que remite al poemario de Whitman.

Carl Sandburg—¹⁴, dignos sucesores de la gran trinidad lírica de Poe, Emily Dickinson y Whitman” (204), en donde destaca Robert Frost quien “habla —escribe, es igual— en un verso conversador y lento —allí se habla así— en el que la idea está como un alma que se sintiera a gusto en su cuerpo” (205). W. B. Yeats y T. S. Eliot le merecen una analogía ilustrativa: si el primero “dio la medida no grata a A. L. del cruce irlandés y francés, como nadie, como nadie Eliot la da de lo francés y lo norteamericano” (208). No descuidó Juan Ramón la atención a James Joyce, cuya escritura le recordaba al Guadiana que, sin entenderla completamente, le parecía sincera: “el río naturalmente, está dentro, allí está, no hay duda, con muchos párpados caídos, ojos cerrados donde no vemos su fluir. De vez en cuando abre los ojos, no tanto para que lo veamos, como para ver él. Éste es, creo yo, el secreto de James Joyce” (222). Finalmente, se ocupa de Henry A. Wallace, “místico y de la misma raza que los mayores místicos españoles”; pero quizás el rasgo distintivo de

¹⁴ La nómina que ofrece Juan Ramón de los poetas norteamericanos leídos y estudiados es un paradigma de la poesía moderna y expone el conocimiento serio y preciso que tenía de los mejores poetas. Baste consultar el trabajo de Harriet Monroe, *Poets and Their Art*, del año 1932, que coincide con los nombres que consigna Juan Ramón.

su temperamento sea que es “un aplicador de la religión definida a la vida considerada” (230); sin ser propiamente un poeta social consigue hacer de ello su asunto poético privilegiado: “Yo considero profundamente poético a un hombre que ha escrito con sentimiento tan hermoso sobre la existencia mejor de los hombres; y, por su concepción subjetivamente lírica de la agricultura, la relijión [sic] y la economía, lo pongo entre los mejores poetas modernos naturales y sociales de Estados Unidos” (232).

Este repaso, desde luego ilustrativo, exhibe la curiosidad de Juan Ramón por aquellos autores que, sin importar la lengua, se sintieron seducidos por la naturalidad de la poesía y, al mismo tiempo, hicieron de esta la manera de estar en la vida. La sencillez como directriz de la expresión poética es irrenunciable en tanto que cualidad del poeta; a ella se accede de diferentes maneras aunque se consignan dos en particular: la primera es la que concierne a la forma; la segunda, más bien, al talante espiritual. Claro, ambas vías ya habían sido registradas por el propio Juan Ramón, pero sus lecturas muestran que no fueron al azar, sino que obedecían a una premeditación asociada con su propio proyecto literario.

IV. Juan Ramón y la literatura popular

A SUS 15 AÑOS EL POETA YA HA DEFINIDO ESA sensibilidad de la que no habrá de abdicar, pero sí perfilar y precisar con el paso del tiempo: de los españoles, prefiere a Gustavo Adolfo Bécquer y al Azorín de “Cansera”, a los gallegos Rosalía de Castro y Curros Enríquez, al catalán Jacinto Verdaguer y al granadino Manuel Paso. No consigna a autores de los Siglos de Oro, pero sí una forma preferente, el *Romancero*, vehículo privilegiado de la literatura tradicional y popular, al que dedicó el estudio de 1959, *El Romance. Río de la lengua española*. Ambos aspectos merecen del poeta una atenta revisión. Sobre “lo popular”, como titula uno de sus ensayos, considera que para un escritor culto es difícil apreciarlo, mientras que “al pue-

blo” le resulta más sencillo reconocer lo culto. Tal premisa la justifica a continuación de esa manera muy de época, siempre presente en el poeta, con que una naturaleza idealizada se adueña de las expresiones artísticas del hombre: “El pueblo es la naturaleza de la humanidad; no es difícil, por lo tanto, que cree o retenga con la sencillez de la naturaleza, o que depure con su exigencia [sic] primera y esencial” (2013: 277). Así, lo popular reside en el pueblo, esa idea abstracta y romántica que opera como agente de la historia por encima del hombre singular. El pueblo así entendido opera como receptáculo de la memoria o, mejor dicho, es pura memoria al servicio paradójicamente del pueblo mismo. Es, en palabras de Menéndez Pidal, “un arte para la vida” (1971: 85). En este sentido, no escatima Juan Ramón cualidades para ese nombre impreciso y confuso: “El pueblo es intuición, y cuando un hombre “cansado de la vida” se “retira” a la naturaleza (santo, poeta, sabio) va en busca de la intuición, de la desnudez de la cultura; no va a aprender, va a olvidar, es decir, a encontrar y aprender en el olvido” (278). Ese olvido es la memoria del pueblo para quien la cultura no es atemporal, sino justamente esa intuición que permite relacionarlo con una sabiduría, en el caso español,

carpetovetónica. La curiosidad por la literatura popular llevaba a Juan Ramón a preguntar por el origen de tal o cual copla, romance o seguidilla, como se aprecia en la carta que le dirige a María Goyri, esposa de Ramón Menéndez Pidal, el 16 de junio de 1921:

¿Tendría usted la bondad de decirme si el romance:

Yo soy del Duero

Que todas las aguas bebo.

Damas talludas y secas, etc.

—que encuentro en la edición facsimilar hecha por la Sociedad Hispánica de New York, del *Romancero general*, pags. 346-347—, es de autor conocido? En el Rivadeneyra no lo encuentro. (1973: 388).

En cuanto al romance, Juan Ramón consigna reiteradamente en diferentes lugares la importancia para la lengua española de esta forma anestrófica: “El Romance (el poema español escrito en verso octosílabo, una acepción de la voz Romance) he dicho siempre que es el pie métrico sobre el que camina toda la lengua española, prosa o verso, que es lo mismo en cuanto a la lengua” (2010c: 187). Ahora bien, si el octosílabo es el metro preferente de la lengua española hasta volverlo su expresión

más singular y propia, es porque ha sido capaz de ser asumido no ya por la lengua, sino, sobre todo, por unos hablantes que lo han hecho suyo, por eso afirma:

Sí; el verso es como un río de agua de la tierra, río de agua que es, a su vez, como un río de la sangre de nuestra carne, nuestro barro; el río de esta sangre que respiramos del mar del aire y la echamos, con el ritmo del corazón y del pulmón nuestros, al aire de la tierra y del mar. Por eso se dice “poeta de vena suelta”, o “este poeta se ha abierto una nueva vena”, cuando el poeta es fuente como lo es el *Romancero* o cuando encuentra un nuevo cauce para su inspiración. Ríos de sangre son nuestros días, que corren, día tras día, como ola tras ola, y se remansan noche tras noche, como onda tras onda; y que, como los ríos se llevan los días, sonreímos, hablamos, sonlloramos, gritamos, sollozamos, vivimos en suma, y nos callamos, al fin, en los remansos preliminares que nos advierten o en nuestro desangre en la mar, sangre neutra total y renovada de la universal muerte (2010c: 192).

El romancero es, pues, la expresión literaria más depurada de lo popular aunque, como dice Ramón Menéndez Pidal, “en la obra de arte verdaderamente popular el lector no considera la belleza como expresión estática, lograda por

el desvelado esfuerzo de su autor”, la del romancero “es belleza palpitante que se conmueve y siente el calor emocional de quien la contempla” (1971: 69). Pero, en tanto que popular, es decir, memoria de una sabiduría acendrada desde tiempos inmemoriales, no entabla una correlación con el clasicismo culto, ese que representan Calderón de la Barca o Gracián, sino justamente con lo popular clásico que no es ya una expresión propiamente artística, sino una manera de vivir o ir viviendo; ese clasicismo que representan el cante jondo, los toros o el baile. Por eso afirma Juan Ramón que “el romance popular de hoy tendría que ser como la copla popular de hoy, una malagueña, una jota, una sevillana, una soledad, una saeta, etc.” (201). De ahí que Juan Ramón Jiménez observe, en los romances de autores como Antonio Machado o Federico García Lorca, el uso de la forma, el molde, pero que carecen del espíritu popular, por los que los tilda de ejemplos acabados de “*Romancero* artístico”.¹⁵ Esta

¹⁵ Este ensayo de Juan Ramón, así como sus formulaciones anteriores, recibieron una atenta lectura por parte de Menéndez Pidal que resume la propuesta de Juan Ramón al vincularla con ideas literarias de Julio Cejador y Fracua: “Al señalar las dos corrientes, “una minoritaria, individualista, estética; otra popular, colectiva, impulsiva”, discute

distinción entre “arte artístico”, “arte popular” y “arte creador” fue consignada por Ortega y Gasset. El “arte artístico” es un arte para los menos, puesto que “Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase particular de hombres que podrán no valer más que los otros, pero que evidentemente son distintos” (2007: 12); dicho de otra manera, un arte para artistas que se encierra en sí mismo. Frente a esta propuesta, Juan Ramón reivindica el romance como la corriente más pura de lo popular, que no busca encerrar o limitar el arte, sino precisamente entregarse a cualquier hablante. Finalmente, Ramón Gaya, a los otros dos, añade el “arte creador”, entendido como la expresión de la realidad y dirigido a los hombres comunes y corrientes: “Sólo el hombre común —el “superhombre común”—, es decir, el hombre común... sano, limpio, fuerte, silvestre, puede y sabe recibir la realidad entera y verdadera sin

los caracteres que se suponen en la segunda: “realista, tosca, recia..., varonil”, adjetivos que sin duda aluden a las ideas críticas de Cejador, las cuales ciertamente no merecen tanto lugar como benévola mente Juan Ramón Jiménez les concede” (1971: 135).

manosearla ni manipularla, sin la boba idolatría de unos, ni la ilusa y petulante alteración o deformación de otros” (2001: 14).

En este aspecto, Juan Ramón sigue a Menéndez Pidal quien vincula con naturalidad el romance con la vida del pueblo español, puesto que el arte español está destinado a las mayorías, es decir, “es dedicado a la comprensión de todos, al gusto de todos, a diferencia del arte minoritario, dedicado a la comprensión y al gusto de sólo los selectos” (1971: 51). Lo popular o la naturaleza popular es lo que dota de sentido al romancero y lo convierte en ese río de la lengua castellana que, a pesar de sus repeticiones y reiteraciones, exhibe la vitalidad de la lengua y del hablante:

Este gran río de ríos del *Romancero jeneral* [sic], que sigue pasando y pasando bajo puentes y sobre llanos, sin terminar nunca, aunque su invención esté acabada y él jire [sic] en una órbita repetida y sin término, tiene las aguas más limpias, más transparentes, más propias, por trágico [sic], épico o gráfico que sea, que las de los romances del *Romancero gitano* [sic] en los que todo es apoyatura metafórica y plástica rítmica, con mucho tomar de la copla corriente. Los versos más inolvidables del romancero de Lorca son versos populares “Verde, que te quiero ver-

de”, por ejemplo, es un verso de una copla que yo oía de niño: “Verde que te quiero verde, del color de la aceituna” (2010c: 202-203).

Paradójicamente, el hecho de que los romances de los escritores cultos no sean genuinamente populares, no deja de ser un impulso a la forma tradicional, como aclara el propio Ramón Menéndez Pidal, en el *Romancero Hispánico*, quien afirma: “Esta aplicación de recursos modernos a la propagación del romancero, aunque hoy es poca, tiende a compensar el hecho de que los tiempos actuales son muy desfavorables al arte para todos” (1968 II: 450-451) y, en otro lugar, subraya la vitalidad que en el primer tercio del siglo XX mostró el romance por parte de los escritores cultos: “la llevan a la lírica, a la narrativa, a la prosa Enrique de Mesa, Fernández Ardavín, Blanco Belmonte, Moreno Villa, García Lorca, Alberti; la matiza y afiligrana Azorín, el maestro de la nueva sensibilidad. Así otra vez el viejo Romancero revive en la nueva literatura” (1948: 40). Juan Ramón, en determinado momento de 1936 registra la convicción de que las formas populares son las más ajustadas para su expresión poética “desnuda”:

Me gusta ahora, en mi obra poética, el romance, la canción, el verso desnudo, tan españoles, y lo que llevan dentro. No me gusta más la estancia, francesista, ni el arte menor, trovadoresco internacional, ni la silva, italianizante (aunque a veces vuelva a estas formas ineludibles, sobre todo, al margen [sic] de un revivir de época). Ni, naturalmente, me gusta el contenido propio de ellas, ya que cada forma supone su contenido, como ocurre con los vasos.

En lo misceláneo, me gusta y no, a medias, el soneto, por ejemplo. Y del todo, y como siempre, las formas inventadas (2009: 31).

Si el romance es el río de la lengua castellana, el modernismo lo es de la literatura universal. Esta convicción es la que guía el interés de Juan Ramón por la forma popular que no limita a los autores que rehabilitan el romance a principios del siglo XX, sino que le incitan a una indagación de fondo que remonta a los *Cancioneros*, a Jorge Manrique, al Arcipreste de Hita, al Marqués de Santillana y, entre ellos, a Gil Vicente, del que advierte su parentesco con Antonio Machado, y al que atribuye una originalidad sin concesiones. Para tratar de explicar la importancia de Gil Vicente, Juan Ramón glosa su talante poético en términos que invitan a un ambiente creador antes que

propriadamente a una técnica; esa atmósfera es la misma que observa en la mejor tradición del romance: “Los consonantes o asonantes del poema que voy a leer son arbitrarios, como es natural en el poeta jenial [sic] y directo; pero, aparte del octosílabo, lo que le da el sentido del romance y aún lo echa por encima de él, es el arranque, la voz, la apoyatura, la naturalidad, el garbo, tan lejano todo de los poemas de los *Cancioneros*, con los que suelen confundirse jeneralmente [sic] los de este lírico impar y perdurable” (2010c: 208-209). El romance es una forma apta para que la horma de la subjetividad del poeta se acomode a ella, sin renunciar a su popularismo inherente, pero también ajustada a la expresión poética personal, muchas veces altavoz de las circunstancias en que aparece esa voz poética, lo cual distingue a los romances modernos de los tradicionales y medievales: “Para que un romance moderno, y digo moderno de cualquier época, equivalga a los tradicionales mejores, no es necesario usar el tema consabido propio de la época medieval, con las costumbres de entonces, pero estraño [sic] ahora tanto como si fuese foráneo. Debe cantar lo de su época, y desnudo; los temas eternos, el amor, la soledad, la guerra, el olvido, la ausencia, el pesar, la alegría, desnudos y

acomodados a nuevas circunstancias” (2010c: 210).

La recepción del romancero, en diferentes periodos de la historia del castellano, le permite adoptar una mirada crítica hacia determinadas corrientes de pensamiento, como sucedió con el humanismo “mal entendido” al que Juan Ramón consideró reactivo hacia éste, puesto que no lo entendió en la dimensión adecuada: “Parece que el Renacimiento olvidó el romance jeneral [sic] por culpa del humanismo mal entendido, ya que por humanidades se sobreentiende cultura más que cultivo, y “cultura” es una palabra que parece que ampara al docto, como un paraguas, del sol y el agua” (2010c: 217). Y, a continuación, registra la nómina de quienes se adhirieron a un lado u otro del romancero: más estéticos, Quevedo, Góngora, Calderón; más cerca del espíritu tradicional, Cervantes y Lope de Vega; finalmente, recupera a Santa Teresa y a San Juan que si bien comprendieron el espíritu y la personalidad del romancero, no supieron o no pudieron adaptarse plenamente:

El entrañable fervor de los dos místicos, tan verdaderamente humanos, pero contajados [sic] también del humanismo, se va cantando hacia

arriba y hacia abajo al mismo tiempo, como un río que se hiciera surtidor o columna y ascendiera y cayera simultáneamente; un río menos libre, y parece mentira, en el romance, que en sus poemas de otros pies y otros brazos. Esto es también del propio misticismo religioso [sic]: perder el cauce humano, subir y desplomarse otra vez en el cauce, lastimándose y lastimándolo por discontinuidad de acomodación (217).

Por eso el romancero es siempre actual, aunque no necesariamente visible, a la manera del Guadiana: en ocasiones su impetuoso caudal se impone como molde preferente, como ocurrió con García Lorca, Rafael Alberti, José Moreno Villa; en otras, sin perder su vigor, parece amansarse en recodos más sutiles y recoletos, como en el caso de Salinas o Guillén; pero el romance siempre fluye. Juan Ramón lo dice mejor:

[...] el pueblo repetía los romances, colaboraba con ellos sucesivamente y estaba contento. Cuando termina ese repetir del *Romancero* empieza a brotar en España, como las florecillas de un campo jeneral [sic], la copla, más personal y más directa del pueblo. Sin duda el pueblo se iba gradualmente despegando del *Romancero*, acaso porque el romancero ya iba cobrando virtud literaria aristocrática, como los ladrillos pa-

tinados de un edificio antiguo, materia común que aristocratiza el tiempo, otro río, con el pasar y repasar de sus ojos y sus manos constantes (233).

Juan Ramón consignaba así el mecanismo preferente del romancero tradicional: repetición y variación, ya subrayado por Ramón Menéndez Pidal. La mirada de Juan Ramón hacia el romance es la del poeta interesado en su tradición, para vincularla a su propio proyecto poético siempre en busca de la expresión más depurada, próxima al silencio poético, condición de la verdadera pureza. La labor de Ramón Menéndez Pidal, desde el Centro de Estudios Históricos que dirigió entre 1910, año de su creación, y 1919, se encaminó más bien a la recuperación de la tradición popular, con un acercamiento propiamente filológico, académico y erudito. Pero en lo fundamental, ambos coinciden a la hora de entender al romance como esa fuerza de la expresión de un pueblo en donde vive el pueblo mismo que es su verdadero dueño.

V. El modernismo de Juan Ramón

EL MODERNISMO HA SIDO EL MOVIMIENTO ARTÍSTICO que ha suscitado más atención y mayor unanimidad entre historiadores y críticos a la hora de calificarlo como originario y fundacional de la literatura hispanoamericana. Con frecuencia se ofrecen fechas, diferentes muchas veces, para señalar su inicio y su fin, cuando no se vincula indisociablemente con la obra de Rubén Darío. Menos visible ha sido Juan Ramón Jiménez en ese movimiento al que se adhiere prácticamente desde el principio de su itinerario literario y, quizás, entre los diversos autores españoles y latinoamericanos, ha sido quien ha dedicado más páginas a su reflexión. Para el poeta almeriense, el modernismo es algo más que un estilo que dota de sentido

un periodo. En una de las páginas de *Alerta*, declaraba terminantemente: “El modernismo fue, en suma, y estará ciego quien no lo quiera ver, el comienzo de lo que hoy pasa en el mundo. Los pintores, los músicos, los poetas, los críticos, los sacerdotes más inspirados de esa época era, con distintos nombres, modernistas” (2010b: 51-52). El modernismo es un proceso más que una propuesta; una moral antes que una estética; una pluralidad de posibilidades que transforma al autor pero también al movimiento mismo. Se trata de una tendencia en constante transformación y en constante crisis. En la lección del miércoles 21 de enero de 1923, el maestro Jiménez dictaba: “El movimiento modernista, no es una escuela; bajo él caben todas las ideologías y sensibilidades” (2010a: 33), una invitación y una crítica de fondo al uso de la ideología en asuntos de literatura o, en palabras de Benjamín Jarnés después de subrayar el deber del escritor y del lector de dar cuenta de su vida interior antes que de sus convicciones políticas, sociales, etcétera: “Con frecuencia el escritor es acosado a preguntas, obligado a dar respuestas urgentes. Una de ellas es ésta: “¿Cuál es su ideología literaria?”. Pregunta pavorosa a la que se debería responder: “Señor mío, una de dos, o el escritor

le interesa mucho y en este caso debió usted leer alguno de sus libros esenciales, o el escritor no le interesa y entonces por qué hacerle preguntas” (2007: 358). Las palabras podrían pasarse por alto y recibirse sencillamente como una *captatio benevolentiae*, un recurso oratorio no sólo para acaparar la atención del público, sino también para proponer su inclusión misma y borrar de un plumazo cualquier distancia y reticencia, escrúpulo y prejuicio. Y, sin embargo, el maestro acomete dos aspectos particularmente vertebrales pero incómodos de ese movimiento. De una parte, la vocación universal de una estética que, en ocasiones, había sido utilizada como plaza amurallada por parte de sus militantes y como objeto de asedio y zapa por parte de sus detractores. Rubén Darío ante los frecuentes ataques que había recibido, extremó en su defensa las posiciones del modernismo, previa apropiación del mismo, hasta convertirlo en una facción que se oponía a otros grupos, escuelas y tendencias. Así, el modernismo se transformó en una polémica que acabó por opacar sus aspectos más sugerentes y sugestivos, el universalismo y cosmopolitismo. Para Juan Ramón, el modernismo es el movimiento definitivo no ya de la renovación literaria hispánica, sino de una modernidad de

ámbito universal como se lee en su conferencia “Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1899-1936)”:

El “modernismo”, aceptado en nombre o no por los que le dieron motivo y razón, el auténtico “modernismo” que, como un río, corría bajo su propio nombre con destellos ideales y espirituales posibles para él, fue, es, seguirá siendo la realidad segura con expresión [sic] accidental mejor o peor, de un cambio universal ansiado, necesitado hacia 1900, repito: un reencuentro fundamental de fondo y forma humanos o más que humanos. [...] Muy rico, variadísimo, venía por muchos caminos verticales, chorro vivo de altura invasora, desde lo religioso [sic] a lo estético; y en el latió y seguirá latiendo, insisto; mucho tiempo, inmenso nido, porque la poesía y los poetas se cuentan por siglos, aunque la moda crea otra cosa distinta, toda la poesía siguiente española (2010c: 45-46).

Darío registraba el temperamento polémico del modernismo ya en el prólogo de la primera edición de *Los raros* (1896): “Combatir contra los fetichistas y contra los iconoclastas”, “Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética...” o “Luchar porque prevalezca el amor a la divina belleza...” (2003: 3). Un

lenguaje beligerante y combativo saludaba la irrupción del modernismo, así como la adhesión incondicional del nicaragüense. Capilla antes que grupo, camarilla en lugar de plaza abierta, rechazo en vez de inclusión, estas son las cualidades con que surge el modernismo más aguerrido y sectario. Justamente, el libro de Darío sobre los poetas simbolistas y parnasianos operó como un portalón abierto para el interés posterior de Juan Ramón hacia esos autores pues en sus páginas, tras la edición barcelonesa de 1905, conoció a Villiers de L'isle Adam, Leon Bloy, Jean Moréas, Rachild, Jean Richepin, etcétera. En 1903, Juan Ramón dejaba constancia de su interés por este volumen de Darío en una misiva fechada hacia 1903: "No deje de enviarme *La caravana pasa...* para escribir alguna bibliografía. Y cuando pueda mándeme sus otros libros —*Los raros*, etc.— a fin de hacer un estudio que tengo pensado" (1973: 22-23). Las consecuencias en la poética del de Moguer no se hicieron esperar, pero ante todo el universalismo que delataban unas lecturas con las que el autor guardaba evidentes afinidades espirituales, pues, como consignaba Henríquez Ureña, "la influencia de Rubén Darío llevaba a las letras de España no sólo un aliento de América, sino amplias

perspectivas universales; porque es de notar que la literatura francesa que más influía sobre él estaba impregnada de un internacionalismo, ignorada por las revistas que, en periodos anteriores, llevaron la dirección del espíritu francés” (1975: 223).

Manuel Machado subraya la vocación cosmopolita del movimiento, más bien como una reacción natural ante un panorama literario nacional agotado y yermo: “Los poetas españoles de este principio de siglo han aceptado [...] lo que han encontrado de bueno y de útil en las literaturas extranjeras como medio de expresión y de promover sensaciones. Y, así, hay en ellos del simbolismo, del parnasianismo y de otros *ismos* que en Europa han servido para denominar ciertas agrupaciones artísticas...” (1975: 211). En otro lugar, también Henríquez Ureña insiste en el magisterio de Darío sobre Juan Ramón a la hora de proponerle autores y obras: “si la sencillez no debe engañarnos, sí debe sorprendernos, porque la encontramos en la juventud del poeta —poeta que—, como lo indican sus ensayos iniciales, ahora sepultos en rarísimas ediciones, había conocido ya el caudal poético lanzado a la circulación por Rubén Darío” (1923: 9-10). Precisamente, las palabras anteriores de Juan Ramón se dirigen

a derruir ese espíritu aparentemente mezquino y escaso, cicatero e interesado, del modernismo rubendariano. No es que Juan Ramón reniegue del nicaragüense, sino que se sitúa dentro del movimiento con una actitud reactiva al personalismo de éste. Además, el andaluz siempre reconoció su deuda con Darío que también fue expuesta por García Lorca en una conferencia impartida al alimón con Pablo Neruda sobre Darío, en 1934. Allí, el poeta de *Romancero gitano* proclamaba el magisterio restaurador y atrevido del nicaragüense hacia los poetas españoles: “enseñó en España a los viejos maestros y a los niños, con un sentido de universalidad y de generosidad que hace falta en los poetas actuales. Enseñó a Valle-Inclán y a Juan Ramón Jiménez, y a los hermanos Machado, y su voz fue agua y salitre en el surco del venerable idioma” (1991 III: 482).

Juan Ramón fue fiel a esa lección de generosidad, como recuerda Moreno Villa quien tuvo sus más y sus menos con éste: “La falta de un tipo como él [Juan Ramón], que se juegue la simpatía de los demás y que por fervor y desinterés funde revistas exigentes, es decir, cerradas para los productos sin calidad, conduce al desconcierto y al desparramamiento de los valores” (2010: 217). César González-

Ruano refrenda la enseñanza de Juan Ramón en su propia escritura: “Como poetas prefería en primerísimo término a Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Influencia directa tuvo en mí Juan Ramón” (2004: 120). Y Ramón Gaya la advertía en los primeros poemas de Tomás Segovia, como declaraba en 1949 en la primera presentación de poemas del segundo: “En su decidida inclinación por un poeta como Juan Ramón Jiménez, tan clásico y tan venidero, es decir, tan fuera de moda ya, se me figura ver, además de un homenaje, el disgusto por toda esa retórica suelta, indecisa, blanda, que forma esos poemas como fardos...” (2002 II: 184). Esta idea, además, conjura el elitismo del que el andaluz fue reiteradamente acusado. Pocos escritores han pensado y ponderado tantas veces como Jiménez aquello que entienden por aristocracia que, en puridad de verdad, alumbra de otra manera las acusaciones y descalificaciones de selectivo y frío. En una conferencia titulada “Aristocracia inmanente”, Juan Ramón proporcionaba los significados del término: “Aristocracia, a mi modo de ver, es el estado del hombre en que se unen —unión suma— un cultivo profundo del ser interior y un convencimiento de la sencillez natural del vivir: idealidad y economía” (2012a:

54). Un convencimiento moral que opera como palimpsesto de su poética, como con-
signa en otro lugar: “¡Oh! ¡La emoción! ¡Un
libro en donde todo —idea sentimiento, ritmo,
rima— sea entrañable y tibio, sin más deco-
ración que la necesaria, y sin palabrería! Odio
el palacio frío de los parnasianos” (2013: 111).
Un sentido, claro, que traslada con naturalidad
a su concepción cambiante del modernismo,
puesto que se trata de un proceso y un cambio:
un proceso moral y un cambio estético. Las dos
categorías operan como una crítica decidida a
la belleza y a la fealdad, como también dice en
otro lugar recordando a una de las *Doloras* de
Campoamor: “En nuestro mundo no hay seres
ni cosas bellas ni feas. Fealdad y belleza de-
penden sólo de las circunstancias en que esté
lo que se mira y el que mira, en el momento de
mirar; una luz física o moral, recibida o propia,
por ejemplo” (2013: 274). Pero que la belleza
sea relativa, no quiere decir que sea discutible.
En este sentido hay que entender el significa-
do que el cisne tiene para Juan Ramón, argu-
mentado en el breve ensayo “El cisne de Leda
y el búho de Minerva”, que no sólo remite a lo
bello sino a la curiosidad y la crítica: “porque
es fino, fuerte y blanco, porque es elegante por
naturaleza y gracia, porque es bello de cuerpo

y sueño, aristocrático de intemperie, sensitivo y reflexivo, porque un dios receloso y dudoso lo eligió [sic] como a dios, porque amó y fue amado de Leda, porque la pregunta infinita copió de su cuello el cisne y porque la poesía auténtica lo escojió [sic] como símbolo eterno” (2013: 136). Una fórmula del poeta mismo cifra de manera ajustada el significado de aristocracia referido, en este caso, a Edgar Allan Poe: “aristócrata de intemperie física” (2010b: 191).

El modernismo así entendido no es ya una poética o un ideario literario restrictivo y limitado, sino un estado ajustado al hombre antes que al artista. Pero eso no quiere decir en modo alguno que el poeta abdique de su condición aristócrata, es decir, del convencimiento de situarse en un lugar inocupable para los demás, como si estuviera por encima o por debajo o a los lados de ellos, como si su diferencia lo fuera por haber sido elegido entre los demás. No, Juan Ramón no dice eso, en todo caso lo que dice lo ha dicho Luis Cernuda precisamente en relación con el de Moguer: “A ese momento pertenece Juan Ramón Jiménez: al momento en que el poeta, hierofante de un culto abandonado por la multitud, se yergue aún más sibilino mientras más solitarias aparecen las gradas de su altar. Hay ciertamente

dignidad y hasta heroísmo en ese empeño por mantener vivo entre las gentes, ya que no el interés hacia la poesía, al menos el respeto” (1994: 157). El aristocratismo del poeta no es un blasón que resida en su excepcionalidad en cuanto hombre, sino justamente porque mantiene vivo un quehacer que correspondería a cualquier hombre, a todos los hombres.¹⁶ Una carta de Antonio Machado al onubense, fechada hacia 1903 o 1904, daba cuenta de ese elitismo asociado con cierta anomalía: “Yo procuro calcar la línea de mi sentimiento y no me asusto de que salga en el papel una figura extraña y deforme *porque eso soy yo*. Tiempo tendremos de escribir para el alma ómnibus de los profesores y de la chusma, y entonces nos llamarán sinceros y seremos pulidos, retóricos y hasta castizos” (1997 II: 1085). De esta manera, el elitismo de Juan Ramón, a contrapelo de los lugares comunes, residiría en la dignidad de la soledad, no buscada, ni premeditada, sino como consecuencia del abandono y de la

¹⁶ La idea de la llamada aristocracia de la inteligencia aparece tempranamente en Juan Ramón. En una misiva a Díez-Canedo, en mayo de 2013, comenta un posible nombre para una nueva publicación: “De todos, hay uno que me gusta sobremano: “Revista dórica”, en el sentido griego de severidad, aristocracia, idealismo” (2007: 180).

deserción de la poesía por parte de los hombres, en este sentido es aristocrática su postura y sólo en este sentido habría que considerarla; y, a la vez, descifra la asociación entre ésta y el modernismo, en opinión de Luis Cernuda: “Él es quien históricamente resuelve ese conflicto que el modernismo no pudo resolver, despojando a éste al mismo tiempo de cuanto en él significaba moda, que no era poco, para hallar en el lirismo peculiar de una época la expresión misma de la poesía intemporal” (1994: 162). José Ángel Valente aproxima la importancia de uno y otro autor para la literatura española: “Sus libros finales [de Juan Ramón] lo llevan en el mundo de la experiencia poética mucho más allá de lo que alcanzó la llamada “generación del 27”, en la que sólo hay dos poetas que acaso pueden ser aproximados a él en el orden de la intensidad creadora: Lorca y Cernuda”(2008: 1588-1589).

Ramón Gómez de la Serna, en *Ensayo sobre lo cursi* (1934), descalifica sin tapujos ni adornos la poesía de Juan Ramón, así como el parnasianismo del que le acusa: “Los nuevos poetas tienden a lo cursi. Sólo los impasibles de una cierta época de transición, esos que creyeron que se corrompían desmarmolizando su verso, no quedarán. Juan Ramón Jiménez que-

dará por su amarilla cursilería de los primeros versos o lo que en los últimos repite los ecos de los primeros” (1988: 243) y remata con la demoledora estampa de un poesía para leerse en un internado suizo ya decadente de señoritas: “Juan Ramón Jiménez fue un poeta de esa intimidad presupuesta que brota de las cortinas amarillas, de los canapés y de las vitrinas en que sólo hay abanicos que fueron descotes” (243). El menosprecio y la mofa mostrado por Gómez de la Serna, fue respondido puntualmente por Juan Ramón Jiménez con no menos sarcasmo, haciendo gala de su habilidad para el esperpento y la caricatura, al asociar a Gómez de la Serna con aquello que él mismo denunciaba:

Yo tengo una idea de lo cursi, una idea concisa y clara. Cursi es imitar sin necesidad cosas que se suponen superiores, tomar posturas interesantes, a la manera de una época, de una idea, un sentimiento o una persona. Cursi es querer y no poder. Hacerse la cara a lo Goya es cursi; leer subido en un elefante de un circo para llamar la atención de los bobos, es cursi. Llamar la atención de los bobos por las calles con una corbata desmedida de forma y color y un bastón monstruoso en un cuerpo pequeño, es cursi; pintarse de negro para un escenario, es cursi; adular

a un Ortega y Gasset, director de la *Revista de Occidente*, por eso; a un Azorín, repartidor de las palabras en el *ABC*, por ejemplo, en los instantes necesarios, es cursi; escribir de mí bien o mal, según un alza y una baja, es cursi; salir de España gritando “Viva Rusia” o “Denme un fusil” y adular luego, desde la Argentina, a los de la Falange en sus propios periódicos, es cursi; mentir a sabiendas en biografías falsas, es cursi (2013: 284).

La crítica más corrosiva de Juan Ramón hacia sus colegas y compañeros de letras aparece en el momento en que éstos, en opinión de aquél, se entregan a un popularismo chato y ramplón como concesión a la sociedad, abdicando de su propia condición de poetas. Comenta Juan Ramón en carta a Enrique Díez-Canedo en mayo de 1911: “Casi todos —Benavente, Marquina, Gregorio, Villaespesa, M. Machado—, se han dejado arrastrar por esa agua sucia y ruidosa de la popularidad. Esa mujer del arroyo!” (2007: 173).

Juan Ramón en la segunda jornada del curso que imparte acerca del modernismo, viernes, 23 de enero de 1953, acomete la genealogía poética del movimiento: Poe, Baudelaire y Mallarmé. En particular merece la pena rescatar la alusión a Poe que se ciñe a un

escueto “Animales diabólicos a lo Poe. Filosófico: *Nervermore*” (2010a: 35). El adverbio es la respuesta que el cuervo ofrece al estudioso ensimismado a sus reiteradas preguntas y el vocablo que concluye el poema:

Y el cuervo que nunca se marchó, aún está
posado, está posado
En el pálido busto de Palas justo encima de la
puerta de mi cuarto;
Y sus ojos se asemejan a los ojos de un
demonio que soñara;
Y la luz de la lámpara, que da sobre él, proyecta
su sombra en el suelo,
Y mi alma, de esa sombra que se extiende sobre
el suelo,
¡no se alzaré *nunca más!* (2010a: 213-215)¹⁷

Roger Bartra establece una admirable analogía entre el cuervo de Poe y algunas representaciones de la melancolía cuya significación se aso-

¹⁷ La estrofa en inglés dice: “And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting / On the pallid bust of Pallas just above my chamber door; / And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming, / And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow on the floor / And my soul from out that shadow that lies floating on the floor / Shall be lifted *–nevermore!*” [el subrayado es mío] (212-214).

cia estrechamente con esa alusión, “Filosófico: *Nevermore*”, de Juan Ramón (2014: 93). La imagen poética remite a la alegoría de la melancolía imaginada por Cesare Ripa en su *Iconología* de 1603: un hombre de largas barbas y de hombros vencidos lee atentamente un libro que sostiene su mano izquierda, mientras que la derecha sujeta una bolsa con el brazo medio alzado. La boca cubierta por una venda indica su disposición al silencio; la previsible soledad la simboliza un gorrión posado en su cabeza. Ese gorrión es transformado en un cuervo en el poema de Poe que se posa sobre el busto de Palas Atenea después de haber entrado por la ventana del cuarto del estudiante. Como señala Bartra, “en el poema hallamos uno de los motivos típicos de la melancolía: un estudioso sumido en la lectura de textos olvidados, durante una oscura y fría noche de diciembre, recuerda con tristeza a su amada Lenore” (93). Poe consigna así uno de los temas decisivos del fin de siglo y, cómo no, del modernismo: la más poética expresión de la muerte es la belleza. Curiosamente Juan Ramón reúne muerte y belleza en un breve ensayo sobre Macedonio Fernández al decir: “Muerte es beldad. Sólo el amor es Muerte y es la Beldad de amor” (2010b: 175). Y Poe, según Juan Ramón, úni-

camente puede entenderse cabalmente si antes se advierte la presencia de Walt Whitman: “y el yo bullanguero de Whitman, su amplio equívoco narcisista, son tan definidos como el narcisismo heroico del yo secreto de Poe” (2010b: 189). Pero es Juan Ramón Jiménez quien ofrece su lectura de *The Raven* vinculada precisamente a Rubén Darío: “El atormentado Poe significó para Rubén Darío el atormentado, esa ilusoria ala femenina ideal, con Leonor, del pensamiento amoroso, que, en medio de la enorme masa presente de sensual carne venusina, nunca le abandonó el espíritu. El “con Psiquis, mi alma” de Poe, lo transforma en ‘Divina Psiquis, dulce mariposa invisible’” (2012b: 99). Conviene recordar que Juan Ramón entregó a la imprenta un poemario titulado precisamente *Melancolía* (1912)¹⁸, del que unos versos son un tributo al poema de Poe:

Lívido, deslumbrado del amarillo, torvo
del plomo, en mis oídos, como una mosca,
zumba

¹⁸ El poeta de *Platero* dedicó la primera parte del poemario a Manuel Machado, como rubrica en carta de 1911: “He puesto el nombre de usted al frente de la primera parte de mi libro *Melancolía*, que espero dar también este año” (1973: 27), si bien el volumen se publicó al año siguiente.

una ronda monótona, que yo no sé de dónde viene..., que tiene lágrimas..., que dice:

¡*Nunca...*, *nunca!*... (2002: 198)

Antonio Machado, en una reseña acerca de *Arias tristes* (1903), advertía tempranamente la temperatura doliente de la poesía de Juan Ramón: “Algo de atormentado y doloroso hay, sin embargo, en este libro. Una sensibilidad fina y vibrante, acaso llega a lastimar el alma, antes de despertarla” (1997 II: 912). Esta relación es justamente la que preside una nota del poeta de Moguer sobre José Asunción Silva: “José Asunción Silva reflejó a Poe. Llega a París en momento macabro. “Poeta maldito”. Sarah Bernard dormía en un féretro con cuatro hachones. Gatos, serpientes encadenadas. Silva compró perfumes raros, con los cuales aromaba sus lecturas poéticas en París: cloroformo, éter, etc. [...] Vistió primores, dejó abierto un libro de D’Annunzio y se dio un tiro en el corazón” (2010a: 35-36). Silva representó, en opinión de Jiménez, ese maridaje tan decadente entre la belleza y la muerte, pero también argumenta en favor de la belleza como objeto irrenunciable y absoluto del poeta de cualquier lugar y tiempo. Así lo declaraba en una conferencia titulada elocuentemente, “La belleza”,

del año 1937, en la que asentaba: “Pero el poeta con, con su profunda, fija y feliz intuición, sabe seguro hoy como ayer, y no se le ocurre a él dudar o discutirlo, ni que nadie pueda reírse de su alegría o de su pena superiores, que en el principio era la belleza, aunque nadie la hubiera visto, oído, olido, gustado ni tocado” (2013: 271). Así la belleza, como fin del arte, es una naturalidad, un impulso que no depende de otra cosa que no sea humano. De ahí también esa distinción a la que procede el de Moguer entre poetas naturales y poetas artificiales. Entre los primeros, incluye a los modernistas José Martí, Rubén Darío y Leopoldo Lugones; entre los segundos, a los parnasianos (2010a: 36). Entre los modernistas, quizás sea José Martí con quien Juan Ramón se reconoció, como apuntaba José Ángel Valente retomando una declaración del poeta: “El modernismo, para mí, era novedad diferente, era libertad interior. No, Martí fue otra cosa, y Martí estaba, por esa “otra cosa”, muy cerca de mí” (2008: 97-98).

Con todo, Juan Ramón no limita el modernismo a unos autores y a unos años más o menos consensuados y convenidos; para él, el modernismo es una consecuencia del Romanticismo, una idea semejante a la sostenida por Tomás Segovia. El andaluz escribe: “Todos los

idealistas, los románticos verdaderos, corazón con freno y fe con razón, románticos sin siglo, sin fin de siglo ninguno...” (2013: 273). Esta idea del romanticismo como el caudal principal del surgen otros bien a favor, bien en contra de la corriente principal, es la que está en el origen del libro único (Luis Cernuda, Octavio Paz, Jorge Guillén) y de una concepción de la propia obra como algo orgánico y natural, un ideario que reside, además, en la aceptación de la vida misma y de cualquier vida por el hecho de ser, lo que emplaza la belleza y la fealdad en otro lugar que nada tiene que ver con una sugestión eterna y atemporal, en un paradigma externo y abstracto al que el artista intenta ajustar sus destrezas y habilidades de representación. La naturaleza orgánica de esa obra no sólo es visible hacia afuera, en el modo en que va creciendo y las diferentes partes se relacionan sin perder el centro, sino también hacia dentro mediante esa aspiración “a desnudar cada vez más el sentido de su palabra, del mismo modo que se hace con las de una lengua que se nos quiere enseñar, y que sólo a través de muchos contextos se nos revelan en toda la plenitud de su sentido” (1988: 102). Jaime Gil de Biedma dice acerca de *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda algo a lo que no es ajena la

obra de Juan Ramón: “*La realidad y el deseo* es una íntima reflexión sobre la existencia moral e intelectual de Luis Cernuda y, en segunda instancia, una meditación sobre la vida” (1980: 70).

Esta complicidad entre vida y obra condiciona también al crítico que, en el caso de Juan Ramón, añade a su lucidez una imaginería en deuda con la realidad; así, por ejemplo, estas líneas de 1940 dirigidas a Rubén Darío: “Mucho mar hay en Rubén Darío, mar pagano. No mar metafísico, ni mar, en él, psicológico [sic]. Mar elemental, mar de permanentes horizontes históricos, mar de ilustres islas. Su misma técnica era marina” (2012b: 27). Palabras que igualmente convienen al propio Juan Ramón como apuntaba en otro sitio: “Parece que el ángel [sic] y el duende necesitaran más del mar que otros entes del hombre; que necesitaran siempre del mar, además de la tierra, el aire y el fuego. [...] “La vida sin el mar no se comprende”; yo por lo menos, no la comprendo, y todas mis eternidades se las debo a él” (2010c: 116). Por eso aquellos *Raros* de Rubén Darío ofrecían otro sentido que poco tenía que ver con vidas bizarras y hábitos más o menos inconfesables. La belleza y la fealdad son justamente la expresión de la rareza y la anomalía: “esos

empleos contribuyen necesariamente a la exaltación dinámica, a la expresión mudable de eso que se dice feo o bello, y que yo llamaría raro; a la hermosura máxima de lo raro en lo bello o lo feo, que son iguales sin esa exaltación” (2013: 274). Esa reivindicación de la anomalía como expresión personal de una belleza o una fealdad sometida a circunstancias y tesituras variables, también se remonta al romanticismo.

Epílogo

Este recorrido, somero y sucinto, en absoluto ha pretendido mostrar otra cosa que no haya sido ya dicha o escrita por Juan Ramón Jiménez. Con todo, me parece que algunos aspectos, habitualmente atribuidos al poeta de Moguer y que forman parte de los lugares comunes antes que de la verdad registrada por su autor, han quedado despejados o, al menos, alumbrados con unos testimonios que contravienen esos mismos lugares comunes. Juan Ramón, exigente en la tarea poética, no se alejó, como se ha dicho reiteradamente, de los poetas noveles que recién presentaban sus primeras armas en la literatura; al contrario, les brindó su apoyo cuando lo solicitaron y, también, los relacionó con otros colegas internacionales y difundió su obra en la medida de sus posibilidades. Es cierto que su carácter no era fácil y que tuvo

sus más y sus menos con compañeros, incomprendiones y roces recíprocos, pero todo indica que se mantuvo firme en la persecución de sus fines: la poesía. Y aquí se despliega otro asunto no menos controvertido: la pureza poética. Parece indiscutible que, a pesar de la imagen del poeta encerrado en su torre de marfil, en una actitud tan distinguida como aristocrática, altiva y despectiva hacia los demás, Juan Ramón, sin renunciar a la severidad y exigencia con la que vivía la poesía, entendía por poesía y poesía pura todo aquello que en verdad fuera poético. Pocos autores han dedicado tantas páginas, por ejemplo, al *Romancero*, pero no en su dimensión más o menos artística, asociada con eso que falsamente se denomina lo culto, sino justamente atendiendo a su origen popular y no para despreciarlo, sino para revalorizarlo y subrayar la poeticidad de esa forma tradicional. Del mismo modo, hay que registrar el empeño del de Moguer a la hora de cartografiar el origen y el caudal, de ese “río de la lengua castellana” que es capaz de ofrecer una historia completa de la literatura hispánica.

Junto con el interés por la expresión tradicional, es preciso consignar el conocimiento de la poesía moderna y contemporánea tanto española, como extranjera, en particular la his-

panoamericana, francesa y norteamericana. Lo cual revela a un hombre pendiente de cuanto sucede en la literatura, curioso y ávido por conocer y saber, alerta del entorno artístico, vigilante de las publicaciones periódicas cuando no promovía las propias. En realidad, poco tiene que ver esa fotografía del poeta encerrado en sí mismo con Juan Ramón, cuya actividad literaria y cultural se desplegó incansablemente a lo largo de su vida allí donde estuviera. Para el autor de *Platero y yo* la vida no podía desligarse de la literatura y, más precisamente, de la poesía; de ahí que sea imposible separar una de otra puesto que la ambas se desarrollan recíprocamente, por eso la imagen privilegiada de lo orgánico, vegetal, de la obra de Juan Ramón que, a pesar de su diversidad, guarda una cohesión interior indudable. En ocasiones, su poesía varía al mismo tiempo que lo hacen sus ideas, pero siempre adheridas a los ritmos de su biografía; en otras ocasiones, ocurre lo contrario, las ideas cambian y modifican la poética del autor. Finalmente, una breve alusión al modernismo no como corriente de un grupo significado, sino como la expresión más depurada de la literatura moderna, un río hacia el que desembocaron todos los movimientos modernos precisamente para dotar a la literatura

de esa modernidad visible en todos los ámbitos de la sociedad; un movimiento renovador, sí, pero fiel a la tradición a la que pertenecían sus autores. La obra y la vida de Juan Ramón son un ejemplo de devoción a ambas, si eso fuera distinguible; una misma voluntad de hombre y de poeta para transformar la poesía en vida y la vida en poesía.

Bibliografía

- Abril, Manuel, junio de 1933, “Humanización y desnaturalización, o lo humano y lo demasiado humano”, *Arte. Revista de la Sociedad de Artistas Ibéricos* 2, pp. 20-25.
- Baquero, Gastón, 2007, *Geografía literaria (1945-1996). Crónicas y ensayos*, ed. Alberto Díaz-Díaz, Madrid, Signos.
- Bartra, Roger, febrero 2014, “El cuervo de la melancolía moderna”, *Letras Libres* 182, p. 93.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, 1969, *Obras completas*, pról. Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, Madrid Aguilar.
- Bergamín, José, 1985, *Prólogos epilogales*, ed. Nigel Dennis, Valencia, Pre-textos.

- _____, 2005, *Obra esencial*, ed. Nigel Dennis, Madrid, Turner.
- Cansinos-Assens, Rafael, 1982, *La novela de un literato. (Hombres-ideas-efemérides-anécdotas...)* (1882-1914), vol. I, ed. Rafael M. Cansinos, Madrid, Alianza.
- _____, 1995, *La novela de un literato. (Hombres-ideas-efemérides-anécdotas...)* (1923-1936), vol. III, ed. Rafael M. Cansinos, Madrid, Alianza.
- Cernuda, Luis, 1957, *Estudios sobre poesía española*, Madrid, Guadarrama.
- _____, 1994, *Prosa II*, vol. III, Madrid, Siruela.
- Correa, Amelina, 2011, “Alejandro Sawa”, en Alfredo Valenzuela (coord.), *Bohemia y literatura. Alejandro Sawa, Rafael Cansinos Assens y Rafael Lasso de la Vega*, Sevilla, Renacimiento, pp. 86-96.
- Darío, Rubén, 2013, *Los raros (1896)*, ed. Ricardo de la Fuente y Juan Pascual Gay, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- Diego, Gerardo, 1985, *Poesía española contemporánea. Antología*, Madrid, Taurus.
- _____, 2009, “Nostalgia de Juan Ramón”, en Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España. Prosa y verso (1936-1954)*, ed. Ángel Cres-

- po y Soledad González Ródenas, Sevilla, Point de Lunettes, pp. 382-385.
- Díez-Canedo, Enrique y Fernando Fortún, 1913, *La poesía francesa moderna. Los precursores. Los parnasianos. Los maestros del simbolismo. Los poetas nuevos*, Madrid, Renacimiento.
- _____, 1975, "Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del modernismo en España", en Lily Litvak (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, pp. 215-116.
- _____, 2007, *Juan Ramón Jiménez en su obra. Correspondencia. Juan Ramón Jiménez. Enrique Díez Canedo (1907-1944)*, México, El Colegio de México.
- Domene, Pedro M., 2010, *Disidencias (en la literatura española del siglo XX)*, Málaga, e.d.a.
- Eliot, T. S., 2004, *El bosque sagrado*, ed. José Luis Palomares y trad. Ignacio Rey Agudo, Madrid, Langre.
- Espina, Antonio, 1994, *Ensayos sobre literatura*, ed. Gloria Rey, Valencia, Pre-textos.
- García Lorca, Federico, 1991, *Obras completas*, vol. III, ed. Arturo del Hoyo, México, Aguilar.

- _____, 1997, *Epistolario completo*, eds. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra.
- Garfias, Francisco, 1973, “Prólogo”, en Juan Ramón Jiménez, *Selección de cartas (1899-1958)*, Barcelona, Ediciones Picazo, pp. 11-15.
- Garmendia, Ignacio, 2011, “Rafael Cansinos Assens”, en Alfredo Valenzuela (coord.), *Bohemia y literatura. Alejandro Sawa, Rafael Cansinos Assens y Rafael Lasso de la Vega*, Sevilla, Renacimiento, pp. 45-50.
- Gaya, Ramón, 2001, *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, Valencia, Pre-textos.
- _____, 2002, *Obra completa*, vol. II, Valencia, Pre-textos.
- Gil de Biedma, Jaime, 1980, *Al pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica.
- Gómez Carrillo, Enrique, 2011, *Treinta años de mi vida*, Sevilla, Renacimiento.
- Gómez de la Serna, Ramón, 1988, *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, ed. Ana María Collado, Madrid, Tecnos.

- González Blanco, Andrés, 1906, *Los contemporáneos. Apuntes para una historia de la literatura hispanoamericana a principios del siglo XX*, París, Garnier Hermanos.
- González-Ruano, César, 2004, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, ed. Manuel Alcántara, Sevilla, Renacimiento.
- Guillén, Jorge, 1985, “Poética. Carta a Fernando Vela. 1926”, en Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea. Antología*, Madrid, Taurus, pp. 326-328.
- _____, 1999, *Obra en prosa*, ed. Francisco J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets.
- Gullón, Ricardo, 1960, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada.
- Heine, Heinrich, 2010, *La escuela romántica*, ed. Juan Carlos Velasco, Madrid, Alianza.
- Henríquez Ureña, Pedro, 1923, “La obra de Juan Ramón Jiménez”, en Juan Ramón Jiménez, *Poesías de Juan Ramón Jiménez*, México, Cvlvra, pp. 5-17.
- Jarnés, Benjamín, 2007, *Elogio de la impureza. Invenciones e intervenciones*, ed. Domingo Ródenas Moya, Madrid, Fundación Santander-Central Hispano.

- Jiménez, Juan Ramón, enero de 1922, “El Poema”, *Prisma* 1, p. 15.
- _____, 1923, *Poesías de Juan Ramón Jiménez*, ed. Pedro Henríquez Ureña, México, Cvltvra.
- _____, 1973, *Selección de cartas (1899-1958)*, pról. Francisco Garfias, Barcelona, Ediciones Picazo.
- _____, 2002, *Antología poética*, pról. y selec. Antonio Colinas, Madrid, Alianza.
- _____, 2009, *Guerra en España. Prosa y verso (1936-1954)*, ed. Ángel Crespo y Soledad González Ródenas, Sevilla, Point de LUNETTES.
- _____, 2010a, *El Modernismo (1953)*, Madrid, Visor-Diputación de Huelva.
- _____, 2010b, *Alerta*, pról. Armando Romero, Madrid, Visor-Diputación de Huelva.
- _____, 2010c, *Conferencias II*, pról. Juan Carlos Abril, Madrid, Visor-Diputación de Huelva.
- _____, 2012a, *Conferencias I*, pról. Antonio Orejudo, Madrid, Visor-Diputación de Huelva.
- _____, 2012b, *Mi Rubén Darío*, pról. Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Visor-Diputación de Huelva.

- _____, 2013, *Antología de prosa crítica (Crítica y evocación) I*, pról. Francisco Silvera, Madrid, Visor Diputación de Huelva.
- Lapuya, Isidoro L., 2001, *La bohemia española en París a fines del siglo pasado. Desfile anecdótico de políticos, escritores, artistas, prospectores de negocios, buscavidas y desventurados*, ed. José Esteban, Sevilla, Renacimiento.
- Machado, Antonio, 1997, *Soledades y otros poemas. Obras*, II vols., ed. Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Buenos Aires, Losada.
- Machado, Manuel, 1975, “Los poetas de hoy”, en Lily Litvak (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, pp. 203-214.
- Menéndez Pidal, Ramón, 1948, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- _____, 1968, *Romancero Hispánico. (Hispano. Portugués. Americano y Sefardí)*, II vols., Madrid, Espasa Calpe.
- _____, 1971a, *Los españoles en la literatura*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Molina, César Antonio, 1990, *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endymion.

- Monroe, Harriet, 1932, *Poets and Their Art*, New York, The MacMillan Company Publishers.
- Moreno Villa, José, 2010, *Medio mundo y otro medio. Memorias escogidas*, ed. Humberto Huergo Cardoso, Valencia, Pre-textos.
- _____, 2011, *Memoria*, ed. Juan Pérez de Ayala, México, El Colegio de México-Residencia de Estudiantes.
- Noel, Eugenio, 2013, *Diario íntimo. (Novela de la vida de un hombre)*, Madrid, Berenice.
- Orejudo, Antonio, 2012, “Un prólogo a la contra”, en Juan Ramón Jiménez, *Conferencias I*, Madrid, Visor-Diputación de Huelva, pp. 7-14.
- Ortega y Gasset, José, 1986, *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela. Velázquez. Goya*, México, Porrúa.
- Paz, Octavio, 15 de agosto de 1943, “Poesía de soledad y poesía de comunión”, *El Hijo Pródigo* 5, pp. 271-278.
- Poe, Edgar Allan, 2010, *Poesía completa*, trad. y ed. María Condor y Gustavo Falaquera, Madrid, Hiperión.

- Salinas, Pedro y Jorge Guillén, 1991, *Correspondencia (1923-1951)*, ed. Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets.
- _____, 2001, *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza.
- Segovia, Tomás, 1988, “Juan Ramón uno y trino”, en *Actitudes. Contracorrientes. Ensayos*, t. I, México, UAM, pp. 51-104.
- _____, 2009, *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1950-1983)*, Valencia, Pre-textos.
- Valente, José Ángel, 2008, *Ensayos. Obras completas*, t. II, ed. Andrés Sánchez Robayna, recop. e introd. Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Wiesenthal, Mauricio, 2011, “Alejandro Sawa”, Alfredo Valenzuela (coord.), *Bohemia y literatura. Alejandro Sawa, Rafael Cansinos Assens y Rafael Lasso de la Vega*, Sevilla, Renacimiento, pp. 105-124.

Sobre el autor

JUAN PASCUAL GAY es doctor en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Barcelona. Profesor-investigador del Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis (Centro Conacyt). Ha publicado ensayos, artículos y libros sobre literatura mexicana, española e hispanoamericana. Se ha desempeñado como catedrático en universidades españolas, francesas, estadounidenses y mexicanas. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores. Algunas de sus publicaciones son: *Avatares de una exclusión. Tres ensayos sobre la obra de Juan Goytisolo* (Universidad de Guanajuato, 2012), *Ignacio Barajas Lozano. El quicio del sueño* (El Colegio de San Luis, 2011) y *Escaparates del tiempo, galería de vidas* (El Colegio de San Luis / UASLP, 2010).

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. José Manuel Cabrera Sixto

Secretario General

Dr. Manuel Vidaurri Aréchiga

Secretaria Académica

Mtra. Rosa Alicia Pérez Luque

Secretario de Gestión y Desarrollo

Dr. Miguel Torres Cisneros

Director de Extensión Cultural

Mauricio Vázquez González

CAMPUS GUANAJUATO

Rector

Dr. Luis Felipe Guerero Agripino

Secretario Académico

Mtro. Eloy Juárez Sandoval

Director de la División
de Ciencias Sociales y Humanidades

Dr. Javier Corona Fernández

Directora del Departamento
de Letras Hispánicas

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

Juan Ramón Jiménez a distancia, sexto título de la colección Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, se terminó de editar y digitalizar en septiembre de 2014 en la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato.

El diseño de los forros es de Lilian Bello-Suazo. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Ediciones del Viajero Inmóvil y el autor.