

Dr. Catalán

49

**EL DIA Y LA NOCHE
EN LA OBRA DE
JUAN RAMON JIMENEZ**

María Victoria DIEGO FERNAUD

Curso 1956-1957

Jefe de el 10 jun. 1957

Maurice de Licencia Parc.

EL DIA Y LA NOCHE
EN LA OBRA DE
JUAN RAMON JIMENEZ

=María Victoria Diego Fernaud =

Notable
10 junio 57



I

Las circunstancias políticas

I

Las circunstancias políticas

Resulta difícil hablar de política cuando se habla de Juan Ramón Jiménez. Está al margen de todo acontecer político. En cierto modo le rodean las mismas inquietudes y le llegan los mismos problemas que alcanzaron a los escritores de la generación del 98, pero en éstos se advierte el efecto de aquel acontecer, mientras que en Juan Ramón no es posible descubrirlo. No es la acción lo que busca, y sólo en su subjetividad pueden hallarse algunos débiles ecos, pero esos ecos siempre distintos que los que se produjeron en los hombres representativos de aquella generación.

Lain Entralgo marca, entre los años 1880-1895, un espacio manso, cómodo, pero ficticio, puesto que "pese a la fácil alegría de la superficie y a la innegable paz, España es un cuerpo sin consistencia histórica y social. La unidad de sus miembros y estamentos es más ficticia que real" (1).

Es curioso observar cómo los hombres del 98 acometen el análisis de España, en un sentido que se puede llamar dimensional y en el cual se advierten unas reacciones, si no de protesta, por lo menos de desazón. No había sido poco todo lo que aconteció después de la Restauración, la catástrofe de las Colonias, el urgente problema de Marruecos, que viene a ser, este último, como la última oportunidad y el último esfuerzo de España para mantener su nombre más allá de sus límites territoriales. Pero aún así, esta última oportunidad se desaprovechó acaso por fatiga; "calma zaragatera e inconsciente" llama Machado, y que recoge Lain Entralgo, a ese ambiente que rodea y conforma a los hombres del 98. Sin embargo, debería hablarse más de desilusión y fatiga, que necesariamente invita a la respuesta áspera y destemplada. Entre esa respuesta que se advierte en algunos hombres de esa generación y el esfuerzo por utilizar los materiales de aquella ruina nacional, es lo que lleva a cada uno como al descubrimiento de una dimen-

sión, que al final da carácter a la obra. Así, Ortega y Gasset se va a la profundidad, es decir, a la raíz; Baroja se queda en la superficie, ^{en} el mundo promiscuo del pueblo, los tipos, los paisajes, ~~el mundo~~, etc., en un fenómeno de superficie revelada de un modo repentino; Azorín se detiene en el detalle, en la minucia, e induce lo trascendente nacional utilizando esa maravillosa técnica de "primores de lo vulgar"; Maeztu es la proyección, como tratando de recuperár lo perdido y de salvar lo irremediable; Unamuno es acaso el más ilustre representante de la incomodidad y de la protesta acre, mal del que no pudo curar; Antonio Machado dulcifica de un modo sobrio y emotivo la superficie que arañó Baroja, y en él la tierra se hace dulce médula, esqueleto, pero también carne que sufre y goza.

Cuando Juan Ramón Jiménez inicia su obra, ya los hombres de la generación del 98, de la cual se ha dicho que poeta es nieto, --relación familiar que no me parece del todo acertada--, habían producido parte de su obra más significativa, aquélla que los definía como pertenecientes al mismo ámbito generacional. Alcanzó a Juan Ramón el turnarse de los partidos políticos, es decir, la modorra nacional, que produjo aquella manifestación de exaltación a la fuerza, que se tradujo en aquel grito de "salgamos de esta calma". Pero es evidente que Juan Ramón queda al margen de esta actitud. Más adelante le tocó vivir etapas muy críticas de la vida española, y sin contagiarse de bandos ni credos, a los más que llegó, ya al final de su estancia en España, fue a identificarse idealmente con el pueblo. El título de su conferencia, "Política Poética", es suficientemente claro: dijo entonces "que si el político sintiera como el poeta, sería un hombre justo, porque la verdadera poesía lleva siempre en sí la justicia" (2).-

No obstante, hay en J.J.J. destellos, cosas de fondo, que nos lo descubren tocado por un signo que no estaría mal llamar de fondo, y

que como una lejana y tardí respuesta, se descubre en "Animal de fondo", título que es un verdadero hallazgo para hablarnos de cosas difíciles. Cuando Lain Entralgo dice: "¿Qué apoyo concedía aquella España a la fe de los tibios y a la falta de fe de los apartados?" (3), es evidente que apunta a uno de los problemas espirituales de los hombres de la citada generación. "Animal de fondo" tiene que ver mucho con esa actitud y ese problema. Y valdría la pena que alguien estudiase este punto de conexión entre el poeta y la generación tan nombrada. Pero ^{esta} es una cuestión de fondo.

La emoción del paisaje está en J.R.J. acaso sin el dramatismo de los poetas coetáneos, por ejemplo Antonio Machado; pero es indudable que el paisaje entra de lleno en la obra del poeta de Moguer no sólo con colores nuevos, con brillos desusados, descubierto por una retórica recién estrenada, sino que al propio tiempo es un paisaje transido de emoción, hasta tal punto que no hay paisaje si ^{el} poeta no está dentro de aquél, recreándolo.

He puesto estos dos ejemplos para señalar cómo hay una cierta dependencia de fondo entre J.R. y los del 98 --el problema de Dios--, y sin embargo, de qué manera es él solo, es decir, único, cuando trabaja con unos recursos estéticos que a nadie debe.

La inquietud política y social de la España de su tiempo debieron de alcanzarle como a un simple habitante del país, pero nada de esto se descubre en su obra. El es poeta y no tiene más que decir su verso. Y a esto se entregó por entero. En su obra no hay historia, no hay latido nacional, está por encima y más allá de lo cotidiano. Y si sintió otra cosa no la manifestó. Por eso tiene tan poco interés el situar a J.R. dentro de una cronología de hechos, y me parece que vale más ahondar en sus circunstancias personales, en su etopeya, porque a la postre nos van a dar la clave de muchas cosas.

Las circunstancias humanas

Un libro reciente --que tendríamos que utilizar para estudiar la vida y la obra de Juan Ramón. Lo hace de un modo admirable, porque la autora ha vivido sus cosas y los poemas, pero también abarca el estudio de la poesía en un libro que trata de reflexionar y el poeta en su vida y el poeta en su obra. Las cosas son del afecto. Gracias a ella nos lleva de la mano para que podamos conocer el curso de una vida y de un momento de una obra de arte. Este es uno de los libros II I

Las circunstancias humanas

que se han publicado sobre Juan Ramón. El poeta se había visto estudiado desde los años veinte por los críticos de la época. En este libro se ha tratado de estudiar a un poeta que ha sido objeto de estudios e incluso tesis de doctorado. Tres libros, uno publicado en Italia --la poesía de Juan Ramón, por Carlo Bo--, otro en México --Juan Ramón Jiménez, por Enrique Martínez Sierra-- y uno tercero en castellano --Juan Ramón Jiménez, Poeta de la palabra, por Esteban Figueroa-- que se refieren al poeta de la poesía, pero de los ocho tesis doctorales que hasta el presente se han escrito, ninguna se refiere a un poeta y a un poeta como detalle muy significativo que indica pertenencia a mujeres. La autora del libro que hemos citado se refiere a una tesis de otro poeta --Juan Ramón Jiménez, El poeta y su obra--, de la que se cita en el libro que hemos citado, en el primer capítulo. Por lo tanto, la vida de Juan Ramón entra como elemento esencial en el estudio de la poesía, y de tal modo que se puede decir que siempre será difícil separar las circunstancias humanas de su obra creadora.



I I

Las circunstancias humanas

Un libro reciente --que tendremos que utilizar y frecuentemente-- estudia la vida y la obra de Juan Ramón. Lo hace de un modo entrañable, porque la autora ha vivido muy cerca del poeta, pero también alcanza la categoría de un libro objetivo donde la reflexión y el estudio marchan al mismo tiempo que la pasión que nace del afecto(4). Graciela Palau nos lleva de la mano para que podamos conocer el curso de una vida y el nacimiento de una obra: es acaso uno de los libros mejor compuestos y más brillantemente escritos, que se han publicado sobre Juan Ramón. El poeta no había sido estudiado de un modo tan completo hasta que esa obra aparece. Su poesía había sido objeto de estudios e incluso tema de numerosas tesis doctorales. Tres libros, uno publicado en Italia, La Poesía con Juan Ramón, por Carlo Bo--, otro en Méjico --Juan Ramón Jiménez en su obra, por Enrique Díez-Canedo-- y una tercera en Montevideo --Juan Ramón Jiménez, Poeta de lo inefable, por Gastón Figueiras--, estudian la poesía de J.R.; pero de las ocho tesis doctorales que hasta el presente se han escrito, ninguna es de autor español, y como detalle muy significativo vale destacar que siete pertenecen a mujeres. La autora del libro que hemos citado es también autora de otra tesis, --Juan Ramón Jiménez, su vida y su obra --, de la que sin duda el libro que hemos citado, es un fiel reflejo. Por lo tanto, la vida de Juan Ramón entra como elemento primordial de estudio al enjuiciar su obra, y de tal modo van unidas ambas, que siempre será difícil separar las circunstancias humanas del autor de su labor creadora.

Necesariamente tengo que limitar aquí el análisis de la vida en

un sentido amplio, y tampoco puedo detenerme demasiado en un estudio de la obra con relación a la vida, porque la finalidad de este trabajo es otra. No obstante conviene detenerse en destacar determinados momentos de la vida de J.R. porque se advierte su huella en la obra, con lo que el poeta puro hace también poesía de la vida misma.

En el esquema autobiográfico que aparece en la Antología de Gerardo Diego (5), el poeta parte desde el año de su nacimiento y llega hasta 1931. Hay una primera etapa que corresponde desde 1881 --24 de Diciembre de ese año, fecha de su nacimiento-- a 1896. Infancia y adolescencia. Moguer y Huelva le dan la luz que veremos destellar siempre en sus versos, ese fondo de paisaje iluminado que es nota casi dominante en la obra de J.R. En el Colegio de Jesuitas del Puerto de Santa María, se disciplina su fantasía, se moderan sus arranques de libertad en plena naturaleza, inclinación propia de su infancia, y el ambiente de internado y el trato con sus condiscípulos, desvían un tanto sus deseos de soledad, que era posiblemente un modo de manifestar su timidez, nota, la de la soledad, dominante en toda su vida.

La soledad está de tal modo con él, dentro de su obra y hasta conformando su propia vida, que en unas líneas a modo de prólogo que publica en Eternidades (6), con el título de "Síntesis ideal", marca seis etapas: "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 generales de toda la poesía moderna. Baja de Francia. Soledad.- 5. Anhelos creciente de totalidad. Evolución consciente, seguida, responsable de la personalidad in-

tima, fuera de escuelas y tendencias. Odio profundo a los ismos y a los trucos. Soledad.- 6. y siempre, Angustia dominadora de eternidad. Soledad."

Estas etapas, que él cuida de ponerle ese común denominador de soledad, aparecen animadas por una marcada actividad vital y poética. En sus primeros tiempos da un corto rosario de poemas en Anunciación (1898-1900). Esta producción inicial es contemporánea con sus colaboraciones en periódicos de Sevilla, Huelva y Madrid → El Programa, Hojas Sueltas, La Quincena, El Correo de Andalucía, Heraldo de Huelva, Vida Nueva--. Su primera etapa está ahí: esta sería la que Emmy Neddermann llama "el período romántico" (7), y que en el Esquema autobiográfico comprende sin duda las dos etapas de 1881-96 y 1896-98, con las influencias del Romancero General, Góngora, Bécquer, etc...románticos alemanes y franceses e imitación de Ibsen.

El poeta anda por entonces de Moguer a Huelva y de Huelva a Sevilla. Ya había hecho amistad con Villaespesa, y bajo la recomendación de éste, el Viernes Santo del año 1900 llega a Madrid. Lee su libro Nubes. Hizo la lectura sin haber almorzado y cuando se dio cuenta que no había comido, era ya la hora de la cena. Villaespesa llevaba levita canela y sombrero de copa. "La casa de Villaespesa estaba adornada por tres gracias: Elisa, su mujer, pálida y dulce; Leonor, su bella cuñada, que hacía crítica humorística, y Marcela, otra cuñada, callada y sonreída"(8). Cerca vivía Rubén Darío. En esa primera etapa de Madrid todo lo compartió Villaespesa con J.R. , y en las afueras de la Villa y Corte celebraban agradables giras frente al paisaje velazqueño del Guadarrama.

El segundo período, dentro del cual está su etapa modernista, y que puede comprender el llamado "período impresionista" por E.

Neddermann, señala la aparición de Ninfeas, Almas de Violeta y Rimas.

Vuelve a Moguer atacado por una depresión profunda, hastiado de la ciudad. Va como en busca de luz. Muere su padre: sufre este golpe de tal modo, que su sensibilidad amenaza con abatirlo. Se refugia en pensamientos místicos y en actos religiosos. Destruye un libro, Besos de oro, porque lo creyó profano. Se ensimisma --se enimisma, como diría más tarde-- . Marcha al sur de Francia, donde lleva primero una vida de Sanatorio y después de convaleciente. Hace excursiones a Suiza y norte de Italia. En esta etapa escribió Rimas. Aquí se puede señalar la transición al simbolismo, y en esta obra es donde se destacan, aunque en germen, las dos ideas importantes de la obra de J.R.: "el ansia de lo bello y la preocupación por la muerte"(9). Como corresponde a un hombre de una sensibilidad exagerada, de un poeta cuya meta es la belleza, se sumerge en una actitud profundamente espiritual, "período espiritual", de E. Neddermann, dentro del cual están los puntos 3 y 4 de las "Síntesis ideal", y que en la vida del poeta estuvo marcada por el contacto con los más destacados escritores contemporáneos --Valle-Inclán, los hermanos Machado, Martínez Sierra, Villaespesa, etc.--, por las lecturas de clásicos griegos y latinos, científicas y filosóficas, la frecuentación de Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza, sin citar a los numerosos escritores y poetas europeos, tres de los cuales --Heine, Goethe, y Hölderlin-- penetraron profundamente en J.R. Es una época de gran creación. *

Ha vuelto a la luz de Moguer y ha retornado a Madrid. Reclusión en un sanatorio, lugar donde conoce a los hermanos Machado, puesto que en su primer viaje a Madrid, ellos estaban en Francia. De esta

época es una carta que J.R. escribe a Rubén Darío (1903), en la que le da cuenta de la preparación de una revista literaria --que anticipadamente ya compara al Mercure de Francia--, en la que están comprometidos cinco amigos: estos amigos son Martínez Sierra, R. Pérez de Ayala, A. Querol, P. González Blanco y C. Navarro Ledesma. La Revista salió y se llamó Helios, y en ella colaboraron los Alvarez Quintero, J. Martínez Ruiz (Azorín), Salvador Rueda, Santiago Rusiñol, Juan Valera y otros ingenios españoles. Rubén Darío no colaboró y lo explicó con las siguientes palabras: "por motivos especiales, no doy una sola línea a ningún periódico que no sea pagada". Rubén Darío vivía de los versos. Juan Ramón contestó--como habrán contestado siempre los entusiastas editores de revistas literarias españolas-- las siguientes palabras: "la revista, como es natural, no puede desde ahora mismo pagar una colaboración escogida; ojalá pudiera pagarse ella misma o costarnos poco" (10).

En el Sanatorio del Retraído, como lo llamaba J.R., nacieron Arias Tristes. La música entra en su poesía como tema animador de la misma. Entre 1902 y 1912 hay que poner este activo crear de J.R. Si Arias Tristes tiene ecos de Schubert, en Jardines Lejanos --escrito al año siguiente (1904)-- se divinan Schubert, Schumann, & Gluck y Mendelssohn, y Pastorales (1905), que toma motivos de Beethoven y Schumann.

Si poesía está tocada de color y de brillantes reflejos. Esta línea creadora se enlaza con la inquietud que marcan Sonnetes Espirituales (1914-1915) y Estío (1915) y se prepara la elegía, moguerza de Platero y yo, que para la peripecia humana del autor, es el retorno a sus campos de niño y a sus soledades de siempre.

Pero convendría que alguien se detuviera en establecer una relación con los períodos de enfermedad de J.R. y los de su creación,

pues sin duda hay conexiones estrechas y profundas que todavía no han sido reveladas por falta de esa particular investigación.

Termina en el año 1915 una de las etapas que él marca en su autobiografía, y culmina el cuarto momento de su "Síntesis Ideal", entre los cuales está esa obra que marca un jalón de la vida humana y poética del autor: Diario de un poeta recién casado

..

Las circunstancias humanas del poeta dan con mucha frecuencia tino y contenido a su creación: ya hemos señalado algún ejemplo. El mismo nos dice que durante una larga estancia en las montañas de Guadarrama nacieron las Pastorales, y que después de un "otoño galante--azul y oro--", hace un Diario íntimo y muchos Jardines lejanos.

Quebrantos en su casa tren consigo quebrantos de salud, y ésta es una época en que según él todo es lamentable, y durante la cual no trabaja ni produce. Se siente enfermo, le preocupa la muerte, anda ^{entre} ~~de~~ médicos en clínicas y laboratorios, está fatigado, desalentado, y en tal grado de depresión se encuentra, que hasta se siente inclinado al suicidio.

La vuelta al campo, la soledad y la meditación, le devuelven el reposo, pero no la alegría del vivir. Es el momento de las Elegías (11).

Pero en 1911 vuelve a Madrid animado por la paz y la alegría que le había comunicado la estancia en Moguer. Platero y yo traduce para la eternidad de la lengua castellana aquel momento en que el poeta se dejó penetrar por unas luces, unos paisajes y unos

seres que solamente él podría recrear. Moguer es desde este momento un hito en el conjunto universal de los paisajes literarios, y Platero otra criatura que supera a todas las creaciones que tuvieron el asno como personaje.

Platero y yo ha sido señalado como un síntoma, y no pequeño, de la humanización de la obra de J.R.. Los niños son mirados de un modo entrañable y sencillo. En esta actitud debieron de haber influido no sólo Francisco Giner de los Ríos, sino el discípulo de éste, M. Bartolomé Cossío, empeñados en ambos en la renovación de la Pedagogía Española. El propio J.R. ha dicho que fué Giner de los Ríos el que abrió el camino de Platero. "Entre Juan Ramón y los niños no había otro término que tú" (12).

En dramáticas ocasiones de la vida de la nación, J.R. se dedicó a la protección de los niños, recaudando incluso fondos para ayuda de huérfanos y víctimas de la guerra. La obra inspirada en los niños corre pareja a la preocupación que por ellos siente, quizá porque no los tuvo, y al no tenerlos, su vida debió haber sentido un vacío más exaltado dada su sensibilidad.

Su vida y su obra tienen, como no podía ser por menos, una estrecha correlación. Cuando el poeta se echa novia en serio, el amor entra en su obra, y lo que la mujer tuvo de elemento difuminado, vago, e inconcreto, se torna apasionada presencia y cálida ternura. Con su boda nace Diario de un poeta recién casado--más tarde titulado Diario de poeta y mar--, que viene a ser una crónica muy singular, quizás la primera escrita en lengua castellana, de la alta peripecia amorosa de un poeta.

Entre enero y octubre de 1916 hace su primer viaje a América, celebra su boda en los Estados Unidos y regresa a España. Su noviaz-

go fue también algo de soledad, porque nadie sabía que era novio de Zenobia. Y tanto extrañó a sus admiradores y amigos la boda, que Cansinos-Assens publicó un artículo en La Nueva Literatura, que titulaba Juan Ramón se ha casado. Y expresaba en él la sorpresa de que "el enfermo de aprensión y de luna, el amante de la quimera de la fuente, el que parecía condenado al celibato disipado y puzo de los que se embriagan con el sueño de "cáñamo amarillo", se hubiera casado con una mujer de carne y hueso, con una mujer hija de los hombres" (13).

Así pudieron surgir Estío y Sonetos espirituales, que marcan un nuevo giro en la lírica de J.R., que no es otra cosa que la presencia de la mujer amada.

De este modo transcurren los años ~~XXXXXX~~ comprendidos entre 1918 y 1936. Colabora con su esposa en la traducción de Tagore. Sintiendo gran responsabilidad por su obra, la repasa, depura y corrige. Esta actitud dirigida a la suprema sencillez, es decir, a la suprema perfección, seña uno de sus quehaceres permanentes(14).

Los ruidos de la calle le molestan, recorre Madrid, de mudanza en mudanza, buscando el silencio, que puede ser una versión del ansia de soledad. Recorre España para conocerla de cerca, y cuanto más la conoce, más se ilusiona con ella. Seguramente es entonces cuando hace su cosecha de paisajes y atardeceres.

Es esta una época de gran actividad y de recopilación de su obra anterior, tanto publicada como inédita. Es entonces cuando escribe Espanoles de tres mundos, que viene a ser otra recopilación de las figuras de su época. Está también cuando escribe La Estación total, con las Canciones de la Nueva líz, que son ya la destilación poética de J.R., que culminará poco después en Animal de fondo.

La guerra española le aleja de España, no por motivos políticos, sino personales. Cuba, Puerto Rico, algunos cursos en universidades americanas, viaje a la Argentina... "Mi vida --resumía retrospectivamente en 1954-- fue salto, revolución, naufragio/ permanente. Moguer, Puerto de Santa María, Moguer, Madrid, Moguer, Francia, Madrid, Moguer, Madrid, América, Madrid, América... Y en América; Nueva York, Puerto Rico, Cuba, La Florida, Washington, La Argentina, Puerto Rico, Maryland, Puerto Rico" (15).

Después, muerte de Zenobia, en Puerto Rico, que suena casi tanto como Moguer en los itinerarios del poeta... Muerte de Zenobia y encuentro de una vez para siempre con la soledad total, compañera permanente de su vida de hombre y de poeta.



I I I

Las circunstancias poéticas

III

Las circunstancias poéticas

Es conveniente, al estudiar la obra de un poeta, ver a éste a la luz de su formación y ^{de} las corrientes de su época. Pero estos dos factores han de tomarse en su justa medida, sobre todo por lo que se refiere al segundo, pues si se llevan las cosas demasiado lejos se corre el riesgo de ver al poeta como un producto de influencias extrañas más que como un creador.

Es un quehacer muy corriente de críticos y de estudiosos de la Literatura el destacar las influencias cuando de estudiar una obra se trata, y si esto es razonable en un principio, tiene sus riesgos, principalmente el de ver la obra del poeta que se va a estudiar más como una consecuencia de influencias diversas que el resultado de un trabajo personal y creador.

La formación es factor principalísimo, pero es preciso hacerla arrancar desde los primeros momentos, es decir, desde la infancia, cuando el poeta comienza a manejar los primeros libros y recibe las primeras lecciones.

J.R.J. recibió una perfecta educación en colegios y aulas, y por lo tanto descubrió tempranamente los caminos de la cultura. La iniciación, incluso desde la escuela de primeras letras y de los colegios de segunda enseñanza es algo capital para la posterior manifestación del poeta. .

A mi me gustaría detenerme más en los libros que J.R. manejó de niño; seguiría más de cerca sus pasos ^{al lado} ~~cerca~~ de sus amigos --poetas omno--, que analizar a fondo la época literaria dentro de la cual tenía que estar fatalmente.

De niño manejó trozos escogidos de la literatura francesa y leyó el Kempis. Con gran agudeza destaca su biógrafa Graciela Palau

que el libro más manoseado y estropeado de todos era el Manual de Retórica y Poética, de Nicolás Latorre y Pérez (1890), que en sus "nociones preliminares" dice nada menos al definir la Literatura "que es la ciencia que se ocupa en los estudios relativos a la belleza, y la belleza, a su vez, como la propiedad misteriosa que tienen ciertos objetos de producirnos una emoción deleitosa, pura y desinteresada" (16). En esas páginas de la Retórica dibujaba aquel niño una cabeza de asno.

También es interesante detenerse en el subrayado que aquel lector infantil hizo en su libro de trozos escogidos de la literatura francesa, de un fragmento de Gautier (Voyage en Espagne), donde el paisaje tiene una gran brillantez: montaña vestida de seda, brillos de plata, medias tintas violetas, luna en las cimas, sierra con diadema de plata...

Contrariamente a lo que cree su biógrafa, no se detiene J.R. en Gautier porque la vocación de pintor que por entonces sentía se dejase llevar por las descripciones coloristas, sino porque en este fragmento que él subrayó había mucho del brillo y de la suave luz con que poéticamente trataría más adelante el paisaje. Y en cierto modo, en todo poeta hay un pintor, ya que sobre paisajes tiene que proyectar frecuentemente su obra. Y esa fue una técnica en la que J.R. sobresalió de modo extraordinario.

Si fuera posible, yo dedicaría más tiempo a investigar la infancia y la juventud del poeta antes que el capítulo de las influencias. Si no hay una formación y una personalidad muy destacada, a causa de las influencias el poeta realiza un quehacer de siervo, y eso no se dio jamás en J.R.

Estudiar de un modo general las corrientes de su época, es entrar en un terreno excesivamente movedizo, porque el poeta tiene que

estar forzosamente dentro de ellas, y lo mismo que a todos, le ocurre que influye al mismo tiempo que es influido.

¿Qué podemos decir de J.R., que no digamos de Guillén o Salinas?... Lo que le ocurre a J.R. no es un hecho que sólo le haya ocurrido a él o que sea un fenómeno solamente con él relacionado, tanto si ha sido él el influido como si su influencia ha alcanzado a otros.

Se debe a los románticos, y los ecos becquerianos que en él se advierten pueden advertirse también en otros contemporáneos: lo singular, lo extraordinario es que estos ecos tengan acento capaz de sustentarse por sí mismos. En Estío el tema del amor tiene el tono lírico que lo entronca con Bécquer: como en éste, a veces cambia amor por poesía y canta a ésta con el mismo acento que lo hiciera a la mujer. A través de Bécquer es influido por Heine. J.R. no se recata de hacer pública confesión de lo que admira al poeta romántico: "Alrededor de Bécquer, como la suma flor ideal amarilla y plata, entre pájaros que la coronan, todos unidos, el ardiente pico piador a ella vuela la rima, entre vulgar en tantos antes y después...(Mejor romanticismo, recóndito, exacto, ceñido, en los ambientes fatales de la época). La rima breve, Bécquer, el hondo són" (17).

La rehabilitación de Góngora tuvo importante efecto no sólo en J.R. sino en otros poetas de su tiempo: sus conocidas palabras de "la inmensa minoría" explican esta actitud, no refinada ni hermética, sino poco generosa en el sentido de hacerse fácil para llegar a los superficiales. "Certo non fu ~~stragga~~ strabeo a questa innovazione il desiderio di elevare la sua poesia a un piano superiore, renderla comprensibile soltanto agli iniziati, creare, in somma, un mondo dove la maggioranza non potesse accedere. Egli (Góngora) infatti

non fu e non volle essere il poeta della massa e lo dichiarò nel modo più splicito.

"L'aderenza dei modernisti con Góngora su questo punto è perfetta. Le opere di indirizzo modernista, per la loro raffinatezza, per il gusto musicale che le caratterizza non potevano essere rivolte al gran publico, e questo era, infatti, l'intento degli artisti e se J.R. dedicava la sua opera "a la inmensa minoría"... "Tuttavia nonostante i molti punti di contatto esistenti tra Góngora e il modernismo non si può parlare che di una afinità spirituale la quale non acquistò mai forme tali che potessero segnare un legame di continuità tra la poesia del XVII secolo e quella modernista. Da parte dei modernisti fu un inconsciente rivolgersi ad un poeta che con loro condivideva l'ideale di un'arte nuova. I simbolisti avevano dato inizio al gusto per Góngora e la generazione modernista lo aveva ereditato, senza tuttavia rivelare, se non in rari casi un particolare entusiasmo per il maestro cultista(1818).

Ya lo duce bien claro Inora Pepe en el estudio que acabamos de citar, que no hay afinidad espiritual con Góngora, sino que es la revelación de una actitud nueva frente a un modo de hacer arte nuevo.

Dentro de su época, el modernismo alcanza a J.R. y se ha señalado a Valle-Inclán, el hombre de la palabra brillante y el estilo armonioso, el que despertó en J.R.J. el cuidado, mejor el respeto y al mismo tiempo la veneración que sintió por las palabras. ~~xxxxx~~

El verso de arte mayor entra en sus composiciones, buseando el equilibrio métrico que en su etapa anterior no era tan visible, pero con la métrica equilibrada irrumpe también un léxico muy característico de los modernistas --colores, lejanías, exotismos

oriental, etc.--, e incluso un tratamiento ortográfico de las palabras: J.R. escribe Prusia con mayúscula para acentuar más, de esa manera, el profundo color del mar. No se puede decir de un modo absoluto que sus innovaciones ortográficas tengan estrecha relación con el nuevo rumbo de su poesía. Su verso ha ido ganando cada vez más en profundidad interior, la expresión se va adelgazando, queriendo llegar a la más grande expresión con la menor cantidad de elementos: es posible que esa simplificación ortográfica --eliminación de la g, menos en los sonidos velares, g en vez de ~~gu~~ x antes de consonante, y en sustitución del diptongo ie -- sea la manifestación externa de un proceso de simplificación expresiva. Hacer sencilla la ~~ortografía~~ ortografía, puesto que su verso iba camino de la máxima sencillez, aunque no de la máxima facilidad.

El Modernismo, sin duda, grabó en J.R. la huella necesaria, pero no más. Esto se ve en Ninfeas y Almas de Violeta, y Arias Tristes ha sido consiedara como una de las obras más importantes del Modernismo español. Es un libro lleno de inconformidades, angustias y de pesimismo:

"poco a poco voy muriéndome
sin sonrisas y sin lágrimas,
con una mueca en los labios
y un sol sin luz en el alma...

Puede tener el valor de una lucha interior que aparece expresada en versos de una perfección ~~in~~inopiable: pero esta lucha nada tiene que ver en su raíz con el problema de fe que se planteaba Unamuno.

La mejor definición del Modernismo, tal como la entendía J.R. está en aquella palabras escritas por él: " un movimiento de libertad hacia la belleza". Que no era vana la preocupación ~~de~~ definitoria de J. R. está en que los que han estudiado su obra, se detienen en

este particular. Guillermo Díaz-Plaja lo hace reiteradamente (19), y la investigadora Inoria Pepe se detiene en el mismo punto: para aquellos que hablan del Modernismo español, como de decadencia y agotamiento, defiende una actitud opuesta de evolución psíquica, de una nueva dirección del arte hacia la Libertad (20).

En cierto modo Manuel Machado había visto claro todo este fenómeno lleno de movimiento y novedad, pero que como fenómeno ibérico, acusó la característica individual, puesto que "la personalidad de cada uno de los poetas españoles se cristalizó en modos y formas diferentes, sin que se puedan agrupar por lo común en ellos, en ~~sectas~~ sectas" (21).

El tema preferente de este trabajo es el estudio de la formación y evolución poética de J.R., por otro lado ya hechas. Estas notas muy someras quieren ser utilizadas para fundamentar el análisis de una parte muy acotada de su obra: los distintos momentos del día. A ese tema he de dedicar atención preferente. Por ello mismo, quisiera que se viera en esta limitación impuesta, más un deseo de no repetir lo ya dicho por otros que no el dejar aparentemente trunco un trabajo.

Cuando J.R. se apoya en los simbolistas franceses --Verlaine, Rimbaud, Valery-- lo hace por entender que aquellas formas están más cercanas al sentimiento sencillo español.

Sin embargo, por lo que respecta a España, los términos modernismos y simbolismo pueden llevar a confusión, porque la corriente simbolista francesa tiene su correlación en la corriente modernista española. Rubén aporta a la poesía española esa novedad. Lo que ocurre es que nuestra poesía busca sus propios caminos desde ese momento, es

decir, se encauza debidamente dentro de las nuevas corrientes. Sin embargo, corresponde a J. R. la tarea de llevar ese nuevo caudal por los caminos de una estética llena de novedad, de infundir a la lírica más pura ese importante aire renovador. No en vano se ha dicho --y ello viene a destacar el papel de J.R.-- que lo que Rubén Darío significó para España, equivale a lo que J.R. significó para América. Y esto sin quererlo J. R., sin proponérselo; pero el hecho es que así ocurrió, en efecto. A la postre, esta influencia ha sido considerada como un regalo que se le devolvía a América por la dádiva que a España había hecho Rubén(22).

J.R., al elaborar profundamente esas tendencias, apoyado en la segura base del simbolismo, marcó la línea más atrevida y duradera del Modernismo español.

La frecuentación de los poetas y escritores ingleses y alemanes, data de la época de su contacto con la Institución Libre de Enseñanza y de su amistad con S. Marro, Giner y Cossío. El horizonte de sus lecturas se dilató, sin duda, pero --ya lo señalé antes-- es el problema religioso, fundamentalmente el problema de Dios, el que entra en su poesía de extraña manera, y que no tiene otro origen que en el trato de aquellos hombres y en el contacto con aquel ambiente que de manera tan confusa modelaban el espíritu. Es una cuestión ésta que afecta a la intimidad del poeta, intimidad ~~como~~ sobreexcitada, servida por una mente con oscuras exaltaciones --la salud mental de J.R.-- y que han dado esa indefinible mezcla de profundidad inalcanzable, en imágenes huidizas, y esa abstracción que a veces parece tener una raíz patológica.



I V

Aspectos de la obra de Juan Ramón e influencias

I V

Aspectos de la obra de Juan Ramón e influencias

El análisis del espectro poético de J.R. está, acaso, en las palabras que le dedica Ricardo Paseyro: "En sus mejores poemas no hay drama de anécdotas: hay la tragedia de un alma sin morada, pulverizada al contacto con el infinito, al afirmar en él un perenne anhelo creciente de totalidad, una angustia dominadora de eternidad"(23).

Esa tragedia de un alma sin morada es, en cierto modo, la lucha en busca de un ideal de absoluta perfección. Es una marcha en la que cada vez se miden mejor los pasos. Es un proceso de destilación mediante el cual se va buscando con gran exigencia la pureza del producto, es decir, de la poesía.

Espíritu y obra, sentimiento y revelación de éste, emoción y proclamación de la misma, técnica y poética marchan tan estrechamente unidas, y a veces con tal esfuerzo y desazón por librarse de lo que es tópico, corriente y conocido, aunque no vulgar, que hacen de J.R. un ejemplo de creador y maestro.

Últimamente la obra poética de J.R. ha sido objeto de apresurados estudios, trabajos en su mayoría de circunstancias motivados por la concesión del Nobel. En realidad poco han añadido estos estudios a lo que ya se sabía del poeta, y la revisión ~~analítica~~ de ~~xx~~ su obra tampoco ha descubierto ningún vértice que ya no fuera conocido: su papel de renovador de la poesía española y su influencia sobre una generación poética cuya obra está ahora cerca de nosotros.

En J.R. hay que considerar antes que nada su culto a la poesía, el que su vida sea una consecuencia de ese culto, hasta el punto

de que poeta, para él, sea "el creador oculto de un astro no aplaudido". La obra viene a ser, pues, el desusado esfuerzo por recrear un universo poético, y basta seguir primero el orden cronológico de su obra, después el contenido poético y la evolución de aquélla y finalmente la depuración espiritual y expresiva, para comprender que en realidad se ha producido la creación de ese universo. Muchas veces, por parte de los críticos, más atentos a lo externo que a las motivaciones humanas y por lo mismo espirituales del poeta, nos han privado del goce de comprobar sobre la obra la verdad de la vida poética de J.R. Por eso me han parecido tan clarividentes las palabras de Ricardo Paseyro, de la tragedia de un alma sin morada, que es el verdadero destino, es decir, la verdadera tragedia de un creador de universos.

Dos cosas son ciertas antes que nada en el papel de J.R. dentro de la historia de la poesía española contemporánea y como hombre habitante de una geografía: su papel de renovador, de heterodoxo de una corriente poética dominante en sus tiempos y como vinculado a una tierra y, consecuentemente, a un paisaje.

En cuanto a la obra. Valbuena Prat la divide en dos épocas, si es que puede haber épocas en la tarea poética de J.R., y esto mismo lo advierte Valbuena, puesto que aclara que la segunda época "es una consecuencia depurada y superada de la inicial". La primera época terminaría con "Diario de un poeta recién casado (Diario de poeta y mar, en las últimas ediciones), momento que sirve asimismo para marcar la apertura de la segunda época. El año 1917 tiene el valor de una fecha divisoria, que es también la fecha que marca situaciones diferentes en las circunstancias humanas del poeta, hecho que ya he destacado a su debido tiempo.

Valbuena relaciona la móvida gracia, la musicalidad, en cierto modo el romanticismo de esta primera época, con la escuela romántica musical de las sonatas (24). ¿Pero por qué no relacionar también esta actitud, sonora y brillante, con sus paisajes y su Andalucía?

Su primera época es también la época de los paisajes de gracia impresionista, con la luz viva y el sol despejado, o a veces con la luna fría, como en aquel poema de Laberinto:

Como una escarcha verde, la luna fría cae
sobre la adolescente primavera del campo

.....
Endurece las rosas blancas, con una lumbre
despótica y callada; y, sin ojos ni lágrimas,
dalia fósil y vana, exhibe su opulencia
sin tristeza, convexa, orgullosa, de mármol.

(Laberinto, Variaciones inefables, XIV) (25)

Es también la etapa en que la canción popular se filtra en su poesía --"luna fría, luna fría", con que él mismo encabeza este poema--, en que Andalucía entra en sus versos con nombre de ciudades y pueblos, a veces para componer elegías, como la dedicada a Isaac Albéniz:

... Sevilla, Triana, El Puerto--y tu alma y mi alma!--
Guadalquivir sonoro,
todo, en la eternidad, bogará en una calma
de ilusión y de oro!

(Laberinto, XII)

Pero lo que comienza con cierta exuberancia, con una aparente fastuosidad de formas y colores, que en la palabra de J.R. se abrillanta aún más, va recogién dose a medida que el poeta avanza en su obra, y lo que aparece en su primera época como un pedazo de paisaje aislado y en el que se pueden ver los árboles, los colores, los accidentes, los ríos, al mar o al cielo, casi siempre fundidos al poeta, que parece abandonarse a una emoción puramente panetista, con el tiempo

pierde contornos, el paisaje se queda sin paisaje, es decir, se queda en palabras sueltas, en cosas elementales detrás de las cuales hay que intuir algo más vasto y trascendente. Giménez Caballero ha marcado bien esta diferencia, este proceso de atomización, en cierto modo, está ~~sin~~ síntesis (26). Veamos un ejemplo:

¡Qué amena paz en este alejamiento
de todo, oh prado bello, que deshojas
tus flores, oh agua fría ya, que mojas
con tu cristal estremecido el viento.
(Sonetos espirituales, 55) (27)

No es negra
la tarde,
la cumplida tarde.
Si es sangre que sigue,
es grana que nace.

No es seco
el otoño,
el cumplido otoño.
Si es sangre que cae,
es siembra de oro.
(La estación total, 27,2) (28)

En la primera composición hay un alejamiento que se ha buscado, un prado cierto, con flores que de tan reales se deshojan, con un agua que es fría, con un viento que puede mojarse en el cristal del agua. En la otra composición no hay más que una tarde y un otoño, cumplidos ambos y con una sangre que sigue o que cae. Es decir, que se ha conseguido la simplificación más completa, pero también la más notada abstracción, las dos metas que durante toda su vida ha estado tratando de alcanzar J.R.

"Sencillo entiendo que es lo conseguido con los menos elementos; espontáneo, lo creado sin esfuerzo" (29). Esta pudiera ser la clave de su segunda época en lo que se refiere a la sencillez, aunque no a

La espontaneidad, pues signo de la segunda época es la máxima depuración de su poesía, el retoque incesante. Pero éste es un aspecto que ha sido reiteradamente ~~reiteradamente~~ considerado por todos sus críticos y comentaristas. Él mismo no se oculta de proclamarlo: "Las correcciones juanramonianas demuestran desde el principio una tendencia afanosa hacia la sencillez en el concepto y en la expresión" (30). Otras veces las correcciones no llegan al fondo, sino que se detienen en los adjetivos, y no siempre para suprimirlos, sino para sustituirlos por otros más expresivos.

La poesía de ese modo, se va despojando de hojarasca y va apurando la esencia de la idea, para lo cual utiliza la menor cantidad de elementos posibles. Y de ese modo se realiza una tarea que le acerca al mundo del investigador, en que lo esencial es el tema que se investiga, con la particularidad de que J.R. investiga en un mundo --en un universo-- que él mismo crea para poder llegar a ese astro no apañado.

"Si el Átomo --última esencia de la Materia-- ha llegado a ser dominado por la Ciencia, también en Poesía se ha llegado a la conquista atómica del yo. Esa ha sido la tarea memorable para el mundo hispano del andaluz universal J.R.J." (31).

Por otro lado, lo andaluz en J.R., es decir, la geografía dentro de su obra, no adquiere un valor absoluto. Es cierto que en Platero y yo está encerrado un rincón de la Baja Andalucía sin que se haya olvidado ningún elemento digno de ser tratado poéticamente. Todo lo que allí se encuentra está tan claramente definido, que no es posible situarlo en otro punto de la geografía peninsular: son andaluzas, moguerenas, las hierbas y los higos, los atardeceres y las nubes, el aire y las casas, los animales y ~~los hombres~~ los hombres. Y hasta el acento de la

prosa está empapada de esa cadencia, viva y dulce a un tiempo mismo, de Andalucía.

No es posible, pues, establecer un paralelismo entre Antonio Machado y J.R.J. por lo que aquél significó en la creación de una escuela poética castellana y lo que J.R. ha importado para una escuela andaluza de poesía..J.R. está demasiado atento a su intimidad, está por encima del episodio y de la anécdota, capítulo que Andalucía le hubiere llenado con creces. Antonio Machado era casi la voz poética de Castilla, el hombre de la meseta, y la meseta está llena de emoción histórica, con el Cid como símbolo.

En Andalucía hay un abandono gustoso en el ambiente y en las cosas, pero hasta que punto entraron a formar parte de J.R. es algo que no se puede decir tal como lo dice Giménez Caballero: que el lirismo de J.R.J. es "atlántico y a la par oriental, casi de portugués, y casi de moro o de hebreo"(32). Me parece que no se puede mezclar el perfil de J.R., por muy perfil de judío que parezca, con la melancolía celta de su verso, con lo cual se pretenden enlazar la lírica juanramoniana con los románticos occidentales, como lo hace Giménez Caballero. Yo creo que todo esto es un poco forzado, y que la explicación de este punto está en el propio J.R., en su esfuerzo gigantesco por investigar en su propio mundo.

Pudo haber introducido el mar --si tratamos de hallar una correlación entre J.R. y Antonio Machado-- para servirse de él como fondo o trama a la elaboración poética de la epopeya marina del Descubrimiento: pero rehuye tema y tratamiento poético y se queda a veces en auroras donde el mar es solamente un elemento más del conjunto:

¡Los álamos de plata
saliendo de la bruma!



¡El viento solitario
por la marisma oscura,
moviendo --terremoto
irreal-- la difusa
Huelva lejana y rosa!
Sobre la mar, por La Rábida,
en la gris perla húmeda
del cielo, aún con la noche
fría tras su alba cruda
-¡horizonte de pinos!--,
fría tras su alba blanca
la deslumbrada luna!

(Poesía, 39) (33)

Estas Auroras de Moguer pueden servir para ver de cerca, y sin falsos espejismos, la presencia del tema andaluz junto al mar, de los colores y de las formas andaluzas que cautivan al poeta, más que por la cruda luz del mediodía, por las auroras o los ocasos. Un breve análisis de la composición transcrita nos revela la seguridad y soltura de las pinceladas, en las que los colores están al servicio de las formas. Para mayor precisión, tres lugares amados por el poeta aparecen con sus nombres: Moguer --que figura en el título--, Huelva y La Rábida. Los demás elementos están ahí para descubrirnos un paisaje completo: los álamos, el viento, la marisma, el cielo, los pinos, y otros puramente decorativos, sin los cuales el paisaje no tendría sentido: la bruma, un pedazo de noche, una luna blanca...

Hay otro mar subjetivo --acaso el más abundante-- que se mueve constantemente al compás de las emociones del poeta, que viene a ser otro mar: el símbolo está claramente expresado por el poeta: "mi obra es como el mar; cuando me muera será el mar quieto para mí". Y aquí el mar pierde también la metáfora de que tanto amaron los barrocos o la exaltación simbólica que alcanzó con los románticos. En J.R.J. es una mezcla de realidad profundamente amada, de elemento sin el cual su poesía casi no podría existir, porque el mar es un valioso fondo que

vale para todas las cosas, pero al ^{propio} ~~propio~~ tiempo le sirve a J.R. para apoyar en él pensamientos de gozo, de amor, de movimiento, de cambio, y a veces de dimensión cósmica, por lo cual lo compara con el cielo y las estrellas, es decir, con el universo, esa vastedad en ~~que~~ la que tanto le gusta sumergirse y en la que tan bien se siente el poeta.

En Diario de poeta y mar --que en el mar está la razón del cambio de título del libro--, la primera parte se titula Hacia el mar, la segunda, El amor en el mar, la cuarta, Mar de retorno y aún en la quinta, la composición CCXIV se titula El mar éste. Abundan los paisajes marinos, con todos los elementos presentes e insustituibles: nubarrones, horizontes, olas, espumas, cielo gris y blanco, nácares líquidos, en fin, todo el repertorio necesario para un tratamiento poético del mar: pero J.R. no puede desasirse de la complicidad del mar en la ^{ele-} ~~con-~~ ^{cepción} ~~cepción~~ de este libro:

¡Tan finos como son tus brazos
son más fuertes que el mar!

(Diario de poeta y mar, XXVII)

Cielo, palabra
del tamaño del mar
que vamos olvidando tras nosotros.

(Idem, XXVIII)

En aquella ocasión --en la ocasión de su Diario-- J.R. estuvo atento al mar, sin olvidar el otro mar de emociones que dieron origen a la obra (34). Su poesía es un eco de sí mismo, y el modo gustoso con que habló del mar en este libro, la manera tan lenta y monuciosa con que lo trató, revelan el bienestar espiritual de J.R. Muchos años

después, con motivo de su último viaje a América, el poeta puede decir: "he mirado poco el agua, al mar. Mi ser, cuerpo y alma, no estaban, este segundo viaje a América, tan distinto del primero, con el presente mar tranquilo, estúpidamente tranquilo, sino con la lejana, enloquecida tierra" (35).

El tema del mar en J.R., como todo lo que es tocado por el poeta, demuestra una vez más que toda realidad se transforma al compás de sus sentimientos y emociones, y al final nos queda la voz del poeta, que es la suprema manifestación de su auténtico universo.

Dada la índole de este trabajo me creo más obligada a considerar las ideas fundamentales y los sentimientos dominantes de J.R., por ejemplo la idea de la muerte, el sentimiento del amor, la emoción del paisaje, porque sus albas, sus horas solares, sus atardeceres y sus nocturnos están empapados de esas ideas, de esos sentimientos y de esas emociones. Ya lo hemos visto por lo que respecta al mar y hemos apuntado algo en relación con el paisaje. Aparte de la presencia más o menos difusa o más o menos concreta de Andalucía, el poeta gusta de recrear el paisaje: y por un extraño fenómeno de transformación, los paisajes de J.R. sufren una mutación semejante a la que se observa en los grabados románticos: un grabado romántico reproduce un paisaje que en líneas generales se parece al paisaje original, porque ha querido ser fiel a él, pero que al propio tiempo es distinto. Con la diferencia de que ^{en} ~~en~~ el caso del grabado romántico son los detalles los que han sido retocados, mientras que en los paisajes poéticos de J.R. se ha producido una auténtica recreación. Como en aquél paisaje de Moguer que se deja atrás:

Un momento, el amor se hace lejano.

No existe el mar; el campo
de viñas, rojo y llano
es el mundo, que el mar adorna solo, claro,
y tenue, como un resplandor vano.

(Diario de poeta y mar, XIII)

Es decir, si el poeta no nos hablara de Moguer en el título y en el primer verso, no podríamos reconocer este paisaje, que termina por ser una mancha dentro de la cual caben el amor y el mundo, ese mundo que nos encontramos llenando la obra de J.R. Por eso no se ha dicho en vano por algunos de los que han estudiado su obra, que el paisaje había pasado a lugar secundario, aunque mejor hubiera estado decir que el paisaje aparecía tratado de un modo más abstracto, lo que lo hacía aparecer más alejado. Esta es la razón por la cual en sus últimos libros, La estación total, Animal de fondo, casi no hay paisaje, sino alusiones. O bien funde estrechamente lo que en sus primeras obras quedaba perfectamente separado, cielo, mar, tierra:

¡Tus montes célidos de olas
eternas (cielo, mar y tierra) reina triaR

(La estación total, 5)

O la tierra se ~~confunde~~ confunde con el mar, de tan unidos, porque el poeta ha fundido con ellos todo su ser:

Mar, para poder yo con mis dos manos
palpar, cojer, fundir el ritmo de mi ser escrito,
igualarlo en la ola de agua y tierra.

(Animal de fondo, 22)

El poema transcrito se titula Río-Mar-Desierto, pero en la última estrofa escribe, igualando y fundiendo:

Por mí, mi río mar desierto,
la imagen de mi obra en dios final
no es ya la ola detenida, ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~

sino la tierra sólo detenida
que fue inquieta, inquieta, inquieta.

(Idem, idem.)

Todo eso está muy lejos de las primaveras, de los crepúsculos --"pu
ra, esplende / una estrella en ocaso/"--de los rosales, de los jardine
que llenan las obras de su primera época, que él ha llamado "borrado-
res silvestres", con cuyo calificativo sigue pegado sin querer a lo
más elemental del paisaje y a lo más simple a lo silvestre.

La extensa y depurada obra de J.R. ^{que}abarca todo este medio siglo,
a partir de 1960 con la aparición de Almas de violeta, ha dejado una
huella más que profunda en, la generación poética siguiente. Sería
larga la lista de todos aquellos influenciados por la poesía juanramonia-
na, y no sólo españoles, pues sus imitadores en América han sido in-
numerables --recuérdese de momento el grupo de los piedraciñistas--.
Dámaso Alonso, Salinas, Guillén, Neruda, Alberti y Lorca, sobre todo
estos dos últimos. En éstos está todo lo andaluz, puro y esquemático,
de J.R., pero despojado de drama, incluso del íntimo, de soledad her-
mética, de ansiedad metafísica. Andalucía recobra su gracia popular
y luminosa, vuelve a verse el paisaje sin interferencias, y el verso
de estos dos andaluces adquiere una musicalidad de canción, los cie-
los vuelven a ser cielos, nace un olivar literario, y la tierra es
tierra y mar el mar.

Es después de J.R. que esa escuela andaluza adquiere un vigor extra
ordinario: Alberti, que hace cosas muy finas con los paisajes de la
Baja Andalucía, José Ma. Pemán, menos trascendente, José Carlos de Lu-
na, Fernando Villalón, Cernuda, Altolaguirre, Adriano del Valle, en
quien ha desembocado lo andaluz de última hora.

Pero este movimiento de depuración, en el que jugaron todos los

ismos del momento, este esfuerzo renovador alcanzó de lleno también a los poetas de la escuela castellana, algunos ya citados, y entre los cuales pondremos como término a Gerardo Diego, poeta de extremada perfección y de profundo contenido.

Si este trabajo abarcase zonas más amplias de la obra de Juan Ramón, se hubiese hecho un análisis cronológico de la misma. Pero he creído más conveniente destacar algunos aspectos de la misma, acaso los más generales, ~~para~~ que considero necesarios para el verdadero tema que me va a ocupar.

Con el fin de hacer más cómoda la consulta, añado un apéndice de la obra juanramoniana por orden cronológico.

V

La mañana, el día, la tarde y la noche
en la obra de Juan Ramón Jiménez



La mañana, el día, la tarde y la noche en la obra de Juan Ramón Jiménez

Al entrar en el análisis de la obra jranramoniana en busca de los amaneceres, del día, de la tarde y de la noche, me ha preocupado más ver qué momento del día llama preferentemente la atención del poeta y con qué momentos se identifica su sensibilidad. Es indudable que el momento de la creación está influido por la hora: no por una hora determinada, sino por un conjunto de imágenes y emociones en las que pocas veces tiene nada que hacer la naturaleza. Acaso sólo una vez ^{señaló la hora} del poema y de la emoción: Las ocho de la tarde, se titula una composición de Piedra y Cielo:

Arde, inmenso, el crepúsculo de oro.
.....
--;Vamos-- el barco vuela, pecho nuestro--,
los dos allí! ...

Ceniza y blanco,
en largas luces frías, yace el crepúsculo de oro.

¡Vamos--el barco va olvidado--,
yo a ti, tú a mí.(36)

Pero este mismo ejemplo sirve para ver el modo tan vago con que los distintos momentos del día se hacen poesía en J.R. Las ocho de la tarde se quedan reducidas a un crepúsculo inmenso que arde, un crepúsculo de oro --el oro aparece repetidamente, ya sea al amanecer como en el ocaso--, un poco de ceniza y blanco, unas luces frías, la imagen de un barco olvidado y la presencia de dos seres --"yo a ti, tú a mí"--, porque siempre, sea al amanecer, en la plenitud del día, al atardecer o en la noche, el poeta necesita de otro ser que le haga compañía y en el que volcar la emoción que siente.

Casi se podría decir que las distintas etapas del día están en J.R. marcadas por la presencia del amor, y que según sea éste

de gozoso o desgraciado, viene la identificación con el amanecer o con la noche. Esta es una nota capital que en cierto modo nos va a guiar en este análisis parcial de la obra juanramoniana.

Tomemos Laberinto. Este es un libro de atardeceres, por lo tanto melancólico. Las escasas alusiones a la mañana, al amanecer, traen ideas de adolescencia y alegrías nupciales, pero se pasa ligeramente sobre ellas, a veces de un modo tan vago, que la mañana sólo se ve en los espejos:

Por los espejos se idealiza la mañana
en una alegoría distante y solitaria...
La fronda es más de ensueño, el oro es más de plata,
el amor más sereno, las voces más fantásticas
.....
y en el rayo de sol, que entra irisado, vaga
no sé qué intacto y mate traje de desposada.
(Laberinto, VIII, págs. 33-34)

Son unas mañanas llenas de rosas --"pasan en ronda dulce, rosas blancas y granas", "las rosas se alumbran" etc. --, la casa está alegre, el cielo azul, arrulla el amor, y si hay una adolescencia presente,

llena de rosas ibas, allá por los espejos,
en la gracia encendida de la clara mañana...
Por el balcón trocado, se entraba el jardín verde,
alegre y fresco de oro, de fragancia y de agua.
(Idem, II, págs. 22-23)

Cuando el amor falta no hay alegría en la mañana, y por eso "¿Mi aurora siempre surgirá enlutada?"..."; Mi aurora será siempre ensangrentada!".

Cuentan, pues, en Laberinto más el crepúsculo vespertino que el alba, y la abundancia de atardeceres desemboca en otras tantas estampas de la noche.

Deteniéndonos en los atardeceres dos aspectos se destacan a poco que nos fijemos en las formas expresivas. Hay un vocabulario brillante para traducir todo lo que pudiera tener relación con la naturaleza, y hay otro para el espíritu. El primero está hecho de colores, formas y olores: el segundo, en el que con mucha frecuen-

cia aparece el amor, está resuelto con expresiones que atañen al espíritu. Para dar los colores del crepúsculo, en el primer caso, tenemos la sangre, lacas rojas, rubies, púrpuras, x transparencias verdes, agua violada, azul desvanecido, nubes malvas, violetas, verde~~s~~ sol; el amarillo es otro color que define al ocaso y entonces está presente el oro, y cuando hay brillos, el oro y el diamante o el cristal:

Sangr~~iento~~, el cenit tiene
estrellas... En poniente se encienden lacas rojas,
glorias tendidas, líricas transparencias verdes.
(Idem, XIII, págs. 265-66)

Para la delicadeza del crepúsculo emplea los adjetivos sedoso, polvoriento, etc., y el atardecer suele tener suavidad de muse-
linas:

El crepúsculo leve, sedoso y polvoriento
tenía una dulzura femenina.
(Idem, IV, págs. 67-68)

Roja, la tarde muere en nubes suntuosas,
una algarada sor~~da~~ nos llega de lo lejos...
La mano del ocaso prende pálidas rosas
entre las muselinas y allá por los espejos.
(Idem, III, págs 65)

Las rosas dan idea de la plenitud de los colores:

Nuevamente están rojas las rosas en el cielo
rosado; el corazón aún sigue en carne viva
.....
Todo se pone puro...Entre las rosas rojas,
mi corazón doliente alza su carne viva.
(Idem, V, págs 27-28)

Las paredes, los balcones y las ventanas sirven para definir
la calidad de la luz:

Cuando los cascabeles del coche de las cinco
llenan la tarde azul de su gracia sencilla,
los árboles están endulzados de oro,
el sol rosado piensa por las paredes tibias.
(Idem, VI, págs 151-152)

La luna y las perlas, para la hora más gris de la tarde:

La Luna vence al día. Y se cuelgan de seda
los jardines. Las rosas otoñales, cansadas

de ser del oro prolongado de la tarde,
píntase, con dulzor, de amarillenta plata...

.....
Glorietas, con un banco sin nadie, con penumbras
que huyen a un sin fin de claridades plácidas.
... Y al pasar, tristemente, de vuelta de la vida,
junto a la hiedra fría de las verjas cerradas,
se ven leyendas blancas jugadas por la luna
en la decoración de las frondas románticas.

(Idem, X, págs. 129-130)

La atmósfera es movida por céfiros y brisas:

...las flores de la tarde, soñando, se mecían
a la caricia larga de la brisa de seda...
¡Era el amor!...

(Idem, V, págs 85-86)

Y la idea de acabamiento, más bien de tránsito, que ~~tristeza~~
tiene la tarde, aparece en los cementerios, en las hojas secas,
en los pianos que suenan en el crepúsculo:

Y en una casa abierta, un triste piano llora
una canción romántica, de nostalgia infinita.

(Idem, VI, págs. 251-52)

Y en los bardos que se van coloca el poeta la misma idea
melancólica y nostálgica del tránsito, de la partida. Aquí se
descubre el fondo vago y melancólico de los crepúsculos de J.R.,
en los que domina un sentimiento triste a veces y angustioso
con frecuencia: corazón roto, corazón melancólico, corazón soli-
tario; desgarramiento de ideales, nostalgia, sueños, quimera,
imposibles:

Sol amarillo de la tarde triste,
esplendor de desidia y de quimera,
tú doras de imposible cuanto existe
en esta desolada primavera.

.....
Y de mi corazón de solitario,
frío, igual que la tierra de las fosas,
haces, doliente sol cual un sagrario
de ramos mustios y de secas rosas.
En esta desolada primavera,
tú doras de imposible cuanto existe;
esplendor de desidia y de quimera,
sol amarillo de la tarde triste.

(Idem, I, págs. 61-62)

A veces el crepúsculo sugiere imágenes de castidad, y el sen-
timiento religioso, cuando suena el Angelus, se une a las últimas



luces del día.

La fragancia preferida por J.R. es la de los jazmines. Una parte de Laberinto se titula Olor de jazmín, que va encabezada con aquella letrilla de Góngora:

... Del blanqueo jazmín aquel
cuya castidad lasciva
Venus hipócrita es.

Pero no sólo en esa parte, sino que los jazmines y su olor invaden los poemas de Laberinto:

Y todo se contagia de mujer. El crepúsculo
huele, cual un jazmín, a mujer, vagamente.
(Idem, XIII, págs. 265-66)

--

En las paredes vagamente sonrosadas
de sol de tarde, las persianas agriverdes
velan, bajo el azul sereno y suntuoso,
la sombra fresca de las estancias dolientes...
Un olor a jazmines se enreda por los rayos
de luz que como flecha, hiere agudamente...
(Idem, IV, págs. 247-48)

--

En el momento de tormenta y de crepúsculo,
que dan vuelco a la vida y la pone tan triste,
sólo está, cual un recuerdo de lo otro,
una queja perdida y un olor de jazmines.
(Idem, XI, págs. 261)

--

Todo envuelto en el olor del crepúsculo suave,
el jardín, mar de flores, a la brisa, se mece,
el azul de la tarde se va decolorando,
los jazmines abiertos huelen agudamente.
(Idem, VIII, pág. 255)

--

Los jazmines se ahogan en el agua violada
del crepúsculo vago...; Oh, qué olor a jazmines!
(Idem, II, págs. 243-44)

--

Los jazmines calientes perfuman la hora suave,
por la calle con hierba, vagan las golondrinas...
(Idem, IV, págs. 251-52)

--

En los cristales verdes y rojos, el sol sueña
melodiosos tesoros de esmeralda y rubíes;
la tarde va cayendo, la tierra está regada,
viene en el aire fino un olor a jazmines.
(Idem, XIV, págs. 267-268)

El paisaje, tanto marino como terrestre, está empapado de la

misma suavidad y de la misma melancolía que los paisajes interiores. Son incontables los jardines de atardecer, y alguna vez la tarde cae sobre la ciudad: ~~XXXXX~~

En la ciudad de piedra, húmeda y solitaria,
la luna de la tarde sube, como una rosa;
hay jardines reales que un instantes la tienen,
dulcemente dorada, entre sus grandes hojas...

(Idem, I, págs. 111-112)

--
¡Campo de oro bajo el poniente diamantino
de un sol grande, pagano, infinito, glorioso;
colinas rojas, flores encendidas;
pájaro de las viñas, corazón melancólico.

(Idem, XII, pág. 264)

Las nubes son un elemento ornamental de los versos de la tarde, nubes que se tieñen de todos los colores, ya estén sobre el campo, sobre las montañas, como sobre el mar.

Pero estos paisajes no parecen nunca reales, porque están fundidos a la emoción del poeta y de ellos se salvan los colores, los olores y la suavidad, que es lo más impresionante de los crepúsculos vespertinos de J.R.

Entre la tarde y la noche el tránsito está marcado con "faroles rojos de la retreta de estío", con las rosas que se alteran bajo el plenilunio:

Los mágicos murmullos de la hora se apagan,
el grillo, la hoja, el agua, el musgo.

(Idem, II, págs. 63-64)

En ese tránsito están presentes las nubes, las brumas, las nieblas, "nubes enorme de plomo, morada y taciturna", "nubes redondas de la noche":

¡Silencio! La alta noche rueda en nubes de plata,
hay millones de estrellas en los claros de niebla,
y, románticamente, sin que nadie las toque,
las campanas, estáticas y melodiosas, sueñan.

(Idem, XII, págs. 133-34)

Todavía queda algo del jazmín del atardecer, aunque ahora haya otras fragancias de jardín y de albahaca. Con los paisajes, perdidos en las sombras, se han perdido también las angustias del poeta,

que entra en una zona de reposo.

El gran personaje de las noches juanramonianas de Laberinto es la luna: una luna sin disimular, fuerte elemento poético ~~há~~ al que el poeta no se esfuerza por despojar de su significación romántica. Es rara la noche en la que no se vea la luna: alta luna, luna opalina, silencio de la luna, luna como hombre de mármol, luna amarilla, luna fría, luna caída, luna de plata, etc.

Ha habido un cielo con estrellas, una tarde
morada y verde de comienzos de estío?
Subió una luna alegre, desnuda y encendida,
por una transparente atmósfera de lirios?
⌘ (Idem, III, págs, 115-116)

A veces, en un momento en que ya no es la tarde, pero tampoco es la noche, se encuentran con las "nubes dramáticas", "la luna de noviembre", y el poeta acierta a recoger esos instantes poniendo en juego todos sus recursos: acierta a describir la lucha entre la luz y la sombra, la policromía que se desvanece:

Rasos azules, terciopelos malvas, sedas
de oro, gasas verdes, amarillentas blondas;
hacen en torno de ella paisajes ideales,
vanas tapicerías, tronos de reina loca.
(Idem. VIII, págs. 123-124)

El arrayán está mojado de amarillo
por la luna caída; huele a arrayán mojado;
los rayos terciopelos de la fronda se mecen
con un rumor de ensueño, desentendido y lánguido.
Se adivinan ~~xxxxx~~ adelfas de sangre, en un carmín
morado entre lo verde y lo azul y lo áureo.
(Idem, IX, 127-128)

Alguna vez se descubren cipreses bajo la luna, o magnolias, pero eso son accidentes en cierto modo ornamentales, porque en fin de cuentas la noche de tradición romántica, de J.R., es sólo una:

... Pasa veloz el viento...
Parece que la vida huye a un sin fin de luto,
mientras huímos nosotros, torvamente, a lo nuestro.
(Idem, XX, págs, 149-50)

Carmen, ¿ha sido dulce tu primer despertar del cementerio?

Toda la noche me he acordado de la luna opalina que daría a tu losa, la triste luz celeste de sus arañños plácidos...

(Idem, V, pág. 169)

Brevemente hemos hecho una entrada en las noches de J.R., que es donde el poeta aparece menos complicado. Su creación más brillante está en los atardeceres, acaso porque J.R. tenga un alma vespertina, crepuscular. La noche lo encuentra fatigado, y la luna que ilumina sus noches, tiene el mismo color y la misma tristeza que el poeta arrastraba desde el ocaso.

•
•

En Platero y yo los amaneceres suelen tener las mismas luces de otros amaneceres juanramonianos, pero ahora con una variada presencia de pájaros. El poeta se alegra llamando a los pájaros por su nombre:

"Salgo al huerto y canto gracias al Dios del día azul. ¡Libre concierto de picos, frescos y sin fin! La golondrina riza caprichosa su gorjeo en el pozo; silba el mirlo sobre la naranja caída; de fuego, la oropéndola charla, de chaparro, en chaparro; el charmariz ríe larga y menudamente en la cima del eucalipto; y, en el pino grande, los gorriones discuten desafortunadamente... Por doquiera, el campo se abre en estallidos, ~~xxxxxxx~~ en crujiidos, en un hervidero de vida sana y nueva".

(Platero y yo, XXV, págs. 62-63) ~~(xxxxxxx)~~(37)

En el amanecer las cosas son vistas con ternura, y tienen un aspecto tranquilo y risueño. El día en su plenitud queda explicado con dos palabras: sol y azul.

Las tardes de Platero y yo tienen los mismos colores que ya conocemos --púrpura, grana, carmines, rosas, violetas, sangre, oro, etc.--, los mismos olores, aunque ahora el poeta, con tres sustantivos nos describe la orilla: marisma, brea, pescado. Pero las tardes siguen teniendo las mismas brisas y la misma suavidad de terciopelo.

pelo. Además de los cristales --crystal de oro, crystal de plata, azucenas de cristal, amarillo cristal, ocaso de cristal, etc.-- se nota la presencia de las piedras preciosas para explicar el ocaso: esmeraldas, zafiros, etc; el oro y la rosa son elementos muy utilizados, así como la imagen de los cementerios y la hora morada con la que se identifica el poeta en un estado de vaguedad, de indecisión y de melancolía.

Sin embargo, los paisajes tienen contornos más precisos, aunque el poeta gusta de detenerse en lo pequeño, es decir, en la pincelada:

"La cumbre. Ahí está el ocaso, todo empurpurado, herido por sus propios cristales, que la hecen sangre por doquiera, A su esplendor, el pinar verde se agría, vagamente enrojecido; y las hierbas y las florecillas, encendidas y transparentes, embalsaman el instante sereno de una esencia mojada, penetrante y luminosa..."

~~XXXXXXXX~~

El breve capítulo termina:

"La tarde se prolonga más allá de sí misma, y la hora contagiada de eternidad, es infinita, pacífica, insondable..."

(Idem. XIX págs. 50/51)

Juan Ramón está siempre identificado con el espíritu de la tarde, y de un modo más concreto con la hora indecisa del ocaso, donde siempre hace sus cosechas de melancolía. Por eso trata más el atardecer otoñal que el de las demás estaciones. Y el Angelus le dice siempre las mismas cosas:

"Parece, Platero, mientras suena el Angelus, que esta vida nuestra pierde su fuerza cotidiana, y que otra fuerza de dentro, más altiva, más constante, y más pura, hace que todo, como en surtidores de gracia, suba a las estrellas, que se encienden ya entre las rosas..."

(Idem, X, pág. 31)

Otras veces logra resumir en breves pinceladas todo el tiempo que va de la mañana a la noche, con un sentido de nacer, vivir y acabar:

"Blancas siempre sobre el pinar, siempre verde; rosa o azul

siendo blanca en la aurora; de oro o malva en la tarde, siendo blanca; verde o celeste, siendo blanca en la noche; la fuente vieja, Platero, donde tantas veces me has visto parado tanto tiempo, encierra en sí, como una clave o una tumba, toda la elegía del mundo, es decir, el sentimiento de la vida verdadera" (Idem, CIII, págs. 234-35)

Este fragmento es una síntesis de los colores que emplea J.R. para pintar sus ocasos.

z El violeta, en la noche se hace intensamente morado, las nubes se vuelven imprecisas, se hace el silencio y los contraluces negros de los árboles y de los campanarios destacan sobre un fondo de luna. El poeta siente la soledad mientras cantan los grillos. Las estrellas son un elemento indispensable en la decoración. Las voces íntimas del poeta marchan al compás de la noche:

"¿Yo? /No, yo, en la fragante penumbra celeste, móvil y dorada, que hacen la luna, las lilas, la brisa y la sombra, escucho mi hondo corazón sin par"
(Idem, LIII, págs. 101)

--

.

...

En Estío (38) hay ocho composiciones tituladas Jardín. Es un libro de esencias melancólicas, de serenidad y reposo. Frente a las cosas, hay una quietud profunda. El espíritu está en todos sitios, y en él resuenan todos los ecos.

Los amaneceres, los mediodías, los ocasos, los nocturnos, no son en realidad tales momentos del día, sino instantes en que el propio poeta es un amanecer, un mediodía, un ocaso o una noche.

En este libro van tomando forma aquellas tendencias o inclinaciones del espíritu que ~~gxxx~~ buscaban apoyo en la naturaleza para poder expresarse, y que ya se ha visto en las citas anteriores. Ahora la marcha es más clara, porque naturaleza, paisaje, etc., no son más que los puntos de apoyo para que el poeta pueda decir su palabra:

Ha nacido la mañana.
Mi esperanza,



como el sueño, se ha caído
al abismo/
de lo inútil, que no vuelve.
(Estío, VII, pág. 18)

Todavía sigue siendo buen recurso, para el amanecer, "el sol rojo
~~xxxxxxx~~
ladrillo", "el carmín del naciente", "el oro primero", pero el poeta
ya no quiere estar solo:

La luna de la aurora me parece
tu corazón suave, que el incendio
del mío, sol que sube, ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~
anega y desvanece con su fuego.
--;Qué leve vé la luna
palideciendo por el claro cielo!
El sol, ¡cómo lo gana todo
más limpio cada vez entre lo espléndido!--
Se ~~xxxxx~~ caerá tu corazón sin mancha
en mi desordenado sentimiento,
y, cual la luna en la mañana inmensa,
en mi oro se hundirá, rosa no vista,
estando allí, de mi desnudo pecho.
(Idem, XXXIX, pág. 58)

Este recurso de saltar del alba a la noche no es nuevo, pero ahora
lo hallamos más resumido, pero también ~~xxxxxxx~~ más centrado en el alma
del poeta, puesto que ahora es testigo el amor:

El alba, suave,
con su tierna luz
que crece, da forma
a tu juventud.
Cuando rompe el día
la luz eres tú
--la luz, que se ríe,
cantando, en el sol,
y traspasa el oro
mi infinito amor;
la luz, flecha pura
de tu exaltación--.
Suave, la tarde,
con su mansa luz
que cae, da forma
a tu juventud.
Cuandú muere el día,
la sombra eres tú.
La sombra que, dulce,
sonríe a mi paz,
y de azul traspasa
mi amor inmortal;
la sombra, agua pura,
de tu castidad.
(Idem, XXI, págs. 36-37)

de su ancha plenitud, deja los fines
del mundo en un extremo de jardines
de ilusión. ¡Tarde en toda su hermosura!
¡Qué paz! Al chopo claro viene y canta
un pájaro. Una nube se desvanece
sin color, y una sola mariposa,
luz, se sume en luz...

Y se levanta
de todo no sé qué hálito, que trae,
triste de no morir más aún, la rosa.

(Sonetos Espirituales, 44, págs. 60)

Con el mismo sentido desarrolla el binomio Castilla-Otoño,
para hundirse en el paisaje.

"Mujer al fin, la tarde..." Porque hay una mujer dentro de todos estos paisajes y estas emociones de Sonetos espirituales:

Todas las noches vienes a mi sueño
.....
El dormir, ¡ay de mí! se me ha olvidado:
de día, porque el sueño no te traiga,
por la noche esperando tu partida.

(Idem, 11, pág. 22)

Yá las noches del poeta, cuando no se pasan en vela, están cerca de la amada:

Pronto vendrá esta luna sobre el frío
del jardín, cuando yo, serenamente,
torne de estar, mi frente con tu frente,
tu corazón, amiga, con el mío.

(Idem, 34, págs 48)

Con sus recursos y su fondo, siguen estando de acuerdo la luna, los jardines y la melancolía, aunque en Sonetos Espirituales hay una alegría nueva, que seguramente corre al mismo compás que el corazón enamorado del poeta:

...Me fui, cantando,
al campo verde. Estaba el cielo blando,
saltaba el agua y jugador el viento.

(Idem, 48, pág. 64)

Pero esta alegría se produce a pleno día --el verde, color diurno--, cuando el cielo está blando de luz.



Lo primero que se nota en Diario de poeta y mar es la abundancia de amanecerés marinos. Parece que el poeta sigue atentamente toda la fiesta de luces que se desarrolla sobre las aguas. Antes, mientras atravesaba la tierra, camino del puerto, registra madrugadas con "luna extendida por la niebla", "arbustos verdes", blancos y carmines, olivos sin color, cerezos floridos, flores mojadas, colinas, pájaros, gallinas dormidas, etc. Todo un mundo de impresiones sensibles que el poeta recoge. Todavía tiene la mañana una ilusión virginal:

...;Te pareces a esta aurora
bella y fría --;qué pura!--;Tierra y gloria!
~~glaxiatxxx~~ (Diario de poeta y mar, XV, pág.85)

Entre la realidad de las cosas, lo subjetivo trata de abrirse camino:

¡Alma mía!
salida ahora de tu sueño, nueva,
tierna, casi sin luz ni color aún, hoy,
--como un recién nacido--
por este campo viejo que cruzaste
tantas veces
--los olivares de la madrugada--,
tantas veces, con ansia y sin sentido,
a la luz de la estrella, inextinguible
de tu amor infinito. ¡Cuánto tiempo
náufrago de la luna!
(Idem, V, pág. 20)

En el Diario hallamos, con una luna más desvanecida, porque la luna va perdiendo lentamente su valor como personaje, para que darse en algo diluido y vago, hallamos el más acabado intento hasta ahora, de utilizar todos los colores para pintar los amaneceres. A veces parece la paleta revuelta de un pintor, y las cosas se tiñen de extraños colores: "niebla roja", "campo malva y verde", "vallados cárdenos", "rojos pueblos deslumbrados", "albino todo y amarillo", "mar morada", "moradas velas", "cielo malva, verde y blanco", de nuevo, "mar morado", "sol violeta", "nubes de

cobre", "mar azul de hierro", "oro vivo", "azul prusia el horizonte", "salas blancas y platería", "mar de acero", "blanca luz", "plata verde", "plomo carminoso", "cúmulos de ópalo", etc.:

"Un escobón mágico pinta francamente, como anuncio del espectáculo del día, la aurora, decoración sencilla: arriba un gran oro, casi sin amarillo, sólo luz: abajo, un único azul, exuberante, derramado en sí mismo: debajo del sol --que no se pinta-- un vaiven --de izquierda a derecha-- de ancha plata transparente"

(Idem, CLXII, pág. 174)

A veces las imágenes se retuercen de tal forma, que dañan la habitual elevación del poeta: "parece que el cielo se ha roto como un gran huevo fresco y que una yema sorprendente y nunca presumida cuelga, por doquiera del inmenso cascarón". Algún crítico ha llamado la atención sobre esto, repudiando de paso estas licencias junto a las cuales pone aquélla del "mar amarilloso", que compara con una "gaseosa de limón" (40).

Pero esto ocurre rara vez. En algún caso, quizás con el anuncio de la primavera, el amanecer tiene una grandeza sin límites:

"...¿No ves el mundo como si fuese un sol naciente, tras el arbusto verde, blanco y carmín de la aurora?"

(Idem, CVII, pág. 117)

El mediodía tiene en el Diario una pequeña, pero trascendente teoría, porque con escasas pinceladas da de las lejanas tierras o de los lejanos mares, una imagen viva y ~~luminosa~~ luminosa:

"Por el ambiente yerran, como viento, colorines que aún ~~están en el aire~~ no están posados en ninguna parte. Aquel bosque parece ahora vagamente verde, luego, lleno de flor roja o violeta..."

(Idem, CXXIV, pág. 135)

Es de una gran hermosura el mediodía marino que se encuentra en el Diario, porque los colores --azul, carmín, morado, blanco, verde --, se tienden sobre las aguas, y las formas movibles animan el espectáculo:

"El mar entero sube y baja, en un derroche de fuerza, de gracia y de armonía. Las olas ensayan toda su gama,

en simulacro mágico. Galopan como potros, se derraman como arbustos, crecen como ~~montañas~~ montañas, se dilatan como valles, y ríen y lloran, y lo dicen todo y se callan de pronto, y viven del cielo y lo matan, y se visten de brocados y tisúes, y se desnudan del todo"

(Idem, CLXXXIV, pags. 203-204)

La plenitud del mediodía la hace patente el poeta con esta riqueza de formas y de movimientos, que no serían posibles en al alba ni en el ocaso.

El modelo de las tardes juanramonianas sigue casi inalterable en el Diario. Es cierto que hay más variedad de atardeceres porque es más diverso el mundo que rodea al poeta, pero en el fondo sus recursos --colores, formas, fragancias, subjetividad-- son los mismos.

Hay un ejemplo que lo confirma:

"Este clavel, esta fuente grana de esencia, colma de su viva frescura sensual todo el color azul y oro de la tarde, que, siendo azul y oro, es roja por dentro, como si tuviera alma de sangre y la transparentara el sol poiente"...

(Idem, CCIII, págs. 224-225)

Como se ve, aparentemente todo sigue igual, y la sensación de acabamiento, los pensamientos melancólicos, la tristeza con imágenes de cementerio están con el poeta aunque éste se encuentre lejos de sus paisajes inspiradores.

Es interesante ver cómo, aun en lugares tan extraños como Boston o New York, el poeta maneja los mismos elementos que podría manejar en las tierras de su Baja Andalucía. Mientras va de Boston a New York nos habla de un "sol poiente claro y frío"; los plátanos tienen las hojas de cobre y los troncos de hierro --colores ya conocidos-- y en un valle, una casa colonial tiene el color amarillo que tienen muchos ocasos de J.R. Contempla un cementerio Bajo "el cielo verde", y cuando asoma la luna es blanca. También hay ópalos, y la nieve es malva (41).

Y esto nos da pie para detenernos en los atardeceres urbanos de J.R., que va registrando desde la Quinta Avenida de New York. Si no

no lo supiéramos,^y salvo las alusiones al paisaje urbano, creeríamos que los estaba viendo desde ~~xxxx~~ cualquier ventana mogueresa. Veamos tres ejemplos:

~~xxxxxxx~~

I.-Paz. Aquí aparecen los gorriones: "Chillan, casi cantan con la belleza del sol rosa que se va, y hacen las escaleras horribidas de hierro, escaleras de plata, de cristal --un poco basto, como de botella, pero cristal al fin--".

III.- Viento. Las banderas colgadas tienen los colores que le son agradables al poeta: rojos, blancos, azules. Los edificios están llenos "de oro y cristales, cobrizo todo del poniente tras la tela".

IV.- Anuncios: Las Torres del Woolworth, son blancas y oro, y la de Singer, roja y gris. Los anuncios de la Quina Avenida se van encendiendo "sobre el cielo malva", y la conocida estrella de la tarde está allí presente (42).

Por lo que ya sabemos de las tardes de J.R., descubrimos aquí sus elementos y recursos habituales. No hace falta insistir más.

La subjetividad sigue apoyándose en lo real:

"Morado y verde todo, vagamente. La primavera... Soñolencia... Cada vez que se abren los ojos, el paisaje ~~xxxx~~ real tiene el valor mismo que el del recuerdo, pintado en la ausencia momentánea del sueño. Nunca vi más armonía entre la ilusión y la verdad, amor, que entre tú y mi sueño, que entre mi sueño y este abochecer verde y morado de primavera".

(Idem, IX, pág. 138)

Sin embargo, hay alguna novedad en los atardeceres del Diario, que es una sustitución de colores por objetos sólidos que sirvan para dar idea de ~~xxxx~~ aquéllos. Por ejemplo, se vé como de piedra el mar, y en el vaivén de las aguas ve lascas de pizarra. Para los verdes emplea las malaquitas y para los negros, además de las pizarras, los mármoles negros. La sucesión de las crestas de las olas son ahora cordilleras, las espumas ~~don~~ de yeso, y hasta la brisa es polvo. Es una de las versiones más originales de transposición que hallamos en los atardeceres juanramonianos, hasta tal punto que la aparente ausencia de nostalgia y ~~ix~~ melancolía de este atardecer tiene su particular versión: "La boca y el alma tienen sed" (43).

En su preocupación por la simplicidad nos ofrece en el Diario un completo resumen de los distintos momentos del día:

"Cuatro de la madrugada: Mar azul Prusia.

Cielo verde malaquita.--Emociones.--
Seis de la mañana: Mar morado.Cielo gris.
--Sports.--
Nueve de la mañana:--Lectura.--
Una de la tarde: Mar ocre.Cielo blanco.
--Desamor--.
Cuatro de la tarde: Mar de plata.Cielo
rosa.--Nostalgia.
Ocho de la tarde: Mar de hierro.Cielo
gris.--Pensamientos.--"

(Idem, ~~pág~~ CLVIII, pág. 176)

"La noche era un largo y ~~grx~~ firme muelle negro", define J.R. en el Diario: "La luna blanca quita al mar el mar, y le da el mar". Las noches del Diario son más de mar que de tierra, y aun^{en} los nocturnos urbanos abundan más las estrellas que la luna, es decir, las estrellas son un recurso poético de primera calidad. La noche en el campo huele a heno: "grillos y estrellas, enredados, atan el paisaje". Pero ya sea en el campo, en la ciudad o en el mar, todo es igual: "tan inmenso como es, Oh mar!, el cielo, como es el mismo en todas partes". Por eso la luna sobre New York es "como un pájaro de luz, de árbol en árbol", y el cielo es "estrella todo":

Estrellas, más estrellas, más estrellas,
--se han acercado y hablan
conmigo--. ¡Oh, qué^a puerta de estrellas
para entrar en España!

(Idem, CXCIV, pág.s 213-214)

Pero en las noches de la ciudad las luces son una repetición de todos los colores que invaden el día juanramoniano, desde el amanecer hasta el crepúsculo: verde, blanco, carmín, morado, sombra transparente, azul, más verde, amarillo, violeta, etc. Pero esto lo tiene que ver el poeta en un arrabal cercano al campo para poder destacar "un pedazo de luna grande", para poder escuchar^a un pájaro que ~~se~~ "canta insistentemente en un bosque de bajos arbustos húmedos", y como las noches siempre tienen fragancias, huele a jacintos y a lirios, y todo esto, aunque no lo parezca, lo ve y lo siente el poeta junto a las orillas del Potomac, que es como una Guadalquivir trasplantado,

En Eternidades se diluye aún más lo real y crece la interpretación subjetiva, para lo cual las imágenes se construyen a veces con un rigor casi matemático:

 Mi amor era tan único
 como el cielo irisado de una gota
 de rocío, en una flor del alba.
 Tu sol me dió en la sangre,
 se evaporó el rocío; x
 y me quedé sin cielo.
 (Eternidades, XC, pág. 102)

--

 Me coje el sueño, y pone
 tan duro mi desvelo,
 que a la aurora, el sol agrio
 me da en el corazón, lo mismo
 que una rosa viva.
 (Idem, CXXIII, pág. 84)

Por eso la madrugada, con relación al espíritu del poeta, que tiene su principio y su fin como el día, puede ser "subvida" o "posvida". El corazón marcha al compás de las horas. Ya vamos las alusiones a la sangre, al rojo, al corazón. Ahora, en una Canción, poniente y alba le llegan casi de la misma manera:

 Me colmó el sol del poniente,
 el corazón de onzas doradas.
 Me levanté por la noche,
 a verlas. ¡No valían nada!
 De onzas de plata, la luna
 de madrugada llenó mi alma.
 Cerré mi puerta, en el día,
 por verlas. ¡No valían nada!
 (Idem, XCI, pág. 103)

Es por eso que los contrastes de mañana y tarde ~~aparecen~~ aparecen tan bien registrados en su espíritu: "riña dulce de la sombra y la luz, de la luz y la sombra".

Todavía les queda a las madrugadas "grana y viento y oro". El oro, sobre todo, le sirve para transitar por todo el día y llegar al ocaso. En el día pleno el azul se hace aire y el oro sonido: "Aspira el

azul, escucha el aire". Por eso puede decir que la voz de la amada la puede oír en el "ocaso de oro", y tiene algo que ver con la "estrella en la última luz del sol".

En Eternidades las alusiones a la mañana abundan más que a la tarde, porque el tema amoroso en J.R. gusta más del amanecer cuando es amor que se tiene seguro, pues los ensueños amorosos se apoyan en la tarde. Así, en el apartado "Amor y poesía cada día", los recuerdos los sitúa en el ocaso: "Me transparenta el corazón el ~~ocaso~~ poniente/ de la nostalgia" (44).

Fiel a su propio procedimiento de tratar los atardeceres, éstos le siguen suministrando sentimientos de soledad, de acabamiento o de ansias de infinito:

¡Sé tú el naciente eterno
que recoja el sol cárdeno que muere, cada instante,
en los ocasos de mi vida!
(Idem, XCVI, pág. 108)

Las estrellas sufren ^{en} las noches de Eternidades un proceso de depuración, lo mismo que la luna. Ahora la luna, como la amada, es un "milagro de pureza". Así ocurre con los cristales de los anocheceres juanramonianos:

.....
--¡Qué dulce anochecer, con sus estrellas!--
Dormido, luego, tengo abiertos
mis cristales al cielo, a ellos, que sueñan ~~más~~
más puras las estrellas de su frente.
(Idem, CIV, págs. 116-117)

Y es en la noche cuando el poeta descubre el sentido que ésta tiene de fin y desembocadura:

¡Vida, abril, se me va!
¡Día difícil, en que el sol
y la nube combaten
--abierto a ratos, flor,
otros cerrado, fruto--,
para hundirse en la noche!
¡Vida! ~~¡Vida!~~
(Idem, XXVII, pág. 38)

•
•

Piedra y Cielo (45) es un libro lleno de paisajes interiores. El paisaje de la naturaleza se advierte solamente en pequeños elementos aislados, en la hoja, la flor, el lucero, la noche, etc. Es un mundo de creación extraordinariamente depurada. Abundan las imágenes marinas. La estrella ya no está sola y aparece la Vía Láctea, las estrellas como conjunto. El día es lo positivo; la noche lo negativo. Uno es lo blanco, otro es lo negro. El "cielo azul del día" sirve para los ojos despiertos; el "cielo azul nocturno" sirve para los ojos dormidos; los recuerdos pueden compararse con el sol del "olvido total", que no deja ver las estrellas de día.

La tierra del alba "calada de lyceros", "empapada de estre llas", se hace corazón en el corazón del poeta; entonces sueña "sueños" de otro hemisferio, de lo infinito, o tiene una ternura de niño que llora, porque los escasos ~~nirxxxxxx~~ niños de los versos de J.R. lloran con mucha frecuencia al amanecer, en "el alba fría", cuando "un gallo canta". Gana el cielo en profundidad:

.....
Abrí, de pronto,
alcé lo ojos, y una gloria
también abierta, una guirnalda de secretos
verdes y puros, azules,
me coronó la frente despertada.
El cielo no era el nombre,
sino el cielo.

(Piedra y Cielo, 42, pág. 767)

En algunos versos el amanecer tiene, después de la belleza, del dolor, del escalofrío, del sueño, del morir y del despertar --que de todo ese hay en el día total de poeta-- un diálogo entre el alma y el universo:

.....
Va amaneciendo --graba y blanco--.
¡Costas que humean, en el primer sol,
para los que aún viven!

(Idem, 57, pág 785-786)

Así, el único mediodía que es posible contemplar en Piedra y Cielo, tiene la misma profundidad ~~que~~ el círculo distante en cuyo centro está el poeta, solamente le habla de infinito.

Los ocasos de este libro tienen unas estrellas más irreales, y en la orilla del mar los colores caen sobre las aguas, pero sin la brillantez de los primeros ocasos que vimos. Sin embargo, sigue persistente la melancolía, la soledad, la nostalgia:

.....
Yo, en mí, soñando,
más, más, más. Mas, más, más soñando
en las tierras extrañas, tras el mar.
(Idem, 58, pág. 787)

--

.....
Y yo, juguete oscuro y triste, voy soñando, niño grande
--en este nuevo juego, qué, hace una hora
creía realidad definitiva
de hombre que recuerda viendo sus juguetes
de niño, sus barquitos,--
juguete oscuro y triste, voy soñando
en unas cosas altas,
de las que son juguetes
el mar, la tierra, las estrellas.
(idem, 65, pág. 795)

En Piedra y Cielo se ~~señ~~ acentúa esa nota subjetiva, de tal modo, que hasta los jardines son interiores y el sol es algo que se oculta en el alma del poeta: los ocasos siguen siendo moribundos, con algún oro, algún nubarrón cárdeno, fuego, cristal, y, "cenizas de mi cuerpo", con lo que acierta a dar el gris de la hora del anochecer.

En la noche quiere remover las estrellas, buscar tesoros de sombra, ser el arranque y el término de la Vía Láctea, penetrar en la cueva negra donde está la muerte, que es la noche, ~~ni~~ y el silencio y la "sirena de la media noche" que habla con misterio para al final, poeta, noche, estrellas, ~~ser~~ una misma cosa:

Mi lágrima y la estrella
se tocaron, y al punto,
se hicieron una sola lágrima,
se hicieron una estrella sola,



Me quedé ciego, se quedó
ciego, de amor, de cielo.
Fue todo --y nada más-- el mundo
pena de estrellas, luz de lágrimas.
(idem, 89, pág. 822)

En Belleza (46) se produce un curioso fenómeno de estilización/ de los distintos momentos del día. Siguen estando fuertemente ligados a la subjetividad del poeta, pero en cierto modo son unos ~~un~~anecdotas, unos días, unas tardes y unas noches más apoyados en la realidad, pero simplificados hasta tal punto, que a veces sólo hay palabra. Prueba de este apoyo en la realidad, está en éstos títulos concretos: Auroras de Moguer: Ríotinto, (11, pág. 1028); Auroras de Moguer: Marismas (88, pág. 1122); Auroras de Moguer: Anteestío (112, pág. 1149); Auroras de Moguer: Creencia (120, pág. 1158): Encontramos sus conocidas imágenes coloristas, sensaciones auditivas, --el pito del tren, baños, el viento, los pájaros, etc.-- y otra vez el Ángelus con su conocida imagen inocente y virginal que traslada a la "infancia esperanzada y crédula".

Prueba de este apoyo en lo real que a veces traduce J.R. con un verismo maravilloso, lo tenemos en esta concreta imagen de la madrugada:

Frio nuevo: Canta un gallo.
Trieno y luna: Llora un niño.
Calle sola: Se va un perro.
Aun noche: Piensa un hombre.
(Belleza, 92, pág. 1126)

Otras veces la subjetividad sustituye a la realidad:

Me desperté debajo
del cielo, pobre techo
caído, negro y rojo de la noche y de la aurora,
con telarañas, tizos y animales.
Lo arreglé como pude, levantándome,
y, bajo su tenducho, aún un poco azul,
me fui a lo mío, lentamente.
Y a aquel arreglo le llamé mi día.

(idem, 37, pág. 1060)

El mismo procedimiento emplea en algún ocaso:

¡Oh, qué sonido de oro que se va,
de oro que ya se va a la eternidad;
qué triste nuestro oído, de escuchar
ese oro que se va a la eternidad,
este silencio que se va a quedar
sin su oro que se va a la eternidad.
(Idem, 41, pág. 1064)

En Belleza hay una determinación exacta de la hora, en un poema titulado ~~XXXXXXXXXXXX~~ "5 y $\frac{1}{2}$ de la mañana", pero sólo está en la emoción del poeta, no en la naturaleza. Un amanecer real está en una de sus auroras moguereñas:

No vi cielo más alto,
ni viento más alegre que aquel viento rosado,
contra aquel chopo grande --aún verde oscuro
en su orilla del agua--...
(Idem, 112, pág. 1149)

Por lo demás, Belleza no añade nada nuevo ni en metáforas ni en situaciones espirituales a lo ya visto en libros anteriores, si acaso una mayor preocupación por el esquema. Sus metáforas con las rosas, tan abundantes, se simplifican ahora y solamente con "rosas grandes" habla de la tarde, "rosas vírgenes" para el anochecer y "rosas blancas" para la noche.

Algo semejante acontece en su libro Poesía: la noche es toro --"se va la noche negro toro", "el negro toro solo surge sobre la fría aurora verde", "es pozo" --, frio oscuro, boca negra etc.,

Para los amaneceres sigue usando, de colores leves y delicadas transparencias: están los mismos gallos de siempre, los mismos álamos de plata, el mismo viento solitario, las torres grises de las ciudades y, con frecuencia, el mar arrullando una alborada: se ven las mismas casas blancas --"caj, pesadilla, adobe..."--.

Los atardeceres tienen el mismo cristal verde, el mismo pájaro, otra vez el chopo verde, etc. Y son muy interesantes sus paralelismos

día-noche, noche-aurora, que emplea repetidamente:

extraño

De día, el ~~mar~~ es el cielo;
de noche, es la tierra la extraña.
Iguales me buscan,
¡oh, cuerpo, oh, alma!
De día, la tierra es la en flor;
de noche, el ~~mar~~ en flor es el cielo.
Iguales me encuentran,
¡oh, alma, oh, cuerpo!

(Poésía, 6, pág. 38)

∴

El día sin hora, es decir, la emoción y la sensación que están dentro del tiempo sin precisión, sería la clave de La estación total (47). Hay luz, claridad, color en la atmósfera, viento; entre lo verde, la alegría "en la hora sola y nueva". El mar y el cielo de fondo único, los puntos cardinales, los pájaros, la flor, la ola, una colección de primaveras: el poeta busca entre todo eso la gloria y la gracia, pero con ahinco, es decir, con ansia de eternidad, pero al mismo tiempo como presente único, ahora mismo, en el mismo día que vive (48). Sin embargo, la descripción y la autobiografía --que en J.R. penetra en lo espiritual--, siguen dando carácter a la poesía. El proceso de estilización ha seguido su curso ascendente y el poeta llega a afortunadas síntesis. Con frecuencia va de la aurora a la noche con simples notas de color:

Y en todo desnuda tú.
He visto la aurora rosa
y la mañana celeste,
he visto la tarde verde
y he visto la noche azul,
y en todo desnuda tú.
Desnuda en la noche azul,
desnuda en la tarde verde
y en la mañana celeste,
desnuda en la aurora rosa,
y en todo desnuda tú.

(La estación total, Canciones de la nueva luz, II, pág. 79)

Los elementos que conforman su poesía divina se enriquecen, y las cosas valen más por sus accidentes, por sus esencias que por ellas

mismas:

Sentido y elemento.
¡El sabor
de los aires con el sol!
¡El frescor
de las piedras con el sol!
¡El color
de las llamas con el sol!
¡El rumor
de las sangres con el sol!
(Idem, idem, pág. 74)

Su frecuentación de las auroras le lleva a crear el verbo aurorear:

Estará auroreando, primero, sobre tí
el campo seco. Guadarrama rosa;
aún soñará tu tierra gris en esa lucha dulce
del sol que viene y la huidera sombra...
(La estación total, I, pág. 43)

La metáfora se adelgaza y comprime, y el reiterado ejemplo de la luna queda resulto en un nocturno de una extrema simplicidad:

En la luna, el gran banquete
(madrugada) de las nubes
redondas, de ópalo, grises...
(idem, II, pág. 134)

Por lo demás, aparte de esa extrema simplicidad ganada, nada nuevo aporta La estación total al conocimiento del total día juanramoniano. Todo es más simple, pero siguen presentes todos los recursos del poeta, desde el oro a la rosa.

∴

Este proceso de depuración culmina en Animal de fondo (49). Ese libro oscuro, con Dios en minúscula. Hay días sin hora, que se sabe que son días porque los recursos diurnos aparecen destacados: nubes que arden, "antorchas altas cárdenas", "granadas, azules, rojas, amarillas", "grito de rumor de luz", fúlgidas congregaciones que vienen del horizonte redondo, etc. En este libro ya casi no quedan asideros con lo real, y todo parece salir del alma oscura del poeta:

Mi plata, aquí, respuesta de la plata
que soñaba esta plata en la mañana limpia
de mi Moguer de plata

de mi Puerto de plata, ~~éxoxk~~
de mi Cádiz de plata,
niño yo triste soñando siempre
el ultramar, con la ultratierra, el ultracielo.
(Animal de fondo, 24, pág. 1371)

Cuando más oscuro y más "enmismado", el poeta vuelve al azul de su Moguer, "con el poniente, en un huir de oro de gloria", mientras el mar de mediodía está despierto.

El léxico de Animal de fondo es revelador del proceso poético de J.R. en cuanto a la simplificación ^{lira} incluso metafórica. Inventor de palabras para los mundos por él inventados: clariver, rayeante, mirante, pleacielo, pleadios, matinero, amarillomar, sonflorante, riomar, desiertoríomar, riomardesierto, circumbre, ultratierra, ultracielo, plenitente, ciudadal, cuerpialma, etc. Y quizás la palabra más reveladora puede ser la de cuerpialma, porque con ella borra el poeta la frontera separadora entre el cuerpo y el alma, dejándolos en una entidad inseparable, fuertemente atada por el nuevo vocable.

Y con esto doy por terminada esta incursión por la obra de J.R.J. en busca de sus días poéticamente creados..

Conclusiones.-

De todo lo que se ha visto en detalle a través del breve estudio hecho en torno a los distintos momentos del día en la obra de J.R., una cosa se destaca en primer lugar: la incorporación o presencia del paisaje y el tratamiento poético del mismo.

En líneas generales pude decirse que los primeros paisajes de J.R. tienen una carga romántica indiscutible, y el Modernismo les imprime a esos paisajes un sello muy característico que no tiene que ver tanto con la escuela o corriente poética como con la aportación nueva y personal de J.R.

Al situarse en el Modernismo con Arias Tristes, emplea para el paisaje una ~~petórica~~ ^{estética} nueva, sin desligarse de su propia emoción. No

hay paisaje si en éste no está el poeta. Hace una verdadera obra de recreación del paisaje. La luz, los colores, las lejanías son andaluces. Platero es el encuentro total con el paisaje. El viaje que J.R. realiza a través de España, tiene el valor de un enriquecimiento de su experiencia paisajística. Su técnica va paralela al impresionismo en pintura: pinceladas en busca de la luz. De este modo se vincula totalmente con el paisaje.

Sus paisajes, a lo largo de su obra, van perdiendo contorno, desaparecen los detalles hasta tal punto, que al final sólo quedan alusiones. Si en Platero y yo está la Baja Andalucía con todo su aire, sus colores, sus formas, con toda la arquitectura de pueblos y caseríos; y hasta los vegetales típicos de la región; Si encontramos paisajes de orilla, de pueblecitos marineros y horizonte marino, todo esto se va desvaneciendo hasta tal punto, que en La Estación Total y en Animal de fondo ya no queda paisaje alguno, sino un aire que quiere recordarlo.

Hay en Diario de poeta y mar, obra que tiene el valor de divisoria en la producción y en la sensibilidad del poeta, como un propósito de rubricar su anterior etapa paisajística, con la que le sigue, más vaga. Este tránsito podía ya advertirse en Sonetos espirituales, y su momento de desaparición en La Estación Total. Si en Poesía se reiteran las Auroras de Moguer, son ya unas auroras espirituales, prendidas nada más que al recuerdo de la tierra, al mar, al viento y a los pinos.

Era necesaria esta referencia al paisaje, porque así se comprende mejor cómo evoluciona la mañana, el día, la tarde y la noche en la obra de J.R.

Laberinto es un libro de atardeceres, y por lo tanto melancólico. Todas las alusiones a la mañana van unidas a metáforas de adolescencia y a imágenes de rosas. Es un libro de amor, y esto explica su xx

apego a los crepúsculos. En éstos hay muchos rojos, oros, púrpuras, cristales y jazmines. El paisaje marino es de la misma calidad melancólica que los paisajes melancólicos del poeta. Las nubes están lo mismo sobre el mar que sobre las montañas. La tarde es el tránsito para dar paso a la luna, gran personaje del las noches de Laberinto. La hora más complicada es el atardecer, y la más sencilla es la noche.

En Platero y yo el paisaje cambia de dramático en tierno, y por eso el púrpura, el grana, los carmines, las rosas, los violetas, la sangre, el oro, etc., son los mismos de otros atardeceres, pero ahora empleados con ternura. Crece la importancia de la metáfora hecha con el cristal y entran también las construidas con piedras preciosas, esmeraldas, zafiros, etc. Más que la tarde sigue amando la hora indecisa del ocaso. Entre la tarde y la noche sigue sintiendo la soledad.

En Estío continúan los Jardines, los amaneceres, los mediodías, los mocasos y las noches: son, más que realidades, momentos espirituales del poeta. Este se apoya en la naturaleza para poder expresar mejor lo que siente. Introduce la novedad de saltar del alba a la noche de un modo rápido y conciso. Su vocabulario sirve para expresar la relación que hay entre la naturaleza y el espíritu: verde, grana, azul, rosa, sangre; brisa, viento, mar, arroyo, cielo, fuego, jazmín, sol, luz, azucena, estrella; soledad, silencio, vida, muerte, sueño, despertar. El mirto, ideas de ~~tristeza~~ tristeza y muerte; el oro, para glorificar la luz; la luna, para la melancolía y la tristeza; el sueño, es para la muerte, y el despertar para la vuelta a la vida.

El poeta va en busca de su propia intimidad, y en Sonetos espirituales, imágenes reales y sensaciones y emociones se funden estrechamente. Acaso por eso mismo encontramos en este libro una breve colec-

cción de paisajes puros y sencillos, y por lo tanto reales, pero solamente cuando el poeta se olvida de sí mismo. Las noches siguen siendo fieles a la tradición juanramoniana, con alusiones al amor, y los jardines y la luna traen melancolía. Las alegrías marchan paralelas al día. El verde es el color ~~diurno~~ diurno.

En Diario de poeta y mar abundan los amaneceres marinos. Los episodios sentimentales del poeta se descubren a través de sus imágenes. Es un libro donde los colores aparecen mezclados violentamente: el rojo, el malva, el verde, el morado, el amarillo, el blanco, etc. Los metales son una novedad en la metáfora: nubes de cobre, mar de hierro, oro vivo, mar de acero, plata verde, plomo carminoso, etc. La metáfora pierde alguna vez equilibrio poético por el deseo de ser nueva.

El mediodía gana en precisión y en brillantez gracias a la técnica impresionista. Son extraordinariamente ricos de color los mediodías marinos. Como corresponde a esta etapa feliz de la vida del poeta, en Diario de poeta y mar abundan los mediodías. Pero en este libro hallamos una muestra de cómo los paisajes andaluces formaban parte de su vida de poeta. En Nueva York o en Boston las distintas etapas del día se tratan con los mismos colores y las mismas formas como se trataron en su tierra de origen. Los paisajes urbanos de la Quinta Avenida de Nueva York tienen oros, plata, cristal, pájaros, elementos ya conocidos en todos sus atardeceres. La subjetividad sigue apoyándose en lo real, pero la novedad más llamativa es que así como antes se pasaba de real a los colores a los metales que los reflejan, aquí se llega hasta los minerales: mar de piedra, agua como lascas de pizarra; para el verde, las malaquitas, y para el negro las pizarras y los mármoles negros. Las olas son cordilleras, las espumas son de yeso y la brisa es polvo. Aumenta la técnica de simplificación. Pasa del amanecer a la noche en un solo poema con el menor número de palabras. Si citamos los colores, revelaremos a qué momentos del día se refieren: verde, blanco, som-

bra transparente, azul, más verde, amarillo, carmín, violeta, morado.

A medida que se desvanece lo real, crece lo subjetivo, Esto se puede ver en Eternidades. En este libro, al abundar el tema amoroso --cuando el amor se tiene seguro-- abundan también más las mañanas que las tardes. La tarde es tema de soledad. La noche es desembocadura y fin.

En Piedra y Cielo predominan los paisajes interiores. Se puede encontrar un diálogo entre el alma y el universo. El único medio día sirve para que ^{el}poeta, desde su centro --centro del alma y del día-- piense en el infinito. Los ocasos son más irrealés. Los jardines son más interiores. Las estrellas han perdido individualidad y aparece la Vía Láctea, que ^{es}una síntesis de estrellas.

Así se llega a Belleza, donde los distintos momentos del día aparecen estilizados: apoyados en la realidad, pero reducidos de tal modo, que hay que descubrirlos a veces en una sola palabra. Las rosas son un seguro punto de apoyo.

Poesía asegura la continuidad temática y estilística del poeta. Son interesantes los paralelismos día-noche, noche-aurora.

En La Estación Total el día sin hora es una prueba de la huida del tiempo y del paisaje. La metáfora juega con una extraordinaria simplicidad. Todo es mucho más simple, aunque el poeta siga usando de los mismos elementos, como por ejemplo del oro a la rosa.

Animal de fondo cierra este proceso de simplificación. Hay más días sin hora, pero se entrevén nubes, horizontes, y colores ya conocidos, como el grana, el azul, el ~~rojo~~, el amarillo, etc. Animal de fondo, con sus neologismos, revela el deseo del poeta de emplear instrumentos léxicos nuevos.

Resumiendo todo lo dicho podemos puntualizar con relación a

los distintos momentos del día poéticamente tratados por J.R., que ellos han sufrido el mismo proceso de simplificación y depuración que ha sufrido la obra total del poeta. El análisis de estos elementos aislados nos ha mostrado una reiteración, una monotonía que se salva precisamente por el proceso de simplificación a que ha estado sometido. Es posible que haya ganado en un aspecto, pero ha perdido en otro: la emoción inicial se ha quedado fría, y el cerebro ha vencido al corazón.

==()==

#A

.

h^a Victoria Diego Fernandez

APÉNDICE

OBRAS DE J.R.J. POR ORDEN CRONOLÓGICO

- Almas de Violeta. Atrio de Francisco Villaespesa. Madrid, Tipografía Moderna, 1.900.
- Ninfeas. Atrio de Rubén Darío. Madrid, Tipografía Moderna, 1.900.
- Rimas. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1.902.
- Arias Tristes. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1903.
- Jardines Lejanos. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1904.
- Elegias Puras. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1908.
- Elegias Intermedias, 1908. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1909.
- Las Hojas Verdes, 1906. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1909.
- Elegias Lamentables. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1910.
- Baladas de Primavera, 1907. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1910.
- La Soledad Sonora, 1908. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1911.
- Pastorales, 1905. Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1911.
- Poemas Mágicos y Dolientes, 1909. Madrid, Revista de Archivos, 1911.
- Melancolía, 1910-1911. Madrid, Revista de Archivos, 1912.
- Laberinto, 1910-1911. Madrid, Renacimiento, 1913.
- Platero y yo, 1907-1914. Madrid, Biblioteca de Juventud, 1914.
- Estío, 1915. Madrid, Editorial Calleja, 1916.
- Poesías escogidas, 1899-1917. New York, The Hispanic Society of America, Impreso en Madrid, 1917
- Sonetos Espirituales, 1914-1915. Madrid, Editorial Calleja, 1917.

- Diario de un Poeta Recién Casado, 1916. Madrid, Editorial Calleja, 1917.
- Diario de Poeta y Mar. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1948.
- Eternidades, 1916-1917. Madrid, Tip. Lit. de Ángel Alcoy, S. en C., 1918.
- Piedra y Cielo, 1917-1918. Madrid, Tip. de Fortanet, 1919.
- Segunda Antología Poética, 1898-1918. Colección Universal Calpe, nº 688 a 691. Madrid, Calpe, 1922.
- Poesía (en verso), 1917-1923. J.R.J. y Zenobia Camprubí de Jimenez, editores de su propia y sola obra. Madrid, Talleres Poligráficos, 1923.
- Belleza (en verso), 1917-1923. J.R.J. y Z.C. de J., editores de su propia y sola obra. Madrid, Talleres Poligráficos, 1923.
- Poesías de J.R.J. Selección y prólogo de Pedro Henriquez Ureña. México, Editorial México Moderno, S.A., 1923.
- Poesías en Prosa y Verso, 1902-1932. Escogidas para los niños por Z.C. de J. Madrid, Signo, 1932.
- Unidad. Madrid, 1925.
- Sucesión. Madrid, 1932.
- Presente. Madrid 1933.
- Canción. Madrid, Signo, S. Aguirre, imp., 1936
- Política Poética. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Instituto del Libro Español. 1936
- Verso y Prosa para Niños. Edición exclusiva para las escuelas de Puerto Rico. Puerto Rico, 1936.
- Espanoles de Tres Mundos, 1914-1940. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1942.
- Voces de mi Copla. México, Editorial Stylo, Nueva Floresta, 1945.
- La Estación Total con las Canciones de la Nueva Luz, 1923-1936. Buenos Aires, Editorial Losada, 1946.
- Romances de Coral Gables, 1939-1942. México, Editorial Stylo, Nueva Floresta, 1948.
- Animal de Fondo. Con la versión francesa de Lysandro Z.D. Galtier. Buenos Aires. Editorial Plemar, 1949.

=NOTAS=

- (1).-PEDRO LAIN ENTRALGO: La Generación del 98. Madrid 1945.
- (2).-JUAN RAMON JIMENEZ: Política Poética. Conferencia. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. (Instituto del Libro español. Madrid, 1936).
- (3).-PEDRO LAIN ENTRALGO: op. cit.
- (4).-GRACIELA PALAU DE NEMES: Vida y obra de Juan Ramón Jimenez. Ed. Gredos. Madrid 1957.
- (5).-GERARDO DIEGO: Poesía Española. Antología (1915-1931). Ed. Signo. Madrid, 1932, pags. 107 y ss.
- (6).-JUAN RAMÓN JIMENEZ: Eternidades (1916-1917). Ed. Losada, S.A. Buenos Aires, 1944.
- (7).-EMMY NEDDERMANN: Juan Ramón Jimenez, sus Vivencias y sus Tendencias Simbolistas. Nosotros, I, n° 1. Buenos Aires, 1936.
- (8).-GRACIELA PALAU: op. cit. pág. 58.
- (9).- IDEM: pág. 81.
- (10).-JUAN RAMÓN JIMENEZ: El Archivo de Rubén Darío, págs. 15-16. Citado por Graciela Palau, op. cit. pág. 93.
- (11).-Revista Renacimiento. Año 1907, Vol. II, págs. 442 y ss.
- (12).-GRACIELA PALAU: op. cit. pág. 179.
- (13).-Ibidem, pág. 188.
- (14).-MARÍA VICTORIA DIEGO : Juan Ramón... Nosotros, II Época, n° 15. La Laguna, 1957.
- (15).-AGUSTÍN CABALLERO: J.R. desde dentro. Colección Premios Nobel. Ed. Aguilar. Madrid, 1957.
- (16).-Op. cit. pág. 26.
- (17).- Ver cita 15.
- (18).-INORIA PEPE: Caratteri del Modernismo spagnolo. Quaderni Ibero-Americani, n° 16. Dicembre, 1954, Vol. II.
- (19).-GUILLERMO DIAZ-PLAJA: La poesía lírica española. Ed. Labor. Barcelona, 1948, pág. 359.-Modernismo frente al 98. Madrid 1951.



- (20).-Op. cit.
- (21).-MANUEL MACHADO: La guerra literaria, 1898-1914. Madrid 1913, pág. 36. Cit. por Graciela Palau.
- (22).- Vid. GRACIELA PALAU, op. cit. pág. 282.
- (23).-RICARDO PASEYRO: La poesía trágica de J.R.J. Índice de artes y lecturas. N° 97. Madrid, Enero 1957.
- (24).-ÁNGEL VALBUENA PRAT: La poesía española contemporánea. Iª ed. Madrid, s.a.
- (25).-J.R.J.: Laberinto (1910-1911). Ed. Renacimiento. Madrid 1913, pág. 137.
- (26).-ERNESTO GIMENEZ CABALLERO: Lengua y literatura de la hispanidad. Madrid 1944.
- (27).-J.R.J. Antología Premios Nobel. Ed. Aguilar. Madrid 1957, pág. 71.
- (28).- Idem, pág. 1.258.
- (29).-J.R.J.: Segunda Antología poética (1898-1918). Colección Universal Calpe, n°s 688 a 691. Madrid 1922.
- (30).-GRACIELA PALAU: op. cit. pág. 83.
- (31).-GIMENEZ CABALLERO: op. cit.
- (32).- Ibidem.
- (33).-J.R.J.: Poesía (1917-1923). Ed. Losada. Buenos Aires, 1946.
- ~~(34).-J.R.J.: Diario de poeta y mar (1916). Afrodisio Aguado. Madrid 1955.~~
- (34).-J.R.J.: Diario de poeta y mar (1916). Afrodisio Aguado. Madrid 1955.
- (35).-J.R.J.: De mi diario poético (1936-37). (Fragmentos, Revista Cubana, 7, Enero-Marzo 1937, pág. 55. Cit. por Graciela Palau op. cit. pág. 293.
- (36).-J.R.J.: Piedra y cielo. Antología Premios Nobel. Ed. Aguilar, Madrid 1957.
- (37).-J.R.J.: Platero y yo (1907-1916). Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Serie IV, Vol. II. Madrid 1932.
- (38).-J.R.J.: Estío (1915). Ed. Losada. Buenos Aires, 1944.
- (39).-J.R.J.: Sonetos Espirituales. Antología Premios Nobel. Ed. Aguilar, Madrid 1957.

- (40).- JULIO CASARES: Crítica efímera. Índice de lecturas, II. Madrid, s.a.
- (41).- Diario de poeta y mar, LXIX, pág. 83-85.
- (42).- Idem, CLXXXVII, pág. 153-154.
- (43).- Idem, CLXXVI, pág. 193.
- (44).- Eternidades, XI, pág, 22.
- (45).- Ver cita 36.
- (46).- J.R.J.: Belleza(1917-1923). Antología Premios Nobel. Colección Aguilar. Madrid, 1957.
- (47).- J.R.J.: La Estación total con las Canciones de la Nueva Luz (1923-1936). Ed. Losada, S.A. Buenos Aires.
- (48).- Op. cit., II, págs. 153-54-55.
- (49).- J.R.J.: Animal de Fondo. Antología Premios Nobel. Ed. Aguilar Madrid 1957.

BIBLIOGRAFÍA

Biblioteca Premios Nobel. Libros de poesía de J.R.J., recopilación y prólogo de Agustín Caballero. Ed. Aguilar. Madrid 1957.

J.R.J.: Platero y yo (1907-1916). Publicaciones de la Revista de Estudiantes. Serie IV, Vol. II. Madrid 1932.

J.R.J.: Laberinto (1910-1911). Ed. Renacimiento. Madrid 1913.

J.R.J.: Estío (A punta de espina, 1915). Ed. Losada, S.A. Buenos Aires, 1944.

J.R.J.: Diario de poeta y mar (1916). Afrodísio Aguado, S.A. Madrid 1955.

J.R.J.: Eternidades (1916-1917). Ed. Losada, S.A. Buenos Aires, 1944.

J.R.J.: En Poesía (1917-1923). Ed. Losada, S.A. Buenos Aires, 1946.

J.R.J.: La Estación Total con las Canchales de la Nueva Luz (1923-1936). Ed. Losada, S.A. Buenos Aires.

GRACIELA PALAU DE NEMES: Vida y obra de J.R.J. Ed. Gredos, Madrid 1957.

GONZALO TORRENTE BALLESTER: Literatura española contemporánea ~~1898~~ (1898-1936). Afrodísio Aguado, S.A. Madrid.

ANGEL VALBUENA PRAT: La poesía española contemporánea, 1ª ed. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, S.A.

ANGEL VALBUENA PRAT: Historia de la literatura española, tomo II. Año 1946.

~~1898~~

GUILLERMO DIAZ-PLAJA: Poesía lírica española. Ed. Labor. Barcelona.

FEDERICO CARLOS SAINZ DE ROBLES: Ensayo de un diccionario de literatura, Tomo II. Ed. Aguilar. Madrid, 1949.

AZORÍN: Clásicos y modernos: Los valores literarios, Tomo XII. Madrid, 1921

GERARDO DIEGO: Poesía española. Antología (1915-1931). Ed. Signo. Madrid, 1932.

~~1898~~

CESAR GOANZALEZ RUANO: Antología de poetas españoles contemporá-

neos en lengua castellana. Ed. Gustavo Gili, S.A. Año MCMXLVI.

ANGEL DEL RIO: Antología general de la literatura española. Tomo II (Siglos XVIII-XX).

ALFONSO MORENO: Poesía española actual. Editora Nacional. Madrid ~~1944~~ 1946.

ERNESTO GIMENEZ CABALLERO: Lengua y literatura de la hispanidad. Síntesis. Madrid, 1944.

ANTONIO MONTORO SANCHIZ: Poética española. Madrid, s.a.

JULIO CASARES: Crítica efímera, Índice de lecturas, II. Madrid s.a.

JOSÉ FRANCISCO CIRRE: Forma y espíritu de una lírica española 1920-1935 (1920-1935). Mexico, 1950.

NICOLÁS GONZALEZ RUIZ: La literatura española. Ed. Pegaso. Madrid 1943.

Quaderni Ibero-Americani n° 16. Attualità Culturale nella Penisola Iberica e America latina. Dicembre, 1954, Vol. II.

Revista Índice de artes y lecturas. Año 11. Num. 97. Madrid, Enero 1957.

Revista Escorial : La poesía de J.R.J. Tomo XII. Madrid ,1943.

Revista Poesía Española: Extraordinario dedicado a J.R.J. N° 60. Diciembre 1956, Madrid.

Revista Renacimiento: Autorretrato de J.R.J. Vol. II Año 1907, págs 422 y ss.

Clavileño: Revista de la asociación internacional de hispanismo. Año VII, n° 42. Nov.-Dic. 1956, Madrid.

h^a Victoria Diego Fernandez

I N D I C E

=====

Página

I.- Las circunstancias políticas	1
II.- Las circunstancias humanas.....	4
III.- Las circunstancias poéticas.....	13
IV.- Aspectos de la obra de Juan Ramón e influencias.....	20
V.- La mañana, el día, la tarde y la noche en la obra de Juan Ramón Jiménez.....	32
CONCLUSIONES.....	58
APÉNDICE: Obras de J.R.J. por orden cronológico.....	64
Notas	66
BIBLIOGRAFÍA.....	69

TE

Fil

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
BIBLIOTECA



* 6 6 0 3 0 6 0 3 2 5 *