



Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón

© Manuel Alvar

Índice

- [Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón](#)
 -
 - [A manera de preludeo](#)
 -
 - [Parnasianismo y Simbolismo](#)
 -
 - [Los primeros libros](#)
 -
 - [Simbolismo](#)
 -
 - [Simbolismo interior](#)
 -
 - [El testimonio de jardín](#)
 -
 - [Simbolismo e impresionismo](#)
 -
 - [La música](#)
 -
 - [Conclusiones](#)

Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón

A manera de preludio



Juan Ramón ha dado una definición de poeta: “artífice o artesano de la palabra y con ella trabaja en este intento humano, obstinado y a la vez humilde, por descubrir la esencia del hombre”¹. Inmediatamente añade algo que nos hace falta tener en cuenta: “trabaja [...] por medio de esa conjunción de sonido y sentido que la palabra poética es, utilizando el ritmo, la melodía, el acento, la imagen, la metáfora, todos los elementos que sirven para dar a la palabra su plenitud de sentido”. En esta breve referencia tenemos unas ideas muy claras que podríamos expresar de manera técnica: la palabra poética es un signo lingüístico, formado por significante (*sonido*) y significado (*sentido*) a los que se añade un conjunto de elementos (ritmo, melodía, etc.) que no son puramente mecánicos, sino que conllevan una más profunda intencionalidad: dotar a la palabra de plenitud para que pueda “descubrir la esencia del hombre”. Estamos en una teoría lingüística bien traída y bien llevada por los teóricos de hoy: la palabra poética es más que la palabra funcional, por cuanto en ella va comprometida, en cada momento, la emoción -cambiante y desasosegada- del hombre que habla². Ahora bien, el poeta puede sentir desconfianza ante ese conjunto de medios que se le ofrecen para lograr sus fines³: la inacabable elaboración de su cultura le ha hecho ver que esa larga colección de sumandos que se ha enumerado no basta para reacuñar las monedas gastadas, que los troqueles no tienen fuerza para marcar la impronta sobre los pedazos de metal. Y si en un momento se recurre a imágenes y metáforas, desviaciones casi tan viejas como la voz del hombre, hay que buscar otras posibilidades de expresión que, por inéditas, descubran sorprendidos horizontes.

Este solo enunciado nos plantea otras cuestiones, tampoco nuevas, como puedan ser las mutuas relaciones entre las artes. Y, evidentemente, pensar sobre ello obliga a formular otras mil preguntas que afectan a qué es la prosa y qué la poesía, cuáles son posibilidades y límites de cada una de ellas, hasta qué punto los convencionalismos restringen y hasta qué otros ayudan a crear. Y, acaso, la más elemental de todas: ¿por qué el verso ha de tener ritmo, rima y medida? Ciertamente hasta un momento de la historia próximo a nosotros verso y poesía se condicionaban solidariamente, por más que nunca se haya pensado de manera incuestionable que verso y poesía fueran una misma cosa.

Sería tanto como creer que aplicando unos cánones más o menos severos se hubiera creado poesía; si esto no es verdad, difícil sería a un viejo preceptista hacerle creer que sin verso puede existir la poesía. Ciertamente que en este punto las cosas estaríamos muy lejos del idealismo lingüístico: si la pura expresión es arte, sobran “todos los elementos que sirven para dar a la palabra su plenitud de sentido”. Entonces el poeta busca la manera de comunicarse eficaz y bellamente, pero trata de que las cosas queden suficientemente claras: por un lado, la literatura; por otro, la poesía, porque, si “la literatura es estado de cultura y la poesía, estado de gracia, anterior y posterior a la cultura”⁴, una y otra podrán entremezclarse cuando el

“estado de cultura” se purifique con venarios de agua lustral o cuando el “estado de gracia” tenga, fatalmente, que manifestarse de una determinada forma literaria. Tal vez esté aquí el difícil problema de resolver por qué es buena una poesía, pues lo que en un momento son excelencias resulta mudable con los tiempos, si es que no alcanzó la suprema unción en la propia cuna. No puedo resolver el problema, sí buscar las soluciones que Juan Ramón pretendió en su intento de aclarar las cosas.

En las apostillas anteriores he hablado de *ritmo*, *melodía*, *acento*; es decir, de conceptos que pertenecen a la teoría musical, pero en unos apuntes de clase sobre el modernismo, dije que la poesía moderna buscaba su identificación con otras artes: “en el parnasianismo, escultura; en el simbolismo, color”⁵. En estas pocas palabras, toda una teoría de posibilidades: complejo mudo de sinestesias, vieja pretensión de identificar unas artes con otras o trasponer sus recursos desde una de ellas hacia otra para la que no nacieron⁶. Y, acaso, convertir a la poesía en el testimonio plural de cuantas actividades artísticas es capaz de crear una época. Aquí están unas notas que nos hacen pensar: escultura, pintura, en la lírica moderna; diríamos poesía en bulto, con volumen y aplomo, o poesía en color, con vibraciones luminosas y armonía en los corpúsculos que golpean nuestras retinas. De otro modo: lírica escultórica, lírica pictórica. Hasta qué punto, y en un momento dado, Juan Ramón pudo, o supo, lograr estos extremos es lo que trataré de ver en las páginas siguientes, pero antes habrá que trazar deslindes, porque de cualquier modo que intentemos entender al poeta no podemos olvidar que su mester es de poesía, esto es: expresión de la belleza por medio de palabras, lo que no es lo mismo que decir expresión por medio de palabras bellas⁷.

Juan Ramón ha hablado de parnasianos y simbolistas y ha tomado parcialidad por uno de los grupos. A lo largo de sus comentarios teóricos se pueden encontrar pronunciamientos aclaratorios. Reiteradamente ha señalado muy bien las diferencias: “el parnasianismo sería la expresión más lograda, más bella y más breve posible, de una realidad objetiva [...]. Es decir, se trataba de hacer cuadros, cuadros épicos, descriptivos”. En un orden puramente estético, esto sería tanto como manifestar la realidad en cuanto tiene de ajena al artista: Leconte de Lisle escribía poemas sobre *L'Épée d'Angantyr*, *Le Coeur de Hialnaar*, *La Joie de Siva* o una colección de *Hymnes Orphiques*; Heredia, *Hercule et les Centaures*, *La Naissance d'Aphrodite*, *Antoine et Cleopatre* o, entre nosotros, Rueda compondrá una larga serie a la que llamó *El friso del Partenón*. Pero a Juan Ramón le interesa, sobre todo, Rubén. En España el Parnaso tuvo escaso arraigo⁸, se habla de Manuel Reina, cuya trascendencia es muy escasa, pero Rubén, sí, “Rubén era un parnasiano”⁹; ahí están sus *Medallones en Azul...*, *Era un aire suave...*, la *Sonatina*, el *Coloquio de los centauros*, o las *Cosas del Cid*¹⁰, de *Prosas profanas*, y, lógicamente, la nómina apenas si queda iniciada. Era el cuidado exquisito de la forma, proyectado en “motivos que extasiarían de amor a los cisnes de nieve”¹¹, y, en la forma estaba un vocabulario que se correspondía con el saber del poeta: periplos por el mundo clásico que salpicaban los poemas de Cólquidas y Citeres, de peristilos y peplos, de sátiros espectrales y nevadas palomas venusinas, de liróforos y desnudas náyades. Juan Ramón tentó poco la manera; en sus conversaciones con Gullón decía que entre nosotros “la tendencia duró a lo sumo unos meses, un año ... En mi caso podría hablarse de parnasianismo con relación a *Ninfeas*”¹². El movimiento en España se diluyó, como en todas partes, en una escenografía de cartón piedra y en un racionalismo superficial; tal vez hubo una falta de cultura que impidió asimilar todo lo que pudo haber creado una nueva sensibilidad y con ella una distinta visión del mundo. Pienso que el Parnaso fue para nosotros una especie de edad media, previa al renacimiento, pero todavía no él: algo así como la sabiduría clásica en Santillana o Mena frente a la asimilación de Garcilaso o fray Luis. Rueda pudo haber sido un gran poeta, lo fue acaso, pero no en las obras que creyó más pretenciosas, que le resultaron falsas y que, ya lo he dicho alguna vez¹³, equivocaron la realidad de la que había salido, en la que vivía y para la que estaba dotado. Juan Ramón lo vio muy claramente: “A Rueda le mataron entre la tertulia de don Juan Valera y el Museo de Reproducciones; le dieron un empleo en este centro y creyó que vivía en plena Grecia, entre la Venus de Milo y los dioses antiguos”¹⁴.

No vale pensar que los testimonios son heterogéneos o de cronología dispares para enjuiciar una decisión. El rechazo que Juan Ramón siente por las maneras parnasianas en 1953 no es anacrónico proyectado a 1900. Él nos ha dicho unas palabras de *Ninfeas*, pero *Ninfeas*, como otros libros primerizos, fueron repudiados casi recién nacidos, a ello volveremos, y ahí está el testimonio de medio siglo de incansable quehacer poético y la sañuda

persecución contra tales textos. Sus palabras en un curso o en una conversación literaria no hacían sino poner un punto final a lo que había sido un largo caminar de espaldas a aquella luz.

El simbolismo nace como desvío del parnasianismo¹⁵, toma de él “la forma precisa, pero no espera una precisión objetiva, sino una impresión objetiva; es decir, sentimientos profundos que no se pueden captar por completo, sino por alusiones, por rodeos, como en la vida misma”¹⁶. Lógicamente, este era el mundo que convenía al hipersensible Juan Ramón: sentimientos que embargan el espíritu, pero que son de fugaz duración, perfección en la brevedad, límites por la propia condición de ser hombre. No se olvide, además, la historia: el adolescente es conmovido por la muerte del padre, enferma, va a Francia en busca de salud, compra en París libros desconocidos entre nosotros, que son, precisamente, de Mallarmé, de Verlaine, de Rimbaud, de Francis Jammes¹⁷. Aquel muchacho al rebasar los veinte años tiene un destino decidido; rompe con *Ninfeas*, también con *Almas de violeta* y con *Rimas*, pero los motivos, aunque de apariencia semejante (desacuerdo con la torpeza inicial), se ven forzados por distintos condicionamientos: *Ninfeas* es un libro que acaba siéndole extraño; no *Almas de violeta*, no las *Rimas*. La diferencia se llama Bécquer. Bécquer es un anticipo del simbolismo por su íntima emoción, por la brevedad de sus poemas, por la perfección sin artificio, por la -digámoslo- sencillez y espontaneidad. En la obra primeriza, también grandes diferencias. El camino estaba abierto aunque quisiera olvidarse el arranque. Bécquer, la sombra inmensa que estaba cubriendo a toda la poesía española, que la cubriría durante un siglo, durante ¿cuántos siglos? Bécquer en 1900 hubiera tenido sesenta y cuatro años, pero su luz se apagó en 1870. Y, sin embargo, Juan Ramón iba a proyectar, y agigantar, aquella luz recatada. Porque no es bastante decir, como Juan Ramón dice, que no le interesa conocer personalmente a ningún poeta francés; el cambio en su arte se produjo porque esa literatura vino a converger en algo que ya era fatal e ineluctable: la presencia lírica de Bécquer. Aquellos largos poemas *La canción de los besos*, *Tétrica*, *Titánica*, *Tarde gris*, *La cremación del sol*, *La canción de la carne*, *El alma de la luna* y no digamos *Las amantes del miserable* o *Spoliarium*¹⁸ nada tenían que ver con el simbolismo; sí, eran parnasianos, pero significaron una vía muerta para la obra futura: “yo no soy realmente un poeta modernista [...], sino simbolista”¹⁹. Aceptémoslo sin otras precisiones, Bécquer y Verlaine²⁰, cambiaron su destino lírico al filo del novecientos, pero el cambio significó mudar el destino de nuestra poesía en el siglo XX. Luego, Juan Ramón inventará teorías más o menos ciertas, como las del origen español del simbolismo francés²¹; nos interesan de manera secundaria. Ahora quisiéramos escuchar su palinodia, que nos abrirá otra senda en nuestro análisis.

De 1948 es la conferencia *Poesía cerrada y poesía abierta* que escribió para su visita a Buenos Aires. Allí dijo: “¿Qué no daría yo [...] porque todo el

río, unos tres mil poemas huidores, manado en alejandrino franchute y en silva italianera, no lo hubiese escrito en corriente española; por no haber sido tan estúpido como lo fui en mi segunda juventud, por el parnasianismo y cierta parte del simbolismo!”²². Estas son las palabras últimas: repudio de *Ninfas*, luego de *Almas de violeta*, de las *Rimas*. Tal vez de algo más, pero bástenos estos tres títulos previos al año de gracia de 1916. Lo que Juan Ramón anhelaba al filo de los setenta años era la identificación con los modos de su pueblo. Sabemos de su descubrimiento; más tarde (1902-1912), admiración²³ en los años de Moguer²⁴. Pero la nostalgia que le había hecho volver a Francia impidió que no sólo fuera sustento francés lo que debía recibir: si nostálgicamente escribe las *Rimas* en su alejamiento²⁵, Bécquer le salvó del inmenso hechizo que fue Rubén²⁶, y con él su separación del Parnaso y, ya, su definitiva adscripción al simbolismo, con cuantos matices queramos apuntar, pero más que como técnica de escuela como posición sentimental que arrastra a una poesía interiorizada y riquísima de matices (“el simbolismo es algo permanente en la poesía española; la mejor poesía joven de España sigue siendo simbolista: José Luis Hidalgo lo fue y es el más cercano a Bécquer de cuantos después de éste hicieron poesía”²⁷).

Los primeros libros



Que Juan Ramón renunciara, más aún, persiguiera, a sus primeros libros no justifica el que nosotros nos desentendamos de ellos²⁸. Lo que el poeta llegó a ser, lo fue, justamente, por que no hay un solo paso de hoy que no haya exigido los de ayer. De 1900 a 1913 están esos “borradores silvestres” por los que tan poco amor sintió. Pero en su quehacer de continuo perfeccionamiento arrumbó estos libros en las cavernas del olvido, y el testimonio del autor resulta singularmente útil para el historiador que intente comprender la obra total. Francisco Garfias, gran conocedor, escribe: “después de *Laberinto* [1913] vendrá *Estío*, en donde el poeta comienza a gravitar sobre sí mismo. A partir de entonces, las fechas no tendrán valor. *Estío* viene de 1915, pero lo mismo podría ser de 1930. Juan Ramón ha conseguido ya para su poesía la inactualidad”²⁹. Esto es lo que queremos considerar: cómo fueron las primeras tentativas del poeta antes de su total plenitud y cuál fue el arranque de una obra singular. Porque Juan Ramón estaba ahí preludiado y, aunque fuera sin total asimilación, había voces que condicionarían su quehacer total y la voluntad de llegar a ser lo que fue, y la ruptura con lo que no debía ser, aunque este debía ser fuera entrañablemente querido. A la luz de estas consideraciones nada resulta desdeñable, y en el abandono de los libros, la seguridad de entender las cosas tal y como fueron en su tiempo; lo que es tanto como decir, simplemente, la exactitud de ser. Permítaseme el propio recuerdo del poeta: “El *Diario* fue saludado como un segundo primer libro

mío y el primero de una segunda época. Era el libro en que yo soñaba cuando escribía *Ninfeas*; era yo mismo en lo mismo que yo quería”³⁰.

Porque nada hay desdeñable; más aún, a pesar del desgaire, el recuerdo seguía entrañablemente vivo muchos años después. Cuando publica *Por el cristal amarillo*, recoge un bellissimo apunte titulado *Nubes*:

“La primera ansia de poesía pura recuerdo que me la dieron, a mis quince años, unas nubes rosas que sobre mi pueblo se desvanecían tarde en oro, en azul.

Yo quería hablar de ellas sin relacionarlas con nada, de ellas sólo, con color y música de ellas; algo muy tenue, muy puro, sin palabras, fugas.

¡Qué lucha! Miraba y miraba las nubes y luego quería que el papel fuese el cielo y mi poesía las nubecillas. No recuerdo ya los versos, pero recuerdo, entre el papel y mis ojos, el color, la luz, lo ideal”³¹.

No necesitaríamos más: simbolismo, impresionismo, sinestesias, todo cuanto quisiéramos encontrar estaba en el niño de quince años. Todo lo que haría ser artista al hombre. Pero tal vez no hubiera olvido, sino que el recurso podía estar vivo y el poeta quisiera olvidar el poema que en *Almas de violeta* dedicó a José Lamarque³².

Un día de 1900, un muchacho de diecinueve años recibe en Moguer una tarjeta de Villaespesa en la que firma -nada menos- Rubén³³. Pocos días después, un “viernes santo lluvioso”, Juan Ramón llegaba a Madrid. Las anécdotas son conocidas: recibimiento, prisas, escalones, ayuno. Y el propio poeta lo ha contado: llevaba un libro de poemas al que iba a llamar *Nubes*, libro “sentimental, colorista, anarquista y modernista, de todo un poco ¡ay! mucho”³⁴. De aquella lectura el mismo día de la llegada debieron salir muchas cosas, porque el libro se descompuso en dos: *Almas de violeta* y *Ninfeas*³⁵. Creo que con testimonios del propio Juan Ramón podríamos reconstruir los hechos de una manera más precisa o, acaso, intuir la exactitud. El poeta da un enunciado que no es desdeñable: primero, *Alma*; después, *Ninfeas*. Que la cronología fue así parece evidente: *Almas* es un libro intimista, sencillo, romántico, sí, aunque el poeta no lo aceptara, lleno de emoción y de belleza. Es, ni más ni menos, aquella línea del romance a la que luego hubo de volver. Por el contrario, *Ninfeas* está cruzado de Rubén; lo hemos podido comprobar en palabras del propio Juan Ramón; Rubén parnasiano; *Ninfeas* su único tributo al parnasianismo. Que en ambos libros hay poemas anteriores a la escisión parece claro, pero, no se olvide, Rubén corta la línea intimista

con *Friso*, *Salutación al rey Óscar*, con *Urna funeraria*³⁶, “y me puse también a escribir a la manera de Rubén Darío poemas como *El alma de la luna* [.] y en Madrid escribí febrilmente los versos que luego habían de aparecer en *Ninfeas* y algunos de los que habían de ir, con los anteriores más sencillos pero también contaminados, en *Almas de violeta*”³⁷.

El propio Juan Ramón ha contado por qué mudó el sencillo título de *Nubes* por esos otros dos mucho más sugerentes, desde el simbolismo y desde el impresionismo³⁸; sobre ello he de volver, parcialmente al menos, pero ahora conviene recoger una cita que, luego, nos ahorrará más largos comentarios:

“El título *Almas de violeta* me lo dictó Rubén Darío, con ojos entornados a lo mongol y voz insinuada; el título *Ninfeas* me lo cedió Valle Inclán, que lo tenía para él, impreso ya, con una aguafuerte de Ricardo Baroja, un jardín maeterlinkniano, y que luego publicó en la cubierta de *Jardín umbrío*, título que ocupó el lugar de *Ninfeas*. Pero las ninfeas estaban en el lago de la fuente”³⁹.

La edición estuvo cuidada por Villaespesa, que dedicó todos los poemas (el subrayado es de Juan Ramón) a sus amigos y corresponsales del mundo entero⁴⁰ y, a pesar del *Atrio* de Rubén Darío (un bello soneto en alejandrinos al frente de *Ninfeas*) y del de Villaespesa (dos páginas de prosa muy “modernista”), los libros no fueron bien acogidos. Muchos años después (en junio de 1943) escribía a María Gracia Pinzón y le habla de los *Sonetos espirituales*, que había publicado la Editorial Losada en una edición que no había “autorizado sino tolerado con resignación, ni intervenido para nada en ella”⁴¹, porque “para mí lo peor de estas ediciones de osadía [...] es que vuelven a poner en circulación vergonzante libros antiguos míos en una forma en que yo no los acepto ahora”. Estas son palabras de poeta responsable (“yo detesto siempre buena parte de mis actos y mis obras pasadas”), coherentes con un afán de perfección que se impuso. La revisión de su obra llegó a *Estío*; lo anterior apenas se salvó de un deliberado hundimiento: la tragedia del poeta fue crear, crear, crear, y le faltó tiempo para la revisión total⁴². Pronto se dio cuenta que estas primeras obrecillas exigían más que una reelaboración y prefirió destruirlas: a partir de los veintiocho años buscó las obras iniciales para hacerlas desaparecer⁴³; las pedía prestadas a quienes las tenían y ya no volvían a su poseedor: así con Marañón, con Navarro Ledesma, con la biblioteca del Ateneo, con la suya propia⁴⁴; no quiere que vayan a la casa de Moguer⁴⁵ y en la Sala Zenobia-Juan Ramón, de Puerto Rico, de *Ninfeas*, *Almas de violeta*, *Rimas* y algún otro libro similar “sólo quedan pliegos u hojas sueltas, salvados de las destrucción total”⁴⁶.

Hemos llegado a las *Rimas*, la colección sobre la que vamos a centrar nuestro interés. En 1902 aparecieron estos poemas en los que Juan Ramón vuelve a encontrar su propia personalidad, interrumpida por el paréntesis modernista. Rubén Darío se le había interpuesto violentamente en 1900 y el adolescente completó con maneras parnasianas aquellas *Ninfeas* que iban a nacer, pero en 1901:

"Mi padre murió, y yo, que lo quería tanto, triste y perdido salí de Moguer para Francia. Viaje y Francia me hicieron reaccionar contra el modernismo, digo, contra mi modernismo, porque yo estaba comprendiendo ya que aquel no era entonces mi camino. Y volví por el de Bécquer, mis regionales y mis extranjeros de antes, a mi primer estilo, con la seguridad instintiva de llegar algún día a mí mismo, y a lo nuevo que yo entreveía y necesitaba, por mi propio ser interior. En Burdeos, donde viví un año, escribí la mayor parte de mis *Rimas*, tituladas así por Bécquer, como Rubén Darío tituló por Bécquer las suyas, tan bellas algunas; y me aficioné a los nuevos poetas franceses del *Mercur*, cuyos libros yo podía comprar en las librerías vecinas. Francis James vivía allí cerca. Al año siguiente [1902], de vuelta en Madrid, publiqué un librito demasiado sentimental, peligros de la reacción y de la enfermedad juvenil"⁴⁷.

La cita es larga, pero preciosa. A ella tendremos que volver para explicar las páginas siguientes; de momento tenemos completa la información. Este primer Juan Ramón reducido a un esquema sería una continuidad lírica empezada por los quince años y proyectada en *Nubes*, de donde se desgaja un primer libro intimista y sentimental, *Almas de violeta*; a esta manera se vuelve en 1901 con *Rimas*. Aparte quedaría algún aspecto modernista de *Nubes*, que constituyó el germen inicial de *Ninfeas*; se imitó el parnasianismo de Rubén y quedó como un paréntesis que debía cerrarse, pues era la vía muerta del modernismo español. Pero algo había ocurrido para que se produjera el repudio de cierto Darío y de la literatura que él representaba; Juan Ramón lo ha apuntado en la cita transcrita, pero nos lo perfecciona con nuevos comentarios, y sobre él incide Verlaine. Queda aparte Rubén, un Rubén al que admiró en toda su grandeza. Pero el Rubén perdurable era el que también arrancaba de Bécquer, el que al frente de los *Cantos de Vida y Esperanza* había de poner la emocionada confesión de "Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana". Rubén escribió el bellissimo poema en 1904 y Juan Ramón ya había vuelto.

Simbolismo



“Cuidado. Nosotros leímos a Verlaine antes de que lo leyera Darío. Lo conocimos directamente, en los originales. Fíjese que en *Azul* no se cita a Verlaine; allí están Catulle Mendès, Leconte de Lisle, Richepin. En nosotros, en los Machado y en mí, los simbolistas influyeron antes que en Darío. Los Machado los leyeron cuando su estancia en París, y yo le presté a Darío libros de Verlaine que él aún no conocía. Recuerde que yo le edité, a mis veinticinco años, los *Cantos de Vida y Esperanza*”⁴⁸.

Sí, Juan Ramón ya había vuelto. Y había vuelto antes de ir a Burdeos, porque sin ir a Francia le era familiar Verlaine (“me educé con Verlaine, que fue, junto con Bécquer, el poeta que más influyó sobre mí, en el primer momento”⁴⁹). En el gran poeta encontró aspectos que lo hermanaban con su Bécquer sensibilidad, intimidad, brevedad del poema, intensidad poética y, lo que importa más, un lenguaje, a la vez, preciso y sugerente para desvelar el misterio. Pero el simbolismo procede de los parnasianos y de ellos tomaron “la forma bella”⁵⁰. Hemos entrado en la senda definitiva.

Juan Ramón es simbolista por ser poeta lírico. O si se quiere en su formulación negativa: “yo no puedo ser parnasiano, porque soy un lírico”⁵¹. Esta es la cuestión. Verlaine le ha enseñado que “no es necesario definir las cosas de una manera completa”⁵² o, como él interpretó, “la precisión de lo impreciso”⁵³, todo aquel subjetivismo que, en apariencia, no se puede expresar y que la poesía necesita expresar. De ahí que el poeta tenga por misión decir las cosas, aunque las cosas se evadan de sus intentos; de ahí, también, la necesidad de proceder “por símbolos, por rodeos”: “precisar en una imagen muy bella lo impreciso, por medio de símbolos, de relaciones, de correspondencias entre unas cosas y otras”⁵⁴. Resulta entonces que es “e-fable” lo pretendidamente “in-efable”, o, si se quiere, se puede evocar lo que, en apariencia, no tiene voz: el poeta procede o a dotar a las palabras de esos contenidos subyacentes a los que llamamos, símbolos o a transgredir las leyes físicas para crear el mundo de las sinestias⁵⁵. Procedamos con orden.

Dotar de contenidos subyacentes a la palabra es un acto que lleva a los simbolistas a enlazar con culturas que les son muy ajenas, pues la palabra, como primera manifestación divina, se encuentra en muchas cosmogonías: pero si Dios ha creado el verbo antes que a los elementos, con la palabra habrá que designar a las cosas, y a ellas deberá adaptarse para designarlas. Así ocurre en pueblos tan heterogéneos como los guaraníes o los tolipang, así antes de que el Verbo se hiciera carne en el *Génesis*. La imprecisión está en esa imposibilidad de que la palabra previa a la cosa pueda designarla sin

ambigüedad por cuanto la palabra existe como un cascarón vacío al que hay que dotar de contenido. Y el contenido cambia de unos pueblos a otros y de unos hombres a otros: lo que cada uno piensa de Dios, del amor, de la belleza, difiere de lo que los demás piensan. Por eso para Juan Ramón la palabra poética procede fatalmente por inexactitudes, ya que sólo puede utilizar símbolos o aproximaciones⁵⁶; cuanto más aspire un poeta a captar lo absoluto, más imprecisas serán sus definiciones (“los poetas llamados universales no detallan con precisión: la flor y el pájaro, no la fucsia y la oropéndola”). Se ha llegado, bien que por otros caminos, a la necesaria ambigüedad de la poesía, según las tesis de Empson. El poeta se manifiesta en la capacidad para transmitir lo que creemos no es transmisible o lo que necesita purificarse para que la transmisión sea en su apariencia exacta, pero deliberadamente no quiere ajustar dos realidades (la de la transmisión y la de la evocación), sino que deja un mundo sugerido para que el lector sea también creador⁵⁷. O, acaso, cualquier lector transportado a un lenguaje no funcional y cercado de esos atributos que suelen considerarse poéticos (metro, acento, estrofa, rima) automáticamente crea un mundo propio en el que las cosas tienen una voz distinta: bastaría con narrar en prosa un texto poético para que desapareciera el encanto de la evocación. Desde este punto a la teoría del psicoanálisis sólo hay un paso: para Jung, un símbolo es un término o un nombre en cuanto tenga significados que no sean los corrientes y sirva para representar “algo vago, desconocido ti oculto para nosotros”; es decir, bastará transponer la denotación a un plano connotado para que el símbolo haya surgido⁵⁸. Resulta entonces que, con frecuencia, lo inconsciente de cada uno ayudará a crear esas relaciones, tantas veces desconocidas, con lo que la simbolización inestable aumentará la ambigüedad en las interpretaciones. Ambigüedad porque -además- con la lógica se entremezclan la irrealidad y el sueño⁵⁹. Detengámonos aquí y no entremos en campos ajenos ya a la literatura.

El simbolismo en Juan Ramón -como en cualquier poeta- ha surgido como necesidad de expresión. Pero necesidad de expresión no es sólo el acto positivo de transmitirse, sino también el elusivo de purificar lo que se presenta en estado de deterioro. La palabra, usada durante milenios por millones de hablantes, se ha trivializado y también los poetas, llámense Horacio o Rubén Darío, aspiran a evadirse del vulgo profano. Esto nos lleva a otra cuestión. El creador siente la vulgaridad que le rodea y necesita protestar contra ella; Juan Ramón dice que no se trata de una fuga, sino de un acto de rebeldía. Entonces cobra una honda dimensión lo que de otro modo hubiera parecido escenografía o falsedad; el modernismo ruberiano recurrió a unos raídos oropeles, que no eran objetos de ropavejería o de escenarios exóticos, sino índices de purificación, símbolos de catarsis contra la sordidez de un vulgo “municipal y espeso”⁶⁰. Lógicamente, cada época ha intentado encontrar su agua lustral en veneros diferentes: pensemos en las lobregueces románticas, en la apacibilidad dieciochista de los modernistas o en la sangre de ayer mismo. Que todos estos fondos son auténticos es algo que nosotros no

podemos dudar, si por ellos el poeta es capaz de ofrecer la propia vida. Entonces resulta que tanto motivo de apariencia superficial es el dramático compromiso con una realidad ensoñada, distinta de otra que no se puede aceptar. Quede claro: “en la edad de oro del capitalismo, cuando nada parecía tener sentido si no producía ventajas económicas, los rebeldes contra la ola materialista levantaron la bandera de la belleza pura”⁶¹. Belleza pura es una abstracción: lo que en un momento lo parece no puede serlo en otro; tales son las contradicciones de la poesía: al buscar la purificación de una vulgaridad puede caer en la vulgaridad de otro tipo de convencionalismos. Es el camino indirecto que Rubén acertó a descubrir (“de desnuda que está, brilla la estrella”): desnudez última para manifestar el fuego interior después de haber quemado los oropeles de la decoración⁶². Juan Ramón al dar su curso en 1953 era el tornavoz de lo que Rubén había dicho en los *Cantos de Vida y Esperanza*: el jardín de sueño, las rosas, los lentos cisnes, las eróticas palomas, las góndolas en los lagos, no son sino símbolos que el alma sincera emplea para desnudarse:

“Tal fue mi intento hacer del alma pura
mía, una estrella, una fuente sonora,
con el horror de la literatura
y loco de crepúsculo y aurora”⁶³

Juan Ramón Jiménez lo vio claramente, él que nunca cayó en los tópicos más externos del modernismo, nos alertó para la exacta comprensión. Habló de las dificultades inherentes al estudio de la escuela, pero esas dificultades son las contradicciones de todas las escuelas. Sencillamente, las contradicciones que implica el ser hombre: la escisión en dos principios que se oponen en una dialéctica irreductible. Alma y cuerpo, ensueño y realidad, bien y mal o cuantas parejas de oposición hayamos sido capaces de crear. Las palabras se hacían ahora transparentes:

“Si volvemos por un momento a los símbolos iniciales y los analizamos en su contenido epocal y no situándolos en otro orden de realidades, en una situación (la nuestra) si totalmente distinta se entenderá que el cisne y Versalles y las princesas tienen sentido. Son armas contra la vulgaridad y la chabacanería del ensoberbecido burgués”⁶⁴.

La justificación es válida, pero Juan Ramón no la necesita, su camino se apartó de aquella senda que tantos y tantos transitaron en su día y el simbolismo le llevó a transmitir su ser íntimo a través de palabras connotadas. No se trata de objetivar las cosas poniéndoles un nombre ajeno a ellas mismas, sino darles un nombre que el poeta posee y que, al comunicárselo, hace ser a las cosas una proyección de sí mismo⁶⁵, por cuanto transmite vida en cada acto nominativo y, como en las creencias de los antiguos egipcios, hace que el nombre sea la vida de la cosa, si no la cosa viva. En la palabra de Juan Ramón, el quehacer simbólico se basa en principios dinámicos y no estáticos; diríamos que su simbolización es, en cada momento, creadora y no trivialmente repetitiva. Volveremos luego con un ejemplo muy preciso, por ahora nos basta con saber por qué huyó del modernismo más externo y por qué se apartó de lo que la escuela tuvo de estereotipos⁶⁶.

Simbolismo interior

△▽

Bécquer ha sido el gran hallazgo. Lo fue en el principio y lo es ahora. Cuando el poeta juzga al modernismo español, está pensando en sí mismo. Las caracterizaciones de la escuela no son válidas si no referidas al propio Juan Ramón, pero es esto lo que tratamos de perseguir:

“En España el modernismo se distinguió por un mayor sentido interior puesto que no hubo, como en Hispanoamérica, exotismo. Describir los centauros no es lo mismo que expresar la intimidad, como Bécquer: por eso decimos que Bécquer es ya un puente hacia el modernismo”⁶⁷.

¿Cuándo supo esto Juan Ramón? Porque Bécquer fue también la sombra exterior. Hacia 1910, Juan Ramón pintó su autorretrato, bello trasunto romántico⁶⁸, con su mucho gesto del gran poeta sevillano, pero es verdad, también en él se trata de exteriorizar una viola interior. Y es como un mundo de sombras lo que acertamos a ver. Porque el hombre existe, tiene sombra⁶⁹: no es la pureza absoluta, ni es inmortal, ni tiene paz interior, condiciones para que la sombra no exista, según el simbolismo *yin*. La sombra del hombre en su interior, la sombra proyectada también hacia fuera. Bécquer está tanto en la intimidad como en el trasunto de ella. A este propósito bien valen unas pocas líneas que Juan Ramón publicó en 1950 y a las que tituló *Sangre de nuestra sombra*:

“Un poema, un libro, tienen, echan, arrastran siempre una sombra; que lleva dentro todo lo nuestro, sangre de cuerpo y alma”⁷⁰.

Poema, libro, son seres vivos y tienen sombra, suya y nuestra, con la que nos identificamos. La sombra es, por tanto, el símbolo de toda acción, según Lie-tseu, que, además; y Juan Ramón lo aceptaría, sólo en la espontaneidad encuentra su fuente legítima. El símbolo se ha recreado y, desde el interiorismo becqueriano, se ha llegado a los hontanares de la sabiduría oriental la sombra como una realidad de los fenómenos entre los budistas, la sola realidad de cielo y tierra en la doctrina de Tao, la esencia sutil de los seres en el teatro indonesio de sombras. Juan Ramón lo ha dicho: la sombra lleva todo lo nuestro, sangre de cuerpo y alma, convirtiéndose en una especie de segunda naturaleza. La sombra que Bécquer deja en su poesía, la que proyectó para el autorretrato ajeno⁷¹.

Los rodeos que necesita el poeta para expresarse no son únicamente realidades esquivas, sino estados de alma en continua mutación⁷². Por eso la palabra poética no puede perpetuarse con el estatismo del fósil, sino que ha de ser cambiante para cada circunstancia, como es cambiante la luz que se proyecta sobre los objetos. La exigencia de todos estos matices demanda un enriquecimiento del mundo poético a través de la palabra que lo manifiesta; si en Verlaine encuentra Juan Ramón la imprecisión de lo preciso, él tratará de precisar todos esos estados que se manifiestan como imprecisos; el “inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas” es la exigencia previa que el creador se impone: si una cosa existe, habrá también una palabra justa para nombrarla⁷³, lo que ocurre es que sólo son capaces de encontrarla los poetas egregios. De no acertarse con ella, se recurrirá a los “rodeos” de que Juan Ramón ha hablado. En ambos casos, al hombre vulgar sonaría raro lo que simplemente es desusado (y al hablar de hombre vulgar no sólo pienso en un lector insensible, sino también en el literato escasamente dotado, con lo que se convertirá en vicio lo que fue necesidad de expresión, y se trocaría en categoría lo que sólo es circunstancia). En octubre de 1952, Juan Ramón escribió una carta a José Luis

Cano, valiosísima por muchas cosas; de ella son estas pocas líneas: “criticar un movimiento o una escuela por sus vicios es una necedad en la que incurren tantos críticos superficiales, desde las crónicas festivas de *Gedeón* hasta los ensayos tendenciosos [...]. Las princesas de Rubén Darío equivalen a las tísicas del romanticismo, pero el romanticismo es también Goethe”⁷⁴.

En definitiva, intuición para descubrir. Pero la intuición no es un acaso, sino el azar concitado por un estado previo y por una capacidad de creación, lo más opuesto a los “fríos simulacros de palabras”, que en algún momento ha padecido nuestra poesía; la luz que por la palabra se proyecta es sencilla y clara, “la palabra no es cualitativa por su establecimiento forzado sino por su hermosa docilidad”⁷⁵.

El testimonio de jardín



Encontrar las palabras-clave o las palabras-testimonio en un poeta nos sirve para aclarar su universo lírico. Voy a usar con cierta matización las definiciones de Matoré⁷⁶, aunque -de algún modo- me voy a servir de sus hallazgos. Tal vez el crítico adopte una postura distinta de la que el poeta ha seguido: Juan Ramón ha hecho aflorar los manaderos ocultos por medio de palabras; nosotros, ahora, disponemos de las palabras y, por ellas, vamos a penetrar en los hontanares del agua⁷⁷. Me fijo en los libros primerizos, los que significan el preludio del Juan Ramón total, los que son necesarios para comprender lo que quiso definir por modernismo y los que acotan un campo abarcable. Acabamos de ver, tuvo una idea muy clara de lo que llamó los “vicios del modernismo”; fueron aquellos “elementos caracterizadores”, *cisne, versalles, lo azul*⁷⁸, aquellos elementos franceses tomados, a veces, de Gutiérrez Nájera⁷⁹, sí, también, “un vocabulario nuevo [traído por Rubén] que correspondía a una forma sensorial y no a una forma hueca, como creían algunos necios”⁸⁰. Pero Juan Ramón repudió de todo lo que no fuera sencillo y espontáneo, y cuando en 1953 evoca su pasado poético hace examen de conciencia: “Yo soy poco amigo de cuentos de hadas y de ninfas. En toda mi obra tal vez no he usado sino una o dos veces la palabra princesa; quizás aparezca -no lo recuerdo- en mi primer libro, cuando me hallaba más influido por Darío”⁸¹.

Para un poeta simbolista, el *jardín*⁸², y cuanto pueda connotarse en torno suyo, no será otra cosa que trasunto de una intimidad que aspira a crear, o a crearse, un mundo bello⁸³. O con palabras que ahora nos afectan: “Todo es mito, y el mito es progreso del hombre, puesto que es ‘realidad mágica’. Lo máximo conseguible en hombre y poesía”⁸⁴. Por eso la misión del poeta es “descifrar el mundo cantándolo”, o sea descodificar los mensajes que recibe, aunque para transmitirlos tenga que recurrir a otras codificaciones; la diferencia entre interpretación y creación está en que la primera se manifiesta con signos externos, que acaso no conocemos; la segunda, en que conocemos el valor de unos signos, a los que intentamos dotar de nuevas significaciones⁸⁵.

Mircea Eliade ha estudiado el mito desde un punto de vista que pudiéramos llamar histórico⁸⁶. No es esta la función que ahora nos interesa; sin embargo, sí podemos aceptar algunos de los supuestos que formula. Según las tradiciones míticas de una tribu australiana, los karadjeros, todas las costumbres fueron establecidas en el “tiempo del sueño”. En esta afirmación primitiva el hombre moderno encuentra una vuelta a sus orígenes que es producto de una mentalidad arcaica, pero siempre actuante por cuanto el conocimiento de la propia historia personal confiere dominar el propio destino, Juan Ramón ha dicho “el poeta verdadero revive en sí, abreviadamente, la historia completa de la poesía”⁸⁷ y “cada mañana voy a la playa del ayer y recojo (solo) lo depurado por la noche, lo encendido por la aurora”⁸⁸. En él, la misma vuelta al pasado donde se forjaron las realidades hodiernas⁸⁹. Pienso en el valor que *Thule*⁹⁰ tiene en los modernistas y que Juan Ramón acoge en su primer libro:

“Es muy negra la Vida, es la Vida muy roja...;
yo anhelaba envolverla en la más blanca hoja,
en la hoja más pálida de una rosa de llanto...;
de una rosa de nieve del jardín de las Thules
-donde viven las Vírgenes de las Almas azules-,
recamada de perlas de quimérico llanto”⁹¹.

Es conocido el tópico, *ultima Thule*⁹² con que los antiguos designaban el límite septentrional del mundo conocido (de ahí todas las referencias a la ‘albura’)⁹³; en esta isla fabulosa se encontraría el conocimiento supremo o revelación primordial simbolizados por el cofre de regalos y la copa del rey⁹⁴; este conocimiento sagrado no puede obtenerse más que por experiencia personal o intuitiva: por eso no se transmite por herencia, sino que cada hombre debe abrir por sí mismo el cofre o beber en la copa, tal y como persisten algunos de estos rasgos en la conocida balada de Goethe⁹⁵. Juan Ramón Jiménez ha dotado de una connotación misteriosa a la isla hiperbórea: el *jardín* simbólico que es la morada de las Almas azules⁹⁶. Y estaríamos ante la necesidad de nuevas explicaciones: *azul* es el más profundo, el más inmaterial y el más puro de los colores; por eso sugiere la idea de eternidad tranquila y sobrehumana y, precisamente es el color del signo zodiacal de Virgo. He aquí cómo Juan Ramón en un soneto primerizo ha creado lo que para nosotros es un mundo de símbolos: el jardín que en tantas culturas es ‘símbolo del paraíso terrestre’ o ‘figura del paraíso celeste’ está situado en los límites de la Tierra; más allá de los cuales se encuentra el otro Mundo. Por eso, el jardín de Thule está habitado por espíritus puros, cuya presencia evoca

para el hombre un anhelo, no logrado, de eternidad o es el ‘recuerdo de un paraíso perdido’⁹⁷.

No hay muchos jardines en *Ninfeas* y en *Almas de violeta*. Y esos poquísimos sólo interesan por lo que en ellos evoque la connotación. Precisamente en el soneto *Ninfeas* del libro de idéntico título (y valga por cuanto valga el título genérico de *Sinfonía*, con que se agrupan los textos) el primer cuarteto reza así:

“En el lago de sangre de mi alma doliente,
del jardín melancólico de mi alma llorante...;
en el lago de sangre de un Amor suspirante,
en que un cisne tristísimo lanza treno muriente...”

(pág. 1.467).

Pero el jardín representa también el desvarío, los delirios y las quimeras que pueden llevar al hombre fuera del mundo. Y en el texto de Juan Ramón se une toda una compleja teoría de símbolos: el lago de sangre no es sino el resultado de manar el alma herida del poeta, como aquellos lagos egipcios que, labrados junto a los templos, acogían los misterios nocturnos y simbolizaban las fuerzas permanentes de la creación; lago de un paraíso ilusorio (jardín melancólico) en el que muere el propio poeta (cisne tristísimo ‘encarnación de la luz masculina y fecundadora’)⁹⁸.

Que Juan Ramón Jiménez no ha inventado todo esto es evidente. Pero evidente, también, que una complejísima tradición cultural llega hasta él elaborada a través de milenios de historia. Mitología, religiones antiguas, artes, todo el conjunto de saberes que cada uno de nosotros oye, lee o ve. Y cada gran artista, al elaborar esa visión enriquecida de la historia que es el mito, recoge lo que le dan y transmite lo que su sensibilidad crea⁹⁹. Siglos y siglos repitiendo los lugares comunes, acaban por convertirlos en bienes de todos, con lo que resulta difícil separar lo que es legado colectivo del hallazgo personal. Todo este mundo mítico del primer Juan Ramón se ha podido inspirar en Rubén o en sus predecesores, a veces, muy oscuros predecesores, pero ¿cómo llegó a ellos? ¿Y cómo convirtió el poeta en experiencia personal lo que le dieron como conocimiento transmitido? En los símbolos hemos encontrado coincidencias, paralelismos, relaciones con motivos de otras culturas, que pueden ser muy lejanas culturas. No se trata de vincular sino de descubrir realidades enriquecidas, y el hombre repite muchas veces los hallazgos de quienes caminaron otras sendas en busca, tal vez, de idénticos misterios. Pero, sin salir de la palabra que nos ocupa : Juan Ramón (por

1903)¹⁰⁰ escribe *Jardines lejanos* y divide la obra en tres órdenes: *Jardines galantes, jardines místicos, jardines dolientes*. ¿No sabía Juan Ramón de Verlaine? ¿Podía ignorar lo que en su amado San Juan de la Cruz significaba el paraíso, o la imagen del Paraíso que el jardín tiene en las casas árabes, o su conversión mística en la literatura persa? ¿Acaso nunca llegó a saber que el jardín y la música entristecen al hombre?¹⁰¹. Difícil creer que ignorando todo, y todo lo que silencio, sabiéndolo o porque lo desconozco, el poeta acertara con tres dianas limpias: *galantes, místicos, dolientes*.

Pero *jardín*¹⁰² es forma de un significado que puede tener otras muchas. No voy a salirme de las *Rimas* para enumerar las que coinciden totalmente con esa palabra clave. En la edad media el *hortus amoenus* duraba con las acepciones de ‘jardín’, que, en definitiva, es sólo lo que significaba¹⁰³, aunque su étimo originario quisiera decir ‘cercado, seto’. Al lado de *jardín*, Juan Ramón utiliza *vergel*, que en nuestra historia lingüística es ‘huerto con árboles frutales’ (Berceo), ‘mancha verdeante en medio de un robledal’ (Cid)¹⁰⁴, y *parque* ‘terreno, cercado y con plantas, para recreo; terreno destinado en el interior de una población a prados, jardines y arbolado para recreo y ornato’¹⁰⁵. *Jardín, vergel, parque* pueden ser sinónimos totales, incluso lo son en algunos poemas y ya es significativo que las connotaciones, virtualmente, falten.

Los árboles, que de hecho hay en los enunciados tenidos en cuenta, hacen que sobre *jardín* pueda corresponderse con *arboleda*; inequívocamente a veces (“Está la noche tan clara, / tan dulcemente serena, / que mi corazón sonríe / en su infinita tristeza, / y mi alma entreabre una rosa / en sus *jardines de adelfas* / [...]. Ya se ha secado la rosa / que brotó entre mis adelfas. / La luna, envía sus besos / a la *tranquila arboleda*”¹⁰⁶), otras de manera ambigua, aunque sin ninguna clase de oposición¹⁰⁷. Las connotaciones enriquecen el contenido semántico de la palabra y la ponen en relación con otro mundo de significantes; el hecho de que las *arboledas* sean *sombrías*¹⁰⁸ permitió atraer a *umbría* hasta la acepción de ‘jardín’¹⁰⁹, y entonces se produce un nuevo encadenamiento: bajo la idea dominante de *sombra*, se agrupan las *selvas*¹¹⁰ o las *frondas*¹¹¹ que las producen, las *selvas*, que por umbrías, incitan al sueño¹¹².

Selva tiene un sinónimo tradicional en *bosque*, que incluso llegó a suplantarla. He aquí otra nueva aproximación a la voz ‘jardín’¹¹³, con su derivado el *boscaje*¹¹⁴, y aun habría que considerar las *florestas*, que -en los recuerdos infantiles- esconden a la aldea (pág. 155).

Con larga teoría de significantes presenta un entramado de relaciones que sólo son posibles desde el campo del significado¹¹⁵. Más aún, los mutuos condicionantes se han vinculado más estrechamente por las connotaciones explícitas en la ejemplificación que he aducido: las *arboledas* son *tranquilas* y

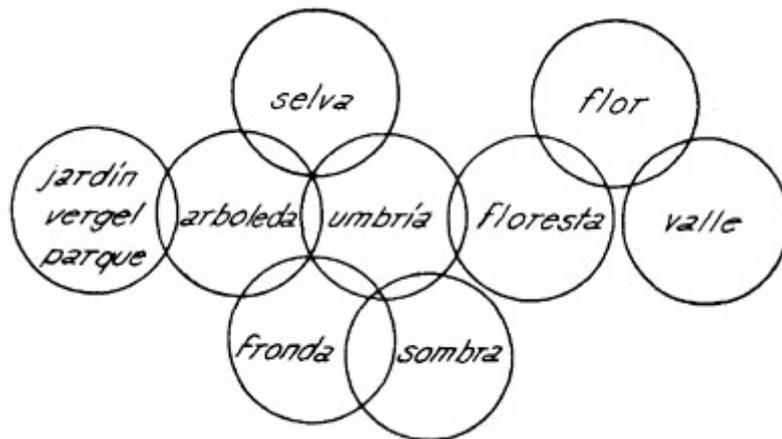
en el *parque* hay calma; el *jardín* está *desierto* o *solitario*, como el *parque*; *desierto* y *mudo* como el *bosque*; la *arboleda* tiene *inciertas penumbras* y la *umbría* está llena *desombras*, como la *selva* o el *bosque*, mientras la *fronda* está *lejana* o es *negra*. Pero lo más importante es considerar que todas estas connotaciones cien veces están salpicadas por la presencia de las *flores*; son ellas, las flores, quienes han conseguido que un mundo que se presenta preñado de misterios se encuentre ornado de la belleza en la que se incardinan todas las perfecciones. Y he aquí cómo una connotación lírica puede coincidir con hechos lingüísticos que atañen al funcionamiento del vocabulario o de la etimología. Me parece significativo que *jardín*, *vergel*, *parque*, *bosque*, *floresta*, sean, todos, galicismos del español; auténticamente patrimoniales sólo son *arboleda* y *selva*. Pensemos que el préstamo léxico tiene, siempre, una motivación cultural; aquí tenemos un clarísimo ejemplo de lo que Francia fue para nosotros en la Edad Media y, por qué otros caminos, lo volvió a ser en el modernismo. Pero las cosas no terminaron ahí, *floresta* fue en lo antiguo un ‘bosque grande y espeso’, pero el hombre domesticó a la naturaleza e impuso el orden frente al caos (que también eso significa simbólicamente *jardín*), y la *foresta* se convirtió en *floresta* por la presencia de esas criaturas delicadas llamadas flores; el bosque *céltico* (*fôret*), que era el santuario de la naturaleza, perdió su presencia aterradora para ser la *floresta* encubridora de sentimientos delicados. *Floresta*, lugar colmado de flores, símbolo, también, de las virtudes del alma y de perfección espiritual, según quiere San Juan de la Cruz. Y, en el campo semántico que consideramos, las *flores* se repiten como enlace de toda una teoría de significantes: *flores*, concretas o imprecisas, hay en los jardines, en los parques, en las arboledas, en las umbrías, en los bosques y en las frondas. Pero también en los *valles*¹¹⁶. No enlacemos más nuestras consideraciones, pues llegaríamos muy lejos: colores, perfumes, río, estanque, muro... El *jardín* es un resumen del mundo y la restauración de la naturaleza en su forma primitiva, como dicen persas y japoneses; la puerta del cielo, según Kuen-luen. También, Dios para los místicos, los deseos puros para los espiritualistas, o el sexo femenino, en el erotismo. Cerremos el paréntesis: en un determinado momento, Juan Ramón Jiménez fue modernista; lo sabemos, y al modernismo debe unas cosas y enriquece al modernismo con otras muchas. Tal es el destino del poeta original: recibir y acrecentar. Además de tener voz propia. Entonces comprendemos que nada sale de la nada, pero que la nada deja de serlo cuando se llena de contenidos¹¹⁷. Y el hombre es una criatura, mil veces desvalida, pero millones de veces capaz de esculpir las sombras. No es necesario conocer toda la historia de todos los hombres para que nuestra vida se enriquezca con las experiencias ajenas¹¹⁸. Esto es todo: tradición, herencias ignoradas, sí, y creación¹¹⁹.

A manera de resumen, voy a reducir a esquema cuanto he dicho en este apartado. En el “plano de la expresión”, la palabra *jardín* se desdobra del modo siguiente:



La enumeración en la “forma del significado” se hace partiendo de la base *jardín* y ordenando con una lógica coherencia: 1, *jardín*; 2, con árboles; 3, con hoja; 4, con sombra; 5, con flores. También he procurado ordenar la serie de la “sustancia del significado” de acuerdo con los resultados físicos o espirituales que produce.

Las relaciones de los diversos significantes se pueden expresar mediante unos círculos, cuya posición indica las relaciones, próximas o remotas, o las motivaciones producidas por una asociación más lejana:



Simbolismo e impresionismo



Juan Ramón habló de “rodeos” para expresarse y acabamos de ver uno de ellos, que es herencia de su condición simbolista. Pero ha dicho también de la

necesidad de comunicarse en el idioma de los sentimientos; esto es, de algo sometido a continua mutación, que se manifiesta en mil apurados matices. Entonces no le basta con la palabra simplemente poética, sino que debe recurrir a los procedimientos que le proporcionan las otras artes¹²⁰. Antes de pasar adelante conviene no silenciar algo bien significativo: Juan Ramón empezó como pintor¹²¹. Si nos atenemos a lo que él mismo nos ha dicho, su vocación hacia la plástica duró hasta los quince o dieciséis años; a partir de ahí, vino la poesía; a los veinte, el amor por la música. “Luego, primero, disminuye el amor a la música. Luego, a la pintura. Aumenta siempre el amor a la poesía (y literatura) como arte completo”¹²²; pero no se olvide, de 1934 es un aforismo que tiene perenne validez: “escribir, para mí, es dibujar, pintar. Me sería imposible escribir en la oscuridad”¹²³.

Estamos ya en aquel mundo de sinestesias del que he hablado antes y sobre el que ahora voy a aducir un texto: “El arte será más completo cuando reúna más la posibilidad de todas las artes, que no es isla el arte, sino continente. Y no son las artes sino modo, parte, lados de expresión de lo mismo, es «lo mismo» absoluto que es la verdad más profunda y más alta del artista, del poeta”¹²⁴. Voy a dejar momentáneamente la música para centrar mi interés en la pintura, pero volveré.

Juan Ramón tiene un largo arrastre romántico. Lo ha dicho y lo ha repetido. Lo tiene, es bien sabido, el modernismo. Pero lo que en literatura no necesita de nuevas confirmaciones, resulta ambiguo en pintura. Juan Miguel González, al analizar el estilo de sus cuadros señala que “desde el punto de vista técnico es realista; sin embargo, la intención, el espíritu, la sensibilidad, es impresionista”¹²⁵. No hay contradicción en ello, pues “los pintores impresionistas eran realistas”¹²⁶, que aspiraban a sustituir las intuiciones románticas “por la estabilidad de un lenguaje al que determinaban reglas [...] científicas”, según se realizó en Seurat y Signac, tan ligados con el impresionismo, al que trataron de superar¹²⁷. La contradicción estaba en los modernistas, que recurrían a la irrealidad para expresa su propia realidad y creaban un mundo connotado cuando pretendían transmitir el mundo sensible. El ejemplo de Juan Ramón es egregio su poesía fue simbólica siempre, pero no vino a caer -salvo en algún momento de los primeros libros- en una literatura desarraigada del suelo, y, sin embargo, su pintura fue impresionista. La explicación tal vez esté en esa necesidad de expresar con palabras lo que se manifestaba esquivo, y se recurrió a un lenguaje de alusiones, con lo que se vino a probar la no identidad de poesía y pintura, o, una vez más, la prioridad con que los pintores caminaron¹²⁸. Sin embargo, el impresionismo contó siempre en el quehacer de Juan Ramón. Un día, muchachito aún, fue a comprar colores; el tendero le ofreció “color de carne”: -“No, muchas gracias, yo no pinto con color de carne” [...]. Los impresionistas vienen y ven que una señora tiene un reflejo del jardín; naturalmente, pintan el reflejo verde”¹²⁹. Pero esto es lo que ocurrió, también, en poesía: un olvidado poeta granadino,

Manuel Paso, habló de la *luna amarilla* sobre “los campos desiertos”, y esta impresión pasó a Juan Ramón¹³⁰, que reconoció la deuda y habló con elogio del silenciado escritor¹³¹. Para los pintores franceses lo que se trataba no era de pintar las cosas, sino el efecto de la luz sobre las cosas; importaban poco el suelo, el agua, si no se veían en la momentánea impresión de cada instante, por eso Claudio Monet se colocaba ante un motivo con varias telas; según iba cambiando la luz, pintaba en caballete distinto y así cada día hasta terminar el conjunto¹³². Juan Ramón dirá que el paisaje sólo es un estado del alma¹³³ y en *La soledad sonora* (1908)¹³⁴ escribe al frente de *Rosas cada día*:

“La poesía, como el paisaje, como el agua lírica no es nada preciso, ni definido, ni inmutable. Lo mismo que su hermana la música, tiene a la emoción por rosa y a la divagación por estrella. Como un cielo de la tarde, en el que los colores espirituales llevan al alma de ensueño en ensueño, la poesía ha de ser errante e indecisa, manantial de belleza vaga, brisa de sensaciones. Vaguedad infinita de formas y de tonos, en donde los jardines ideales, de rosas, de carnes, de almas o de nubes, florecen en una sucesión inextinguible; luz de incontables matices, aparición que trae cada melodía, de no se sabe dónde, y que lleva cada viento de lo eterno, la poesía, mujer de bruma, es la esencia indeleble de la vida” (pág. 1.001).

Por si hubiera alguna duda: “En Francia, parnasianismo y simbolismo, con el impresionismo en pintura, son los equivalentes del modernismo. Este nombre abarca en España tanto al parnasianismo como al simbolismo, por distintos que éstos sean”¹³⁵.

Monet, en la anécdota recién transcrita, nos ha puesto ante la gran realidad del impresionismo: la pintura del *plein air*¹³⁶, aunque esta pintura hubiera sido posible -no deja de ser una buena ironía- por la invención de los tubos de cinc, que permitieron llevar los colores al campo¹³⁷, con lo que se podía pintar directamente de la naturaleza, según la sabia frase de Renoir. No sería difícil traer a colación algún texto de Juan Ramón: “Necesito, absolutamente, trabajar en contacto con la naturaleza abierta; en primavera, verano y otoño, con el aire; en invierno, con el fuego. Siempre, con la luz celeste”¹³⁸.

El color está en las cosas, son ellas mismas y, al hacerse independiente, unas veces es expresión del alma del artista, que lo emplea para proyectar sus propias luchas interiores, tal el caso de Van Gogh, o como marco de un rítmico desarrollo. Para ambas posiciones tendríamos testimonios de Juan Ramón, sin salir de su *Estética y ética estética*: “un cuadro, un libro, una sonata, no se ve nunca, ni se lee, ni se oye. Como en el paisaje, a cada luz, a

cada estancia, a cada hora, diréis una cosa diferente” (pág. 242). O en aquellas dos bellísimas apostillas sobre el mar: “Este mar azul, que no sé quién es, es hoy sólo pintura azul preparada por el mar para pintar el mar azul” (pág. 187) y “el mar tranquilo no es más débil que el mar desencadenado; ni el mar rosa, malva, amarillo más infantil ni femenino que el mar azul, morado, negro” (pág. 201). Difícil no pensar en las regatas de Monet o en sus mares de Varengeville, de Dieppe o de Belle-Ile¹³⁹; en los mares de Signac o de Cross. No vale decir que los textos de Juan Ramón son de épocas diferentes o tardíos con respecto a los libros que trato de caracterizar¹⁴⁰. Por 1900 ya estaba hecha la gran revolución del impresionismo, y las playas que Juan Ramón conoció desde Burdeos algo habían significado para la escuela¹⁴¹. Pero no olvidemos que en *Almas de violeta* hay versos como éstos:

“A veces los espléndidos fulgores
de un Sol pródigo en vida y en colores,
las sonrientes nubecillas doran...
Y ese Sol, otras veces, como un muerto
queda en sudario fúnebre cubierto
y, gimiendo, las nubes tristes lloran...”

(Págs. 1.538-1.539)¹⁴².

O en *Rimas*, visiones de mujer dormida, que hacen pensar en los juegos de luz que pintó Reinor sobre la carne desnuda: *Las bañistas*, su *Torso de mujer al sol*, su *Desnudo de espaldas*, su *Maternidad* y su tardío (1908) *Juicio de París*:

“ [...] la cascada de bucles
que en tu frente derraman los dorados cabellos;
el jardín de tu carne, saturado de rosas,
de jazmines, de nardos, de violetas [...]”

(pág. 97)

Por otra parte, convendría no olvidar la paleta de los impresionistas: con la luz del aire libre descubrieron las tonalidades claras, como una manifestación que resultó chocante en la exposición del boulevard de los Capuchinos (1874) y que venía a caracterizarlos: estar en el campo ante un caballete permitió descubrir unas matizaciones que la luz del taller no acertaba a manifestar¹⁴³. Coloración viva y matices iban a dar aquellas tonalidades luminosas que fueron los lilas o rosas violáceos de Sisley, los violetas y los rosas de Renoir, los blancos y rosas de Monet, los verdes amarillentos de Monet, el gris de Pizarro, los blancos de Berta Morisot o de Boudin, o las sombras coloreadas de todos ellos. En alguna parte me he ocupado de los colores modernistas (*blanco, rosa, azul*)¹⁴⁴, que, también, son característicos de Juan Ramón¹⁴⁵, pero en él, muy bellamente además, y sobre todo aquellos matices emparentados con el rosa y que llegarían hasta el morado: “el Sol derramamorados fulgores / inundando de nieblas la verde espesura” (*Ninfeas*, pág. 1.477), “apágase el Día [...] / tras el monte morado” (pág. 1.479), “las moradas sombras de la tarde lenta” (pág. 1.484), “las lilas, / que están en flor, aúnan sus dulzuras tranquilas / con la lejana fronda” (*Rimas*, pág. 160), “un despertar sin perfumes, [...] / sin claridad de violetas” (pág. 165), “bajo el cielo gris y rosa” (pág. 142), hubo rosas y violetas en lo azul del firmamento” (págs. 101, 116), “la quieta / luz moradadel plácido crepúsculo” (pág. 148), “sus mejillas de nardo y violeta” (pág. 118).

Los ejemplos aducidos tienen muy diversos valores y no voy a entrar en nuevos análisis simbólicos. Los colores están ahí, como presencias reales, como sensaciones nuevas o como sinestesias deliberadas¹⁴⁶. Lo que sí quiero recoger ahora es algo que he apuntado hace un momento y que en este instante cobra su cabal sentido: los tópicos de la visión se han roto y los colores están en las cosas, cambiantes y diferentes en cada momento; por eso el cielo será blanco¹⁴⁷ oblanquecino¹⁴⁸, violeta¹⁴⁹, gris¹⁵⁰, grisáceo¹⁵¹ o ceniciento¹⁵²; el sol, blanco¹⁵³ y luceros o estrellas de tonalidades verdes¹⁵⁴, como verdosos es el firmamento¹⁵⁵. El poeta ha seguido lo que los pintores, antes que él, habían practicado. Y es que la luz, al manifestarse en mil matices cambiantes, ha hecho que las cosas se manifiesten con su propia presencia, que no es inmutable, sino fugaz y huidiza; por eso “indecisa lumbre, / blanqueña en la montaña”¹⁵⁶, la luna filtra “su fulgor por la enramada”¹⁵⁷, el rayo del sol es dulce¹⁵⁸, el crepúsculo, vago (pág. 123), las sombras envuelven (pág. 75), de la tierra se eleva mi vaho frío (pág. 85), la pobre aldea se esfuma en la niebla (pág. 186)¹⁵⁹. No insisto para dejar paso a los fines buscados (“Todo va en descenso de forma y matiz”, pág. 160). Como en tantos y tantos cuadros que hubieran nacido en Turner, en Cox o en Constable, por no citar sino los antecedentes primeros y aún lejanos, Juan Ramón ha logrado la exactitud pictórica en sus versos:

“Hacia Oriente, las gasas del moribundo día funden jardín y cielo con la dulce armonía de sus vagos matices: sobre un cielo violeta destiñe sus verdores el jardín. En la quieta placidez del conjunto no hay golpe vigoroso ni alegre que distraiga; es éste un religioso desleimiento de tonos delicados; las lilas, que están en flor, aúnan sus dulzuras tranquilas con la lejana fronda...”¹⁶⁰.

Poësis ut pictura? No hemos terminado. “En mis libros, más que nada, tiendo a dar sensaciones de conjunto”¹⁶¹. ¿No es eso lo que se desprende del trecho recién transcrito? Acaso, es eso lo que buscó la letra verde de *Ninfeas* o la morada de *Almas de violeta*. Acaso, pero ¿y *Ninfeas*? Porque Valle-Inclán le dio el título para el libro; sin embargo, ¿fue una motivación libre o estaba ya escrito el soneto que tiene este título? Lo que no creo es que Juan Ramón, ni Rubén, por supuesto, supiera de la maravillosa colección de Monet : dos series de los 48 fragmentos que constituyen la gran unidad se pintaron en Giverny, donde el pintor vivió desde 1912 hasta su muerte (1916). Conviene, pues, cuidar mucho antes de hablar más de supuestas relaciones. Las *Ninfeas* de Juan Ramón son literarias y es probable que nada tengan que ver -salvo el nombre- con las que hoy se encuentran en la *Orangerie*¹⁶², ni siquiera sabiendo que 24 lienzos con nenúfares fueron expuestos en la galería Durand-Ruel en 1900¹⁶³.

Ahora intentemos salvar un escollo que hemos dejado sin franquear: ¿cómo cohonestar ciertos aspectos del simbolismo con el realismo impresionista? Frente al impresionismo que, siguiendo a Courbet, sólo consideraba lo que pudiera ser “una lengua completamente física”, “otros pintores, salidos del positivismo, habían sabido permanecer formalmente idealistas” (Gustavo Moreau, Odilon Redon, Carrière, Puvis de Chavannes)¹⁶⁴ y con una importancia social muy grande intentaron liberarse del pasado creando “un marco moderno a la existencia”¹⁶⁵. Todo ello a partir de 1860, y sobre todo, de 1880, en que el simbolismo pictórico se relaciona con el arte de los prerrafaelistas ingleses. Es, pues, cronológicamente, anterior y coexistente con el impresionismo y como pretendió ser espiritualista sin rechazar a la naturaleza, se comprende la atracción que ejerció sobre hombres que buscaban “comunicarse con el misterio de las cosas” y no encerrarse en una interpretación puramente visual. De ahí al análisis de lo inconsciente no es grande el trecho que se debe saltar, y el modernismo español que fue - palabras de Juan Ramón- parnasiano e impresionista, fue, además, simbolista sin perder su fidelidad al tiempo en que le tocó vivir¹⁶⁶. Fidelidad simbolista

que tuvo su mucho de continuidad romántica, en cuanto al espíritu¹⁶⁷; parnasiana, en cuanto a las recreaciones arqueológicas¹⁶⁸. Y conviene no olvidar que, también entre los pintores, se dio en ocasiones la dualidad: pienso en Whistler, heredero de Turner y Courbet, pero en íntima relación con Dante Gabriel Rossetti. No quiero salirme de la literatura: Whistler se unió a Mallarmé, que, en 1888, adaptó al francés la *Lecture at Ten O'Clock in the Evening*¹⁶⁹; después, la admiración de Juan Ramón por uno y otro, incluso en épocas bien tardías, me evita seguir adelante. Si se tratara de Rubén, aduciría la relación del pintor norteamericano con Moreas¹⁷⁰.

La poesía del primer Juan Ramón estaba dentro de la época en que le tocó vivir. No debe extrañarnos cuánto tuvo que ver con la pintura, mucho menos si pensamos que, en la adolescencia, quiso ser pintor y la afición no le abandonó nunca. Se ha hablado de su aproximación a las técnicas de Gauguin o de Cézanne y de Sorolla o Rusiñol, y otros nombres han asomado en estas páginas. Pero también se ha hablado de que los pintores impresionistas intentaron una “experiencia poética”¹⁷¹, que el impresionismo es el “substancial momento poético de una época”¹⁷², que Pissarro fue un lírico, o de la “altura poética de Cézanne”, y podríamos seguir con la cauda llamada Feuerbach o Bonnard. Quede ahí una época de mutuas relaciones y, por si hiciera falta, la ayuda que a los pintores prestaron Baudelaire¹⁷³, Zola¹⁷⁴, Guy de Maupassant o Mallarmé.

La música



Las relaciones de poesía y música plantean dos cuestiones diferentes: una, de carácter interno, qué se entiende por verso; otra, exterior, qué motivos musicales, digamos, de historia de la música, han afectado al poeta en su creación¹⁷⁵. Para contestar a la primera pregunta es necesaria una teoría que queda fuera de este lugar, aunque no podamos, totalmente, prescindir de ella. La palabra poética -al menos hasta un momento muy próximo a nosotros- se dispone según un concierto al que llamamos verso, con todas sus exigencias. Expresión y orden son elementos formales, mientras que en el interior de ellos queda un sutil contenido de intuición, emoción, intimismo, etc., sin el cual tampoco puede existir la poesía. Más aún, para que exista debe haber un perfecto equilibrio entre ambas series de enunciados, de cuya armónica conjunción nacerá. Juan Ramón Jiménez ha ido respondiendo a todas nuestras exigencias; por eso, en su conferencia *Poesía y literatura* (1941), pudo precisar que la poesía es unión de lo real conocido con lo transcendental desconocido por medio de un movimiento “fatalmente rítmico”¹⁷⁶. Lógicamente, ese movimiento rítmico, es decir, musical, no pictórico, exige

medida fija, rima¹⁷⁷, o con otras palabras, voz propia, si quiere tener “individualidad entrañable”¹⁷⁸.

A este esperadero quería llegar: individualidad entrañable. La pintura dio a Juan Ramón una forma de seleccionar las palabras para transmitir la visión de las cosas, pero las cosas no sólo tienen capacidad de evocación en su ser, sino que necesitan manifestar las íntimas armonías que ya no se proyectan en las vibraciones del color. Los acordes que resuenan en su interior y que se manifiestan como música. Color y música para conseguir la individualidad entrañable, el mundo sugerente que es la cosa misma¹⁷⁹. En este punto nos interesan las relaciones entre poesía y música. Juan Ramón en su curso sobre el modernismo dejó unas anotaciones sin desarrollar, pero cuyo sentido es fácil de descifrar: “Música de Debussy, Chausson, Ravel pasos *sobre la nieve*”¹⁸⁰. Estamos en otro camino: el que se inicia con Wagner, sigue en César Frank y alcanza su plenitud en Debussy; es él quien convierte en simbolismo poético el impresionismo musical (*La siesta de un fauno*, por ejemplo)¹⁸¹. Juan Ramón no cayó en la añagaza de confundir poesía y música¹⁸², aunque supiera que, en sus orígenes modernistas, estuvieron unidas poesía, pintura y música¹⁸³, y que -siempre- cualquier arte tendrá su “literatura” y su “poesía”¹⁸⁴. Creo que la intención musical la conseguirá Juan Ramón después de 1903, con la publicación de sus *Arias tristes*, pero ya en *Almas de violeta* hay una *Sinfonía* con el mismo título del libro y, en *Rimas*, un *Nocturno* y una *Alborada*. No se trata de rastrear metáforas o comparaciones motivadas por el mundo musical, sino de observar cómo el poeta recurre a una posibilidad expresiva que de otro modo hubiera resultado insuficiente¹⁸⁵, a la presencia de un coro¹⁸⁶ que da el contrapunto del poema¹⁸⁶, a la ruptura métrica para conseguir efectos cantables¹⁸⁷ o a la presencia de un instrumento acompasado a la propia situación espiritual¹⁸⁸.

Creo que la pintura ha significado mucho más que la música en este primer Juan Ramón. La música quedó para siempre interiorizada como un transporte a lo sobrenatural¹⁸⁹ y acaso valga por todos los testimonios que pudiéramos aducir la bellísima anécdota del regante granadino:

“El agua me envolvía con rumores de color y frescor sumos, cerca y lejos, desde todos los cauces, todos los chorros y todos los manantiales. Bajaba sin fin el agua junto a mi oído, que recojía, puesto a ella, hasta el más fino susurro, con una calidad contajada, de esquisito instrumento maravilloso de armonía; mejor, era, perdido en sí, no ya instrumento, música de agua, música hecha agua sucesiva, interminable. Y aquella música del agua la oía yo más cada vez y menos al mismo tiempo; menos porque ya no era esterna, sino íntima mía; el agua era mi sangre, mi vida, y yo oía la música de mi vida y mi sangre en el agua que corría”¹⁹⁰.

Conclusiones



Juan Ramón Jiménez, instaurado en su mundo lírico, realiza la teoría platónica según la cual el poeta es el hombre poseído por un dios inmanente de quien actúa como médium. Empleando la palabra para transmitirse, nunca podrá agotar todas las posibilidades de expresar el mundo que hay en su interior¹⁹¹. Por eso tiene que recurrir a un lenguaje que sea evocador o sugerente, pero no objetivo o demostrativo¹⁹², pues la poesía nunca podrá igualarse con la expresión científica; más aún, deberá evitar realizaciones de este modo, que nunca llegaría a mostrarlo en plenitud. Cuando se planteó la pregunta de ¿qué es la literatura? Intentó responderse con una evasión hacia la propia misión de la poesía como ayuda para “descubrir y contemplar el ser”¹⁹³. Claro que este descubrimiento y contemplación se hace por medio de determinado instrumento que son las palabras que, por lo dicho, han de tener un carácter evocador y no funcional, de manera que serán tanto más útiles cuanto mejor sean capaces de evocar. Y no caigamos en contradicciones, Juan Ramón ha dicho que “concretar lo abstracto es poder principal del verdadero poeta”¹⁹⁴, lo que no es igual que reducir un problema matemático con unos símbolos que significan valores puramente mentales. No. La concreción poética es atraer a nuestra condición humana esos valores absolutos, pero indefinibles desde la realidad material que es la palabra. Concretar ideas como Dios, como Amor, como Verdad no es dar una posible definición, por sí misma imposible, sino acercarnos a ellas para que nosotros desde nosotros mismos y no desde los demás, acertemos al descubrimiento de lo que buscamos. De ahí “existen palabras que no expresan el concepto absoluto que significan tan bien como otras que lo significan sólo relativamente, pero cuya armonía o alguna otra cualidad son decisivas y capaces de alterarlas en su aplicación. El que usa a sabiendas de esas palabras falsiverdaderas, da con ellas sentidos maravillosos al verso y a la prosa”¹⁹⁵. Este es el quid de la cuestión: manifestar lo que se dice “in-efable” y convertirlo en “fable”, o por mejor decir, en “e-fable”. Lógicamente no se podrá llegar al resultado de una igualdad incuestionable del tipo $A = A$, sino es una aproximación que siempre quedará distanciada -poco o mucho- de la identidad; entonces la fórmula será A , es semejante a $a + x$, y esa x tendrá una serie de cargas que varían de hombre a hombre y de circunstancia a circunstancia, pero con un cociente nunca acabado de saturar.

El campo acotado para llevar a cabo nuestras investigaciones se ha limitado a los tres primeros libros del poeta. Los he convertido en experiencia de las tesis acabadas de exponer. Pensar que Juan Ramón los repudió no me

parece razón suficiente para ignorarlos: una cosa es que desde su proceso de depuración lírica no se cohonestaran con sus ideas de la poesía y otra que no valgan para entender el propio proceso decantador. En algún momento¹⁹⁶ ha dicho que “la poesía es un río, el río siempre es el mismo, pero el agua habrá variado”; está en lo cierto; el agua no era la misma en 1900 que en 1950 y nadie juzgará al grandísimo poeta por unos vagidos iniciales o, con palabras tuyas, no se puede comparar *Ninfeas* con el *Cristo de Velázquez*, pero, sin *Ninfeas*, ¿sabríamos que ha sido ese proceso de depuración sin igual en nuestra historia literaria? El poeta sólo es poeta cuando cumple fatalmente su destino, y cumplirlo es liberar al poema de la actualidad con la que nació¹⁹⁷. Si Juan Ramón hubiera dejado *Ninfeas*, *Almas de violeta* o *Rimas* con las limitaciones de su época y no hubiera progresado con las aguas de su río, sería una voz, mejor o peor, comparable a la de Villaespesa, pero, por haber superado el modernismo ocasional, pudo llegar a *La estación total*. Creo que es así como debemos acercarnos a sus primeros libros; no en búsqueda de unas bellezas que -aun existiendo en ellos- son relativas, sino con el afán de entender un inmenso proceso de depuración, que es tanto como decir de entendimiento de la Poesía¹⁹⁸.

Juan Ramón partió de lo que se llamó postura simbolista. Bien entendido que simbolismo no es palabra unívoca y con ella se designan tanto a los prerrafaelistas como a Verlaine. Él, que manifestó su desviación de los parnasianos, aunque en algún momento -un año, precisa- pudiera tener relaciones con la escuela, se confesó simbolista. Lo fue por su carácter lírico y por la herencia que recibió de Bécquer¹⁹⁹. De ahí, si no por otros caminos diferentes, el romanticismo desgarrado -demasiado externo muchas veces- de tantos y tantos poemas de esta época, para los que bien valdrían aquellas palabras tardías: “a veces mi poesía cobra tal prestigio romántico, que me parece que he muerto”²⁰⁰. Quedaron dos nombres, Verlaine y Bécquer, y quedó la inclinación simbolista que había de durar para siempre.

Volvemos a enlazar con el principio: el simbolismo ha sido una necesidad de expresión²⁰¹, más aún de protesta contra el mundo en que el poeta ha tenido que vivir; pero frente a la falacia de caer en reacciones externas, él buscó un simbolismo interior que le llevó al compromiso de su propio rigor²⁰². Valgan unas pocas palabras de exactitud: “En verso rimado, ripio es lo que no se diría en verso libre; en verso libre, lo que no se diría en prosa cualquiera: en prosa cualquiera, lo que no se diría hablando exactamente”²⁰³. Eso le exige precisión lingüística, tanto más necesaria por cuanto intenta descubrir mundos interiores que se resisten a la manifestación o captar realidades externas, en sí mismas fugaces²⁰⁴; por eso los símbolos con que las palabras se manifiestan se pueden estudiar en estructuras bien trabadas dentro del plano de la expresión²⁰⁵. Por otra parte, para que la comunicación sea más justa y la precisión más apurada, la poesía recurre a disponer de los recursos que puede encontrar en otras artes: estos libros publicados al quebrar el siglo XX están dentro de su tiempo; diría

más, de las activas exigencias de su tiempo. Se convierten en testimonio de una poesía cromática que procede dentro de los mejores descubrimientos. Pero no se olvide, Juan Ramón quiso ser pintor y las muestras que nos quedan de su arte son muchas veces impresionistas la persona humana no se escinde en mitades insolidarias (de una parte, la vocación plástica; de otra, la voluntad lírica), sino que una complementa a la otra, aunque venga a verse que pintura y poesía tienen diversas atribuciones. Sin embargo, ahí quedó, y ya desde los primeros libros, su necesidad de trabajar en contacto con la naturaleza, la captación de los colores, según se modificara la luz, el vibrar de la piel bajo el sol o sus tonalidades distintas cuando la sombra era también color, las sinestesias. Mundo variadísimo que venía desde aquel cuadro de Monet en que el sol empieza a levantarse para iluminar un puerto. Todo esto se tuvo que decir con palabras y las palabras no le fueron esquivas, ni siquiera en los comienzos, con lo que las posibilidades expresivas de la lengua se enriquecieron, tanto, cuando menos, como los tonos y matices de la paleta. Después vino el otro gran intento de crear una poesía total, símbolos, colores, y música. Con la música no se llegó tan lejos, pero se abrieron caminos hacia una primera plenitud²⁰⁶.

Merecía la pena acercarse a los libros desdeñados, pero no desdeñables. Válidos por lo que son en sí mismos y, sobre todo, por cuanto significaron en un momento que resultó ser decisivo. *Ninfeas*, *Almas de violeta* y *Rimas* dijeron qué debía hacerse y qué no se podía hacer. En la balanza del gran poeta el fiel no pudo mantenerse en equilibrio: cayeron las pesas sobre el platillo del qué debía hacerse y ya no pesó lo que no se podía hacer. Roto el equilibrio se salvó la poesía. Testimonio, medio siglo de insatisfecha perfección.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

