

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: HACIA UNA POÉTICA DE LA LEVEDAD

Armando López Castro
Universidad de León

RESUMEN

La dialéctica de lo gravitante y lo aéreo ha sido una constante antropológica y no ha dejado de proyectarse en poetas como Lucrecio, Ovidio, Dante, Leopardi, que han tratado de quitar peso al lenguaje. En el caso de Juan Ramón Jiménez, tal vez sea este contraste entre peso y ligereza, entre ideal y realidad, una de las claves que mejor unifican su escritura, abierta siempre hacia lo trascendente.

PALABRAS CLAVE: Literatura Española, Juan Ramón Jiménez, levedad poética, sublimación, transparencia.

ABSTRACT

«Juan Ramón Jiménez: toward a Poetics of Lightness». The dialectics of gravity and aerial has been an anthropological constant that has been projected in poets like Lucretius, Ovid, Dante or Leopardi, who have tried to lighten up language. In the case of Juan Ramón Jiménez, this contrast between weight and lightness, between ideal and reality, is one of the keys that better unify his writings, which are always open to the transcendent.

KEY WORDS: Spanish literature, Juan Ramón Jiménez, poetry lightness, sublimation, transparency.

En la singularidad del rito órfico, que se muestra como iniciación hacia el origen, Orfeo, músico y poeta, desciende para ascender. Su canto sube de lo hondo y sublima lo perdido. Más tarde, en el *Fedro*, Platón, experimentado en la tradición órfica, después de señalar la propiedad específica del ala, «la de llevar hacia arriba lo que es pesado», añade: «Imposible expresar con más claridad que el ala es un órgano sobrenatural de la misma clase que la gracia». Se instaura así un proceso de espiritualización, de depuración artística, que no ha dejado de estar presente a lo largo de la evolución del pensamiento occidental, comenzando por Plotino y San Agustín, hasta llegar a los neokantianos y el mismo Husserl, después de haber recorrido hitos tan fundamentales como los humanistas del Renacimiento y los idealistas del Romanticismo alemán, para quienes lo ideal, en tanto que modalidad de lo absolutamente otro, se constituye en realidad verdadera. El pensamiento romántico



inicia un movimiento metafísico, de inserción de lo estético en el vivir, de modo que lo poético, al brotar de la tensión ideal-real, se orienta hacia lo trascendente y se integra en la realidad total. Hacia esa experiencia de la totalidad, captada intuitivamente, se dirige la poesía de Juan Ramón Jiménez, cuya evolución desde la sumergida tradición popular hasta la búsqueda de la verdad metafísica, persigue un ideal de belleza, asentado en la contemplación de lo natural y sometido a un proceso de permanente adelgazamiento. Esta dialéctica de lo gravitante y lo aéreo ha sido una constante antropológica y no ha dejado de proyectarse en poetas como Lucrecio, Ovidio, Dante, Leopardi, que han tratado de quitar peso al lenguaje, y en la experiencia radical del místico, abierta a la nada y al vacío, que es el lugar donde puede manifestarse algo. En el caso de Juan Ramón, tal vez sea este contraste entre peso y ligereza, entre ideal y realidad, una de las claves que mejor unifican su escritura, cuyas múltiples transformaciones sólo se entienden a partir del centro que las unifica: la corrección en busca de lo esencial («Mi mayor obra es un constante arrepentimiento de mi Obra», señala el poeta de Moguer). Lo que trata de encontrar en la escritura es el poema vivo, actual, respirable en cada instante, un espacio cuya blancura anticipa la invisibilidad. La intuición de que algo que fue desconocido puede revelarse ahora hace que el universo entero exista en cada momento para el poeta, dotando a su palabra de la distancia necesaria para expresar la relación con lo imposible, que es la medida de lo real. El propio Juan Ramón fue consciente de que si la palabra está concebida como imposible, entonces lleva a lo eterno¹.

El pintor suizo Paul Klee, uno de los artistas más imaginativos del siglo XX, nos dice en su *Diario*: «Lo realmente esencial, lo realmente productivo es el camino... Después de todo, el Devenir es más importante que el Ser». En arte, la evolución no es nunca lineal. Las diferentes etapas de la poesía juanramoniana forman una serie de círculos concéntricos alrededor de un centro («Por eso insisto e insistiré siempre en la internación, la vida hacia *el centro*, única manera de legitimarse», confiesa Juan Ramón al escritor cubano Lezama Lima en 1937), que los unifica y les da sentido. Dentro de la primera etapa, la que va de 1898 a 1915, se dibujan, a su vez, una serie de núcleos menores: el período de 1902 a 1905, al que pertenecen *Rimas de sombra*, *Arias tristes*, *Jardines lejanos* y *Pastorales*, libros llenos de melancolía y colorido, de acuerdo con la moda simbolista, y en los que se funden paisaje y sentimiento. Viene después el momento decadente de Moguer, de 1908 a 1911, época en que escribe *Elegías*, *La soledad sonora*, *Poemas mágicos* y *dolientes*, *Laberinto* y *Melancolía*, donde el sentimiento no corresponde a una situación realmente vivida y la expresión lírica resulta cada vez más artificiosa.

¹ Sobre el nexo entre levedad y gravitación, que funciona como constante antropológica a lo largo de las distintas tradiciones culturales y literarias, véase el ensayo de I. Calvino, «Levedad», en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 2.ª ed., 1994, pp. 13-41. Respecto a la experiencia poética, que tiene lugar en el punto extremo de lo posible, véase el estudio de G. Bataille, *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 2.ª ed., 1981.

El regreso a Madrid en 1912 y el traslado a la Residencia de Estudiantes de 1913 a 1916 suponen el alejamiento del modernismo decadente y la búsqueda de un nuevo modo de expresión. Este cambio de actitud es visible en los *Sonetos espirituales*, en las prosas poéticas de *Platero y yo*, cuya primera edición apareció en 1914, y en los breves poemas de *Estío*, donde se percibe ya un esfuerzo por desnudar la expresión, por hacerla más ligera y transparente. Si en los poemas escritos en Moguer se notaba una falta de vuelo, de elevación, ahora comienza a darse una tensión entre lo aéreo y lo subterráneo, de modo que el poeta es consciente de que únicamente lo más elevado tiene derecho a ser saciado y el lenguaje fluye con la ligereza de quererlo convertir todo en trascendencia. Un ejemplo de este realismo trascendente, que implica una transfiguración de la materia contemplada, se descubre en los poemas breves en prosa de *Platero y yo*, cuya peculiaridad reside en la flexibilidad de la frase poética para expresar el acorde entre intuición y expresión. Veamos un fragmento de esta relación entre el hombre y lo natural, que revela algo de mayor alcance: el fondo inefable de silencio, reservado a lo poético. Aparece en el capítulo XLIII, significativamente titulado «Amistad»

Yo trato a Platero cual si fuese un niño. Si el camino se torna fragoso y le pesa un poco, me bajo para aliviarlo. Lo beso, lo engaño, lo hago rabiarse... El comprende bien que lo quiero, y no me guarda rencor. Es tan igual a mí, tan diferente a los demás, que he llegado a creer que sueña mis propios sueños.

Este fragmento constituye, en el fondo, una búsqueda del lenguaje poético, que se distingue por crear imaginariamente su propia realidad. Bajo la metamorfosis en que consiste la ficción poética, movimiento creativo que incluye en sí los contrarios: lo extraño y lo familiar, lo sobrenatural y lo habitual, lo manifiesto y lo oculto, el lenguaje del poema nos hace penetrar en el tiempo edénico de la infancia, estado de inocencia natural, cuya característica sería la contemplación. Por eso, los distintos recursos expresivos, como la contraposición entre lo grave y lo ligero, expresada por las formas verbales («le pesa» y «aliviarlo»); el proceso de personificación, sugerido por los puntos suspensivos; y la continuidad simbolizada por el sueño, vienen a converger en el *como si* de la ficción artística («Yo trato a Platero *cual si* fuese un niño»), que finge una sacralidad de la que se ha separado y produce el placer de lo increíble. De esta manera, la recuperación del mito de la infancia, imagen del hombre no escindido, confiere a la realidad un sentido reconocible. Este contraste entre lo real y lo ideal, propio de la experiencia literaria, es lo que genera la posibilidad de la ficción².

² Refiriéndose a la liberación del sentido ficticio, que tiende a expresar la fragmentación y hace posible la identificación, señala D. Innerarity: «El mundo real es iluminado cuando se le proyecta sobre la ficción de la posibilidad», en *La irrealidad literaria*, Pamplona, Eunsu, 1995, p. 165. Respecto a la expresión poética del mundo infantil, que hace que Platero y el poeta sean una misma alma, uno de los mejores ensayos es el de A. Gómez Yebra, «La figura del niño en *Platero y yo*», recogido en *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 387-395.



En 1915 escribe Juan Ramón *Sonetos espirituales* y *Estío*, dos libros coetáneos, aunque diferentes en inspiración y forma, que se sitúan en esa zona límite de separación entre los dos grandes períodos de su obra y expresan el cambio definitivo de lo exterior a lo interior («Allí queda, en un montón / teatral, el romanticismo; / fuerte, ahora, el corazón / está mejor y es el mismo», nos dice el poeta en *Canción de despacho*). De entrada, al leer los poemas de *Estío*, no se reduce la metamorfosis estética de *Platero y yo*, la transfiguración de la realidad a través de la imaginación, pero ahora la preferencia simbólica y el lenguaje intelectualizado apuntan más decididamente a superar los límites de lo posible, a una recuperación de la totalidad mediante el acto creativo. La atención a lo inexpresable, que sólo puede estar presente en la creación poética en forma de ausencia, es lo que subyace en esta breve y enigmática canción

91

Del cielo baja al corazón,
como un pájaro, el vuelo.
La divina emoción
lo hace volver —¡oh inspiración!—
como un pájaro, al cielo.

La paradoja del poeta es volar en lo profundo y nadar en la altura. Por eso, en este poema tan ambiguo, el vuelo del pájaro, que «baja» del cielo y vuelve hacia él, sirve para simbolizar el impulso de la creación poética, que es siempre presagio de totalidad. Para elevarse hay antes que bajar («Descenso, condición de la subida. Al descender el cielo sobre la tierra, eleva a la tierra hacia el cielo», afirma S. Weil en *La gravedad y la gracia*). El descenso, el profundizar en el corazón, lleva a la claridad, objeto de toda poesía. De ahí que la poesía consista en seguir el rastro alado de ese pájaro, cuyo vuelo entre cielo y tierra invita al poeta a dialogar con lo desconocido. En la gravedad del corazón alienta el impulso hacia lo alto, esa atención dirigida a la inspiración de lo inefable, subrayada gráficamente en el poema con la ruptura lingüística del guión o paréntesis y la marca subjetiva de la exclamación, «—¡oh inspiración!—», que constituye la raíz del canto. La gracia, ley del movimiento descendente, procura el conocimiento de lo absoluto, la plenitud del sentimiento de lo real³.

Uno de los problemas básicos del lenguaje, a partir de Mallarmé, es el de su totalidad, como escritura y como sentido. En adelante, el pensamiento deviene discurso del límite y no se despliega más que en la pureza de la espera, desvelándose, en su intensidad constitutiva, como transparencia recíproca del origen y de la muerte. Ese viaje interior hacia el fondo de sí mismo, que es un viaje de ida y vuelta, es el

³ Para la consideración de este poema como intuición de la creación poética, remito al trabajo de R. Gullón, *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Losada, 1960, p. 125. En cuanto al símbolo poético del pájaro, que despliega su canto en un espacio de absoluta libertad, véase el estudio de Marie-Madeleine Davy, *El pájaro y su simbolismo*, Madrid, Grupo Libro, 1997, pp. 102-105.

que Juan Ramón emprende en el *Diario de un poeta recién casado* (1917), libro cuyo simbolismo descubre una trascendencia de lo biográfico y donde la introspección se hace más intensa. Es precisamente este esfuerzo de la palabra por interiorizar la experiencia sensible, combinando inmediatez y abstracción, haciendo brotar lo fantástico de lo cotidiano, lo que da relieve a la expresión poética, que nace ya desnuda y se caracteriza por una tensión hacia la exactitud. La originalidad del *Diario* hay que buscarla en la continuidad del paso de una forma a otra, tal vez debido a su carácter itinerante, en la manera de asociar la levedad con la precisión. Este ahondamiento al expresar sensaciones, que es lo que da entrada a la segunda época (1916-1936), hace que los poemas identifiquen cada vez más la realidad con la ensoñación. El poeta parte de una separación entre lo interior y lo exterior, expresada ya en el poema inicial del libro («¡Qué cerca ya del alma / lo que está tan inmensamente lejos / de las manos aún!»), y todo su esfuerzo se dirige a fundir lo concreto y lo abstracto en ansia de plenitud. Tal plenitud parece alcanzarse en ese punto justo del instante donde el mar y el amor se identifican

TODO

(al mar y al amor)

Verdad, sí, sí; ya habéis los dos sanado
mi locura.

El mundo me ha mostrado, abierta
y blanca, con vosotros,
5 la palma de su mano, que escondiera
tanto, antes, a mis ojos
abiertos, ¡tan abiertos
que estaban ciegos!

¡Tu, mar, y tú, amor, míos,
10 cual la tierra y el cielo fueron antes!
¡Todo es ya mío ¡todo!, digo, nada
es ya mío, nada!

Si este poema ocupa una posición clave en el *Diario*, es porque en él se resuelve el problema de la personalidad poética, escindida hasta ese momento entre el apego a la tierra natal y el impulso hacia el amor adulto. El tono jubiloso que atraviesa la composición, potenciado por la marca subjetiva de la exclamación; la sustitución de «tierra y cielo» por «mar y amor», subrayados por el paréntesis y personificados mediante el apóstrofe; y la serie de símbolos («la palma», «los ojos», «el mar»), asociados entre sí y de los que tal vez sean «los ojos», expresión del deseo de conocer, los que revelan un nuevo descubrimiento del mundo. Porque esa experiencia espiritual extrema, en la que «mar» y «amor», «todo» y «nada» se identifican a partir del alma que los sustenta, supone para el poeta andaluz la forma de concebir lo poético, pues la relación entre la nada y el todo, entre el lenguaje y el silencio, abarca por entero su poesía. La identificación del poeta con el mar, signo de la



frontera entre la vida y la muerte, pone de manifiesto una concepción de la escritura y del hecho poético: la angustia ante la imposibilidad de decir la totalidad. Todo y nada, formas de lo absoluto, constituyen el supremo designio de la palabra poética⁴.

Desde 1917, tras la experiencia sublimadora del *Diario*, el aura sentimental tiende a desvanecerse y la expresión lírica a hacerse más fluida a fuerza de sutileza. Los libros siguientes, *Eternidades* (1918) y *Piedra y cielo* (1919), no hacen más que ahondar en la absoluta desnudez de la expresión, entendida ésta como relación directa del ser en sí. El orden de la creación es el orden del que se excluye la diferencia. Cuando se accede a él, se afirma la plenitud de sentido, de instinto e inteligencia, según revela el título de la segunda versión del poema 3 («Intelijencia, dame»), tantas veces citado, de manera que el instinto, al pedir ayuda a la mente («El instinto a su intelijencia»), hace que ambos componentes sean necesarios en el proceso creador y que la palabra, al fundirlos, adquiera un carácter universal. Gracias a esa unidad de lo racional e instintivo, la creación poética se universaliza y la palabra completa su perfección. Por eso, si al principio del libro lo que prevalece es el tanteo previo a la expresión («No sé con qué decirlo, / porque aún no está hecha / mi palabra», escuchamos en el poema liminar), al final diferencia e identidad se reconcilian en la eternidad de la palabra creadora, en la interioridad de su visión esencial, presentándose el último poema como núcleo del conjunto y, en cierto modo, como cifra del arte juanramoniano

137

¡Palabra mía eterna!
¡Oh, qué vivir supremo
—ya en la nada la lengua de mi boca—,
oh, qué vivir divino
5 de flor sin tallo y sin raíz,
nutrida, por la luz, con mi memoria,
sola y fresca en el aire de la vida!

La distancia es el alma de lo bello. Poesía: dolor y gozo imposibles («¡Mis pies ¡qué hondos en la tierra! / Mis alas ¡qué altas en el cielo! / —¡Y qué *dolor* / de corazón distendido!—», nos dice el poeta en la breve y enigmática composición 44). En un momento de apertura vanguardista, en que la poesía se afirma como acto puro, realización absoluta, su actualidad permanente, su eternidad, depende de un ejercicio de renunciación, de su fuerza para rechazar lo anecdótico y decir lo esencial. El deseo de eternizar lo esencial prescindiendo de lo accidental, de que la

⁴ El problema de la personalidad poética ha sido analizado por M. Predmore en su estudio *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez: El «Diario» como centro de su mundo poético*, Madrid, Gredos, 1973. En cuanto al diario como género, que en España, a diferencia de otros países, comienza a difundirse a partir del siglo XX, véase el artículo de M.A. Pérez Priego, «El género literario de *Diario de un poeta recién casado*», en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Universidad de Extremadura, 1981, pp. 101-120.



palabra poética reproduzca la verdadera realidad de las cosas a través de la conciencia («Que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por *mi alma* nuevamente», poema 3), según venía defendiendo Ortega desde las *Meditaciones del Quijote*, es lo que aquí desencadena la creación de lo fundamental desde una experiencia negativa. Sin el rechazo, no es posible el hallazgo. Sólo a partir de la pérdida que la nada supone, subrayada en el poema por la ruptura lingüística del guión («—ya en *la nada* la lengua de mi boca—»), es posible arrancar la belleza, esa «flor sin tallo y sin raíz», del orden de la necesidad. Esa nada es el fundamento del poeta, su espacio de dios creador⁵.

Buena parte de la poesía moderna se explica por su elección de los poemas breves y su aspiración al silencio lleno de posibilidades. Las composiciones de *Piedra y cielo* (1919), que alcanzan un cierto modo de supervivencia gracias a la fusión de belleza y deseo de eternidad, nos retraen a su absoluta interioridad, porque en ellas la voz poética nos pone en contacto con un ser despojado de su forma, un ser que llega a la máxima desnudez, donde el lenguaje es asido y llevado por el ritmo. Su extrema condensación se revela así como un ejercicio de levedad y transparencia. En la primera de ellas, una de las pocas que no ha sido después modificada y que actúa como núcleo programático del conjunto, la intensidad lírica del poema viene sugerida por su brevedad y el silencio que ella hace posible

I

EL POEMA

¡No le toquéis ya más,
que así es la rosa!

Dentro de la tradición occidental, la simbología de la rosa ha girado en torno a una doble dimensión ética y estética. En cuanto a la primera, habría una corriente ininterrumpida desde el tópico del *carpe diem* (Ausonio, Ronsard, Garcilaso) hasta la tradición masónica, en donde la rosa funciona como símbolo del mundo. La segunda posee un alcance más amplio: la flor como equivalente de la palabra poética se remonta a una expresión de la retórica clásica, a la *flos orationis* de Cicerón (*De oratore*, III, 96). En esta dirección se mueven «une *rose dans les ténèbres*» de Mallarmé, el imperativo juanramoniano y la formulación de Guillén («En lo negro se yergue hasta una *rosa*»). En los tres casos, la rosa se convierte en símbolo de la palabra poética, que sólo en la irrealidad del poema alcanza su perfección. Todas las rosas son la misma rosa, pero en cada una de ellas hay un matiz singular de nuestra

⁵ La experiencia de la pérdida, que la nada supone, se presenta como posibilidad de toda creación. Desde el *Neti neti* («Ni esto ni eso») de los Vedas hasta la *via negationis* de San Juan de la Cruz, la nada requiere un aprendizaje, en el que aprender es desprenderse. En este sentido, véase el estudio de K. Nishitani, *La religión y la nada*, Madrid, Siruela, 1999. Sobre la influencia de Ortega en esta segunda etapa juanramoniana, véase la introducción de J. Blasco a su *Antología poética* (Madrid, Cátedra, 1996, pp. 67 y ss.) y el ensayo de M.A. García, «Juan Ramón Jiménez: preguntas sobre el libro de la historia», *Ferrán*, 19, 2000, pp. 165-182.

efímera condición. En el poema juanramoniano, el énfasis de la exclamación, el ritmo del endecasílabo melódico y la equiparación del poema con la rosa mediante el adverbio contribuyen a individualizar una creación verbal, que va más allá de la representación empírica y alcanza la realización del puro ideal. Esa rosa suya, que es una rosa más allá de la materia y de la naturaleza, se refiere a la palabra redentora, a una plenitud conseguida poéticamente y que no debe ser ya más tocada. En su temblor por ser, la rosa contiene en sí esta posibilidad creadora⁶.

Entre 1920 y 1936 alcanza Juan Ramón Jiménez su máximo prestigio. A esos años de intensa actividad creadora, que en parte dedicó a rehacer su Obra toda, pertenecen la *Segunda Antología Poética* (1922), tal vez su libro más leído, las breves antologías *Poesía y Belleza*, ambas de 1923, la serie de cuadernos y hojas, *Unidad, Obra en marcha, Sucesión, Presente y Hojas*, editados entre 1925 y 1935, y el libro titulado *La estación total con las canciones de la nueva luz*, editado en Buenos Aires en 1946, aunque compuesto entre 1923 y 1936. La búsqueda de libertad, que es a la vez fundamento de su estética y crítica del desorden vanguardista («Libertad no es en modo alguno desorden. Es en el mejor caso, la salida de un orden viejo y ajeno para entrar en un orden propio y nuevo», señala Juan Ramón en *Ideología*), apunta a una invisibilidad de la escritura, que en su afán por alcanzar la gracia acaba por borrarse a sí misma. De tal libertad participa el poema «Criatura afortunada», publicado por primera vez en 1933 dentro del número 1 de *Presente*, donde ese pájaro, símbolo del poeta, aparece a salvo del tiempo y de la muerte

CRIATURA AFORTUNADA

- Cantando vas, riendo por el agua,
por el aire silbando vas, riendo,
en ronda azul y oro, plata y verde,
dichoso de pasar y repasar
- 5 entre el rojo primer brotar de abril,
¡forma distinta, de instantáneas
igualdades de luz, vida, color,
con nosotros, orillas inflamadas!
- 10 ¡Qué alegre eres tú, ser,
con qué alegría universal eterna!
¡Rompes feliz el ondear del aire,
bogas contrario el ondular del agua!

⁶ Respecto a la brevedad y la aspiración al silencio, elementos propios de la modernidad, véase el estudio de H. Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974. En él se hace, además, una comparación entre la rosa de Mallarmé y la de Juan Ramón Jiménez (p. 206). Sobre la modificación de varios poemas de *Piedra y cielo* hasta su versión definitiva en *Leyenda*, pasando por la evolución intermedia de la *Segunda antología*, véase el ensayo de D. Martínez Torrón, «Variantes poemáticas de *Piedra y cielo*: de la *Segunda antología* a *Leyenda*», en *Cuadernos Hispano-americanos*, núms. 376-378, pp. 801-809.



¿No tienes que comer ni que dormir?
¿Toda la primavera es tu lugar?
15 ¿Lo verde todo, lo azul todo,
lo floreciente todo es tuyo?

¡No hay temor en tu gloria;
tu destino es volver, volver, volver,
en ronda plata y verde, azul y oro,
20 por una eternidad de eternidades!

Nos das la mano, en un momento
de afinidad posible, de amor súbito,
de concesión radiante;
y, a tu contacto cálido,
25 en loca vibración de carne y alma,
nos encendemos de armonía,
nos olvidamos, nuevos, de lo mismo,
lucimos, un instante, alegres de oro.
¡Parece que también vamos a ser
30 perenes como tú,
que vamos a volar del mar al monte,
que vamos a saltar del cielo al mar,
que vamos a volver, volver, volver
por una eternidad de eternidades!
35 ¡ Y cantamos, reímos por el aire,
por el agua reímos y silbamos!

¡Pero tú no te tienes que olvidar,
tú eres presencia casual perpetua,
eres la criatura afortunada,
40 el mágico ser solo, el ser insomne,
el adorado por calor y gracia,
el libre, el embriagante robador,
que, en ronda azul y oro, plata y verde,
riendo vas, silbando por el aire,
45 por el agua cantando vas, riendo!

Tan sólo es inmortal lo que está a salvo del tiempo y de la muerte. En la tradición sagrada, la lengua primordial, a la que tiende la palabra poética, corresponde a lo que en el Corán se llama la lengua de los pájaros: «Y Salomón fue el heredero de David y dijo: Oh hombres, se nos ha enseñado la lengua de los pájaros y todas las gracias se han derramado sobre nosotros» (27-15). Y esa lengua sigue operando a lo largo de la tradición literaria, desde el ave inextinguible de la cántiga CIII de Alfonso el Sabio, donde tiene lugar una radical suspensión del tiempo, hasta la *Ode to a Nightingale* de Keats, en la que el ruiseñor canta la belleza incorruptible en el filo de la muerte. Frente al poeta, que ama y escribe en el curso del tiempo, el canto del ruiseñor pervive fuera de él, de ahí el deseo de identificarse con la perennidad de ese canto. El misterio del pájaro escondido, que





canta en la enramada, no es nuevo en Juan Ramón. Aparece ya en el poema «Balada triste del pájaro de agua», de *Baladas de primavera* (1907), que finaliza: «Pájaro de agua, / ¿qué cantas, qué cantas?». Y volvemos a encontrarlo en el poema XI de «La voz velada», tercera parte de *Melancolía* (1910-1911), cuyo verso final («¿Es que pueden huir de la muerte, cantando?») anticipa la identificación que se produce en «Criatura afortunada».

A diferencia de otros poemas, el énfasis no se pone aquí en la queja, sino en la admiración ante el deseo de libertad, implícito en el canto del pájaro. Lo cual viene subrayado, a nivel lingüístico, por la marca subjetiva de la exclamación («¡Qué alegre eres tú, ser, / con qué alegría universal eterna!»), que traduce el sentimiento del hablante; la respuesta afirmativa de la interrogación retórica, en la que subyace un sentimiento de totalidad («¿*Toda* la primavera es tu lugar? / ¿Lo verde *todo*, lo azul *todo*, / lo floreciente *todo* es tuyo?»), un «anhelo creciente de totalidad», como dijo el propio Juan Ramón en 1932; la construcción simétrica de algunas estrofas, sobre todo la primera y la última, que empiezan y terminan de forma semejante, lo que da al conjunto una estructura concéntrica; y los símbolos del «agua» y del «aire», a los que hay que añadir las tonalidades cromáticas «azul y oro», «plata y verde», tal vez las más frecuentes en el lenguaje del poeta, que sumen al conjunto en un clima de poética ensoñación. Si el poeta se identifica con el canto de ese pájaro, cuyo «destino es volver», es porque su canto en libertad se equipara con la voz poética, cuya extrema ligereza nos libera de lo sensible y nos devuelve a la condición original. El canto del pájaro cumple así una función sagrada, poética, borrando los límites entre el cielo y la tierra, estableciendo relaciones entre el tiempo y la eternidad. Gracias al impulso hacia la belleza de lo eterno, a su ansia de eternidad («¡Parece que también vamos a ser / *perenes* como tú»), es posible la totalidad, la unidad perfecta⁷.

La guerra civil española de 1936, que paralizó el Proyecto de Obra definitiva, emprendido por Juan Ramón a partir de 1924, según confiesa a Ernest R. Curtius en carta de ese mismo año, abre el tercer tiempo de su poesía última, fijado por el propio poeta hacia 1930, un tiempo marcado por el exilio y la necesidad de rehacer lo anterior. Este proceso de cumplimiento, aspiración constante de su escritura, se caracteriza por una búsqueda de lo absoluto, que el poeta andaluz, ahora más que nunca, se muestra ansioso por nombrarlo. Al leer estas obras finales, *En el otro costado* (1936-1942), *Una colina meridiana* (1942-1950), *Dios deseado y deseante* (1948-1952) y *De ríos que se van* (1951-1954), se tiene la impresión de que es el lenguaje mismo el que habla, como había pedido Novalis en un texto memorable, de que la palabra adquiere un carácter volátil, una firme resistencia a la conceptua-

⁷ El canto del pájaro llena el espacio poético. Con su vuelo se produce una superación de los límites, una abertura, y el pájaro se convierte en símbolo de eternidad. Para la relación del pájaro con la poesía, véase el estudio ya citado de M.M. Davy, *El pájaro y su simbolismo*, pp. 102-103. En cuanto al análisis del poema, remito al trabajo de A. Sánchez Barbudo, *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 123-125.

lización. Es el ser mismo del lenguaje, esa energía misteriosa que le permite desplegarse en su plenitud, lo que se revela, cada vez que la apariencia se desgarrar y deja entrever un fondo oscuro o deslumbrante. Por eso estas obras, en cuanto aspiran a salir del peso de la formulación lógica, alcanzan cierta dimensión metafísica. La desviación es evidente en los poemas de *En el otro costado*, obra inmersa en el espacio de lo indefinido, al que pertenecen los fragmentos de *Espacio*, «creación singular» de la que surgieron y que de ellos irradia. El deseo de no interferencia ante lo poético, «de llegar a ser poesía y no poeta», según afirma el propio Juan Ramón, hace que la escritura del fragmento tercero, empezado en La Florida y terminado en Puerto Rico antes de su publicación en 1954, se ofrezca, en su meditado desorden, como cifra o compendio de «poesía total» en un momento de madurez vital y expresiva. Tal vez por eso mismo, por el hecho de concebirse la experiencia poética como la tensión de una iluminación, se produce en la escritura la sustitución de ir al encuentro de algo por el espacio en que ese algo se manifiesta. La tarea del poeta es, pues, haber creado el espacio para recibir la palabra, para que ésta diga por sí misma la pureza original del silencio

Dentro de mí hay uno que está hablando, hablando, hablando ahora.
No lo puedo callar, no se puede callar. Yo quiero estar tranquilo con
la tarde, esta tarde de loca creación, (no se deja callar, no lo dejo
callar). Quiero el silencio en mi silencio, y no lo sé callar a éste,
ni se sabe callar.

Durante los últimos años, el trabajo de Juan Ramón Jiménez no se centra exclusivamente en la poesía, sino que la palabra como creación y espacio de reflexión se convierte en el centro de sus meditaciones. Su poética es una renuncia de sí mismo para convertirse en espera de lo otro, del dios que adviene en el poema («Sólo un dios puede aún salvarnos, no nos queda otra posibilidad que la de preparar en el pensamiento y en la poesía un espacio para la aparición del dios», señala el último Heidegger). Casi en los mismos términos se expresa aquí Juan Ramón al afirmar: «Y, silencio; un fin, silencio. Un fin, un dios que se acercaba». La revelación del dios acontece cuando el lenguaje se libera de sus fijaciones temáticas y busca pronunciar la ausencia. Porque su renuncia es apertura a todo lo otro, a lo que es anterior a la palabra y se manifiesta en ella. Lo que busca decir esa palabra inicial es el oscuro nombre del dios, la ausencia del otro o su posible unidad, de ahí que permanezca constantemente en el límite de lo nombrable. De ese compromiso de la palabra con lo imposible, que es el lenguaje de la poesía, nace una espera silenciosa, que no se puede obviar y que hay que mantener, según revela el paréntesis, «(no se deja callar, no lo dejo callar)», de modo que la posibilidad de recibir depende de la posibilidad de crear. Cuanto más escucha uno el silencio, para que lo que nazca no sea nada de lo ya sabido, entonces surge la transparencia. Todo el fragmento tercero, y con él el poema en su conjunto, es una opción de permanecer a la escucha, de acudir al silencio para recibir la palabra como un don. La creatividad es dejar que algo se diga en ese escuchar mío («Quiero el silencio en mi silencio»). Eso sería darle voz al Ser, a lo absoluto en cuanto realidad última. Con ese silencio primordial,



anterior al lenguaje y que «no se puede callar», volvemos a encontrarnos en el origen, en el principio de toda posibilidad⁸.

La mayor parte de la obra poética, escrita por Juan Ramón entre 1936 y 1948, se halla recogida en la *Tercera Antología Poética* (1957). Después de la sección *En el otro costado*, que tiene en total 38 poemas, la sección que sigue, *Una colina meridiana* (1942-1950), tuvo un largo proceso de creación, pues agrupó varios libros en un solo proyecto, y su título fue durante mucho tiempo *Hacia otra desnudez*, que después se convirtió en el título de la sección que abre el libro. Con referencia explícita al *lugar*, el parque residencial de Meridian Hill en Washington, *Una colina meridiana* abandona la desazón del exilio, presente en la escritura de *En el otro costado* y *Tiempo*, y se encamina hacia la inmanencia de *Dios deseado y deseante*, sobre todo en lo que se refiere a la visión interior de la belleza. Bajo su mirada afectiva, que contempla la naturaleza en su ciclo de muerte y renacimiento, el poeta crea a partir de la identidad entre el mundo vegetal y su existencia interna, constituyendo tal fondo el hilo de intensidad luminosa que ayuda a sobrevivir. Por eso, de las diez series diferentes en que se estructura el libro, tal vez la más significativa sea la última, «De mi ser natural», que inicialmente se iba a titular «En este nido natural» como proyecto de libro y en donde la nada se ve como nueva estación en su fusión con el mar de la muerte. De este encuentro misterioso y armónico con lo otro, vislumbrado después de un largo tiempo de inquietud, participa este singular poema

RIOMÍO DE MI HUIR

Riomío de mi huir,
salido son de mis venas,
que con mi sangre has regado
parajes de tanta tierra,
5 ¡cómo me gusta dejarte
ir con lo que te me llevas,
verte perderme en la mar
que se apropia mi leyenda,
en un fundirnos que es

⁸ Refiriéndose al poema *Espacio*, ha señalado O. Paz: «Unos años antes de morir escribe *Espacio*, largo poema que es una recapitulación y una crítica de su vida poética. Está frente al paisaje tropical de Florida (y frente a todos los paisajes que ha visto o presentido): ¿habla solo o conversa con los árboles? Jiménez percibe por primera vez, y quizá por última, el silencio *insignificante* de la naturaleza», en *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 5.^a reimpr., 1979, pp. 94-95. Para el reconocimiento y valoración de la poesía última de Juan Ramón Jiménez, tan ajena a la corriente realista entonces de moda, remito a la edición de A. Alegre, *Lírica de una Atlántida*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999, que recoge los cuatro libros citados. En cuanto a la nueva forma de escritura del poema en prosa, que Juan Ramón ensaya en *Espacio* y en *Tiempo*, véase el trabajo de A. del Olmo Iturriarte, *En torno a «Espacio», de Juan Ramón Jiménez*, Palma de Mallorca, Monograma, 1995.



- 10 aumento de dos presencias,
mar que recibe mi sangre,
yo que subo en su marea!
- ¡Cómo me gusta tu entrarme
en la armonía perpetua,
15 elemento que no apaga
la pesantez de la piedra;
que si soy un ser de fondo
de aire, una bestia presa
por las plantas de los pies
20 que me sientan la cabeza,
compensará las espumas
de mi sangre que corriera
el mustioso amapolar
que cubra mi parte quieta!

En este poema, que en diferentes versiones lleva el título de «Romance son de mis venas», con el que pasará a *Leyenda*, hay una incitación a la trascendencia, que todo hombre padece desde su situación en este mundo. Interiorizando el tópico de la vida como río, al que contribuyen la marca subjetiva de la exclamación, el predominio de los pronombres de primera persona, la disposición simétrica de las estrofas y la aparición de algunos símbolos nucleares, entre ellos «la sangre» como elemento fecundante, el poeta busca, desde su conciencia («fondo de aire»), una forma de armonía o compensación («compensará») entre la gravedad de la vida («la pesantez de la piedra») y el devenir de la muerte («las espumas de mi sangre»), que da sombra a nuestra fugacidad («el mustioso amapolar») y nos abre a los orígenes. La fusión del poeta con el mar, límite entre la vida y la muerte, nos hace ver lo efímero como prefiguración de lo eterno, la muerte como anticipo de inmortalidad. Sólo desde ese «fondo de aire», subrayado mediante la flexibilidad del encabalgamiento y que es un claro precedente de la expresión que utiliza Juan Ramón en el poema «Soy animal de fondo», del libro *Dios deseado y deseante*, es posible recuperar la unidad perdida. Para el poeta, ser melancólico, ese ascenso desde las entrañas es lo que le mueve a seguir buscando una síntesis armónica del mundo. El ingreso en la muerte se revela así como su verdad profunda y oscura⁹.

⁹ El texto en prosa «En mi nido natural», fechado en 1949 y que alude a la casa o «cabaña» de los Jiménez en Riverdale, revela toda una metafísica del *locus*: «En esta casa, este nido (ahora), este campo de este Riverdale de Maryland, no están los parques ni las estatuas europeas, ni las fuentes mitológicas; no está lo monumental ajeno del hombre en mansión innecesaria: sino *la vida en nido suficiente*». La casa-nido aparece aquí como umbral acogedor, como centro del universo. Para el símbolo del nido, al que G. Bachelard considera «escondite de la vida alada», véase su estudio, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 135. Respecto al viaje interior de la muerte, que es siempre una forma de pensar en lo otro, véase el trabajo de G. Albiac, *La muerte. Metáforas, mitologías, símbolos*, Barcelona, Paidós, 1996.

Desde *Eternidades* (1918), libro que sigue al *Diario*, la evolución de Juan Ramón ha sido precisamente ésta: desnudar el lenguaje para lanzarse a la realidad sin rodeos, sin explicaciones. Si la escritura de *En el otro costado* (1936-1942) permite vislumbrar otra realidad, la de *Dios deseado y deseante* (1948-1952) se ha vuelto invisible debido a que la conciencia de lo divino se hace forma interior, abierta a lo imposible, a través del verso libre o del poema en prosa. Con esa fusión de esencia y conciencia, ya presente en el primer poema de *Animal de fondo* («Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia / y la de otro, la de todos, / con forma suma de conciencia; / que la esencia es lo sumo, / es la forma suprema conseguible, / y tu esencia está en mí, como mi forma»), la esencia y la forma han llegado a ser lo mismo («mi dios dándole forma a mi dios»), de ahí el afán por disolver cuanto impida la revelación de lo esencial, terminando la escritura por borrarse a sí misma y llegando al silencio del blanco en plenitud, al vacío esencial donde la palabra se forma. Así lo vemos en el enigmático poema con el que termina el libro

UN DIOS EN BLANCO

Como en el infinito, Dios,
vuelvo a tu origen (tu origen que es mi fin)
y quizás a tu fin, sin nada de ese enmedio
que las jentes te han puesto encima
5 de tu sola, tu limpia luz.

Y yo no necesito en mí que tú, Dios, seas
ese dechado nulo
que millones de manos,
sin saber lo que hacían, te bordaron,
10 por modelo, en un cáñamo
que fue limpio, fue limpio.

Una blanca hoja,
reflejo de una mente en blanco,
eres tú para mí, y en ella tú palpitas
15 con color de mi tiempo, desde aquel niñodiós
que en mi Moguer de España fui yo un día,
hasta este niñodiós que quiero otra vez ser
para morir, el nuevo siempre;
el que el niño comprende como niño,
20 sin interés ninguno,
como en el infinito, Dios, nuestro infinito.

Yo te puedo cargar con copa plena,
como el árbol del fruto que ya soy,
que yo quisiera descargar y que descargo.
25 Pero ¿te he de cargar con mano vieja?
No, no, yo soy el niño último,



tú un dios en blanco eres;
y no te cargaré con mano impura.

(¡Yo no te descargué con mano impura!)

En las «Notas» que siguen a *Animal de fondo*, Juan Ramón se refiere a lo divino «como una conciencia única» de la belleza y dice que esa belleza está «dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo». De tales palabras procede el título del libro, pues Dios «deseado» es el dios inmanente de su conciencia y Dios «deseante» es el dios trascendente de la naturaleza. Ambos dioses, conciencia y naturaleza, alma y mundo, se funden en la unidad de la experiencia poética. Ese «dios en blanco», al que ahora se dirige el poeta, no pertenece a ninguna religión determinada, sino al tiempo de la primera infancia, un mundo no contaminado, en donde era posible sentir su presencia. Por eso, los distintos recursos expresivos, entre los que destacan el uso del paréntesis, sobre todo el de la estrofa final aislada, «(¡Yo no te descargué con mano impura!)», que actúa como comentario del tema principal; de sintagmas reiterativos («Como en el infinito»), que contribuyen a intensificar un mismo sentimiento; de creaciones léxicas («sin nada de ese *enmedio*», «*niñodíos*»), que producen un efecto inesperado; y la serie de símbolos («un cáñamo», «una blanca hoja», «copa plena», «árbol», «mano»), que revelan una relación con el mundo natural, apuntan todos ellos a una situación de no interferencia, que es tanto religiosa como poética. El más persistente de todos es, sin duda, el color blanco, centro del no color, que aparece destacado en el poema mediante el desplazamiento versal («Una *blanca* hoja») y que nos impulsa, por vía iniciática, al tiempo del origen. Tal vez en ese color sin fondo, todo él transparencia y liberado del decir, nos haya dejado el poeta su visión de la presencia divina en su alma, desnuda y sin envolturas. Al referirse a su diálogo con lo sagrado, Juan Ramón Jiménez nombra su aportación: «dios en blanco», espacio sonoro para «tu limpia luz», para aquello que no tiene lugar. Lo oculto, el «*niñodíos*» de la infancia, se revela así por obra y gracia del blanco, ya que sólo lo oscuro se resiste a la deformación¹⁰.

Maduración supone complejidad y sublimación de la experiencia o, como ha señalado Barthes en fórmula precisa, saber y sabor. Uno no se produce sino a partir del otro, igual que la evolución poética de Juan Ramón, que tiende siempre hacia más simplicidad y mayor sobriedad, adviene espontáneamente de la relación compartida con su esposa, que se hace más intensa durante los años de enfermedad. De este proceso de madurez, donde lo sentimental va desapareciendo y el lenguaje

¹⁰ En los antiguos tratados chinos sobre artes plásticas, donde la pintura actúa como germen de la escritura, el color blanco es el color del vacío, del silencio absoluto, del origen. Sobre la noción de vacío en la pintura china, donde la pintura no busca ser un simple objeto estético, sino un espacio abierto a la posibilidad, véase el estudio de F. Cheng, *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 1993, pp. 59-89. En cuanto a la invisibilidad de la escritura, a la que apuntan el verso libre y el poema en prosa a partir del *Diario*, remito al breve y luminoso trabajo de M.A. García, *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, Diputación de Granada, 2002.

haciéndose más preciso, participa la escritura *De ríos que se van* (1951-1954), que es una elegía por la ausencia de Zenobia y cuyo título general, tomado del poema «Concierto», que Juan Ramón empieza a escribir cuando su esposa está en Boston («Y que convierte / el tiempo y el espacio, con latido / *de ríos que se van*, en el remanso / que aparta a dos que viven de su muerte»), refleja el trágico discurrir de dos vidas hacia la muerte. Esta actitud vital de fidelidad a su esposa, que el primer poema «Sólo tú» muestra tan hábilmente en sus varias versiones inéditas, alcanza su mejor expresión en poemas como «Sobre una nieve», «Mirándole las manos» o «El color de tu alma», escritos en circunstancias biográficas muy concretas y bajo la inminencia de un final presentido. El tercero de ellos, tal vez el más bello y comentado, dice así:

EL COLOR DE TU ALMA

Mientras que yo te beso, su rumor
nos da el árbol que mece al sol el oro
que el sol le da al huir, fugaz tesoro
del árbol que es el árbol de mi amor.

- 5 No es fulgor, no es ardor y no es altor
lo que me da de ti lo que te adoro,
con la luz que se va; es el oro, el oro,
es el oro hecho sombra: tu color.

- 10 El color de tu alma; pues tus ojos
se van haciendo ella, y a medida
que el sol cambia sus oros por sus rojos
y tú te quedas pálida y fundida,
sale el oro hecho tú de tus dos ojos
que son mi paz, mi fe, mi sol: ¡mi vida!

El amor vivido por Zenobia y Juan Ramón en el otoño de su madurez, tan distinto al de su noviazgo, puede seguirse a través de su abundante epistolario. En una de sus cartas le escribe Zenobia: «Los dos nos hicimos el uno al otro *de nuevo* y nuestro amor ha sido mejor en la vejez que nunca». Y el lenguaje del poema contribuye a esta renovación de reciprocidad, ya que nos hace pasar de la simple descripción de la experiencia amorosa a su valoración espiritual. A esta armonización entre el interior y el exterior responde el uso continuado de la aliteración, con su mezcla constante de líquidas y vibrantes («es el oro, el oro, / es el oro hecho sombra: tu color»); de las formas pronominales de primera y segunda persona («lo que *me* da de *ti* lo que *te* adoro»), que implican una experiencia compartida; de símbolos nucleares como «el árbol», cuyo arraigo expresa lo hondo y lo alto («del árbol que es el árbol de mi amor»), y «el oro», que equivale al concepto de la inmortalidad y de la eternidad («sale *el oro* hecho tú de tus dos ojos»); y de la capacidad para combinar intuición y composición, según revela la fórmula diseminativo-recolectiva del verso final («que son mi paz, mi fe, mi sol: ¡mi vida! »), signo del buen acabar y donde la



palabra con que finaliza el poema, marcada subjetivamente mediante la exclamación, revela un sentido de integridad. Con todo, lo más importante es el valor metafórico del verso «pues tus ojos / *se van haciendo* ella», en donde la forma verbal revela la identificación entre ojos y alma, la transformación amorosa que se va formando en el poema. Para el Juan Ramón último, el poema *gestado* es el poema natural, donde la palabra se va encontrando a sí misma¹¹.

En carta a Ricardo Gullón de 1952, afirma Juan Ramón Jiménez: «También sigo creyendo... que la poesía es fatalmente sagrada, *alada y graciosa* y que su reino está en el encanto y el misterio». Esta condición de luminosidad, de suave aleteo, constituye una de las novedades de *Animal de fondo* («la transparencia, dios, la transparencia»), aunque, si bien se mira, está ya presente a lo largo de su evolución poética, marcada por la conciencia de lo sagrado y en donde la obra previa viene a aclarar los poemas últimos. En su primera época, la que va de los poemas juveniles a los *Sonetos espirituales*, Juan Ramón insiste en la intuición del «fondo de la forma» como raíz misma de la poesía («En literatura, además de la esencia de las cosas —de lo que suele llamarse fondo— y además de la forma, hay una esencia, *un fondo de esa misma forma*, que es, a mi modo de ver, uno de los más interesantes encantos de la estética», señala el poeta en un texto de 1903). Una de las canciones de *Estío*, libro de tan extrema condensación, finaliza: «Cavaré la roca dura / hasta que la sola flor / que saca del barro el cielo / me toque en el corazón». Tenemos aquí la flor como palabra leve, que habla de la identidad indivisa («que saca del barro el cielo»), lo terrestre y lo aéreo, desde el fondo del corazón. Flor que pertenece a los infiernos y alcanza con su fuego oscuro la luz, indispensable a Perséfone para volver a la tierra. Tal sería la tendencia de esta primera época: el deseo de trascender lo sensible desde nuestro interior.

Tras la experiencia del *Diario*, que es un viaje de renovación espiritual, la escritura cala «más hondo» y asciende «más alto» en su avidez de eternidad («Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen / y las raíces vuelen», escribe Juan Ramón en el poema III). Se trata de que la «palabra sea / la cosa misma», según recuerda el *Crátilo* platónico, de ahí la necesidad de ir al fondo para penetrar en lo esencial («Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas!», escuchamos en el poema liminar de *Eternidades*). La apertura de lo sensible a lo inteligible, según proclama el título de la versión corregida («El instinto a *su* inteligencia»), apunta a una revelación del nombre, que es cifra de las cosas. Gracias a la acción de la inteligencia, mezcla de razón y sentimiento, la palabra poética, forma en que la expresión se articula, adquiere carácter univer-

¹¹ Para esta etapa final son importantes los estudios de R. Gullón, *El último Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Alfaguara, 1968; G. Palau de Nemes, *Inicios de Zenobia y Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982; y R. Sárraga, «Zenobia y Juan Ramón Jiménez (Navidades 1951-1952)», en *Anthropos*, núm. 7, Barcelona, 1989, pp. VIII-XI. En cuanto al análisis de este último libro, remito al ensayo de G. Palau de Nemes, «La elegía desnuda de Juan Ramón Jiménez: *Ríos que se van*», publicado en *Papeles de Son Armadans*, núm. CXLIX, agosto de 1968, y recogido en *Juan Ramón Jiménez*, (ed.), de A. de Albornoz, Madrid, Taurus, 1980, pp. 170-176.

sal. Y tal vez sea ése el sentido de la poesía: transformar el mundo por la palabra, sustento de toda posible creación. El mensaje poético de esta segunda época es, pues, la fusión de la cosa con el nombre que la designa, la eternidad de lo efímero.

Y llegamos a la etapa final, la que empieza a vislumbrarse en *La estación total con las canciones de la nueva luz*, donde se produce ese salir de sí mismo para afirmarse en lo otro, y alcanza su más alto desarrollo en los poemas de *En el otro costado* y *Dios deseado y deseante*. Hay en la poesía de estos años un reconocimiento del ser individual en los otros seres, una inserción de la voz poética en la palabra del mundo, tal vez como resultado de un *centro* conseguido, el centro en plenitud de la conciencia, donde el ser y el estar confluyen y se identifican. Precisamente, a esta identificación alude un poema de *En el otro costado*, publicado ya en la revista *Sur* de Buenos Aires en diciembre de 1939, donde la inminencia se revela como vía hacia lo absoluto

SIMA ESTRANA

Aire azul con sol azul,
pozo de absoluta luz
con brocal de peña nueva,
a tu fondo mi ser vuela
5 ardiendo por alcanzar
la alta profundidad.

Yo sé bien que fui creado
para lo hondo y lo alto,
que vivo en una estación
10 en la que sólo el amor
puede enardecer el ansia
de la profundidad alta.

Y sé que le da más luz
este amor a esta inquietud
15 que me consume; y lo quiero
porque subiendo en su fuego
pueden mis llamas llegar
a la alta profundidad.

Tanto en la poesía como en la mística, el deseo de alcanzar lo absoluto se constituye en motivo esencial de experiencia. Dado que ambas experiencias son procesos unitivos, su expresión estética nos hace sentir la altura a la que es elevada el alma en su participación de lo divino a través del amor. Aquí lo poético no es creación deliberada, pues todo lo intencional queda en suspenso, sino lo revelado en ese vuelo de unión espiritual. Con la sugestión de San Juan de la Cruz al fondo, en concreto su romance «Tras un amoroso lance», lo que el lenguaje del poema torna presente, mediante el uso de la forma verbal en primera persona («sé», «vivo», «quiero»), que designa al yo como centro del mundo al que está creando; la reiteración de un mismo sintagma al final de cada estrofa («la alta profundidad»), que subraya la



dialéctica de ascenso y descenso; el color azul («Aire *azul* con sol *azul*»), como expresión de lo absoluto; y el sistema de símbolos alusivos («pozo», «luz», «fuego»), de los cuales este último revela la transformación amorosa, es una experiencia de alta contemplación, a la que se ha llegado tras un proceso de radical interioridad. Lo que el poema contiene es inmanente al sujeto y a la realidad del mundo, pues la sabiduría de amor tiene lugar en la profundidad de la conciencia («pozo de absoluta luz»). En su vuelo solitario a través de la noche de la nada, el alma pierde todas las ataduras de la vida y el lenguaje, llevado hasta el límite más extremo de la desposesión, queda flotando en un vacío de completa libertad, en un estado de apertura y disponibilidad absolutas. El vuelo del amor se hace así vuelo de la palabra¹².

Toda obra de arte es *residual*, resto o huella de un trato con lo absoluto. En esta relación, el hombre cumple una función mediadora («Sube de la Tierra al Cielo y retorna luego a la Tierra, a fin de poder recoger la fuerza de lo superior y de lo íntimo», declara la *Tabla Esmeraldina*), y la palabra poética, al buscar la unidad originaria entre esos dos elementos primigenios, hace que la vida universal se renueve en cada instante. Esta actualización de la unidad primordial es la que dota a la obra de arte de un *aura*, de una atmósfera sagrada, aproximando arte y religión («Religión y arte son así nombres para una y la misma experiencia: una intuición de la realidad y de la identidad», señala A. Coomaraswamy en *La danza de Shiva*). Tal identidad, de la que participan y a la que tienden todas las artes, se ha perdido con la reproducción tecnológica, en la que el lenguaje ha quedado desprovisto de su sentido originario y desempeña una función meramente instrumental. Frente al efecto multiplicador de las tecnologías, lo poético se ha ido afirmando cada vez más en lo que cabría llamar «estéticas de la retracción» o del vacío, nombres de lo otro, de lo que está todavía por crear, donde lo voluntario ha de ir anonadándose, aligerándose, para dar paso al fulgor de la ausencia en el instante del poema. Y este sueño de aligerar las cosas es también un sueño poético y místico, según vemos en la vida del místico tibetano Milarepa, que abandona el mundo de la gravitación y se retira a meditar en las cumbres del Himalaya, donde su cuerpo era tan ligero que el viento se lo llevaba, y dentro también de la mística occidental, en la que el estado de contemplación sólo se alcanza tras un arduo ejercicio de despojamiento («El hecho es que cuanto más alto volamos menos palabras necesitamos», dice Dionisio en su *Teología mística*), lo que prueba una vez más la base común de experiencia religiosa entre mística y poesía.

Esa contraposición entre peso y ligereza, esa dialéctica de lo gravitante y de lo que tiende al vuelo, acompañó a Juan Ramón durante toda su vida, según hemos

¹² Sobre este deseo de alcanzar lo infinito, lo eterno, por medio del poema, tan presente en la poesía de San Juan de la Cruz, véase mi estudio *Sueño de vuelo. Estudios sobre San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998. En cuanto al análisis del poema, construido de acuerdo con «la caza de amor» sanjuanista, véase el ensayo de A. Sánchez Romeralo «En torno a la obra última de Juan Ramón Jiménez», en *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Diputación de Huelva, 1983, p. 77.

visto por los poemas analizados, aunque se intensifica en su etapa final. En este sentido, habría que destacar el poema *Espacio*, tal vez el de ritmo más pleno de cuantos escribió el poeta («Espacio y tiempo y luz en todo y yo / en todos y yo y todos»), donde asistimos a la presencia de un mundo que nos trasciende y se ofrece como don. La fluidez de esa realidad sagrada, donde el amor es capaz de unificar todos los seres, genera un lenguaje de naturaleza radicalmente musical, que reclama un despegue de lo consabido y exige una gran acuidad, por eso resulta inaudible en el medio regresivo de nuestra posguerra, de cuyo silenciamiento es buena muestra la exclusión de la antología *Un cuarto de siglo de poesía española*, publicada por Castellet en 1962, siguiendo la moda del realismo imperante, lo cual hace que su voz dejara de gravitar en la escritura de los poetas más jóvenes. En un ambiente de proclamas y consignas, donde la ideología mata al arte, no se entendió la *gratuidad* de su decir, como tampoco aquella machadiana *ligereza* de equipaje, resultando de todo ello un decir poético apegado a lo cotidiano y desprovisto de imaginación, del que apenas nos hemos recuperado. Si la voluntad de soñar consiste en rechazar la imagen de un mundo canónico, la poesía de Juan Ramón Jiménez, al dejar la gravedad e individualizarse en la altura, forma parte de lo sublime, de hacer de la vida un signo trascendente, que es la clave de todo arte.

