

## EL ÉNFASIS EN LA TÉCNICA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

El triunfo técnico en la trayectoria de Juan Ramón Jiménez lo marca sin duda la publicación de los *Sonetos espirituales* (1914-1915) en 1917 y los libros inmediatamente posteriores. El *Diario de un poeta recién casado* (1916), publicado en el mismo año, atestigua una madurez intelectual y humana que ha llevado a algunos críticos a querer usarlo para indicar un principio de período en la obra continua de Jiménez. La vanguardia está a punto de estallar. La guerra más bárbara ya está llamando a la puerta y se la siente llorar en "El prusianito" desterrado y los "tres niños belgas ... con las manos cortadas"<sup>1</sup>. Pero todo esto es externo y, como todo lo externo —guerra, madurez intelectual, viajes, accidentes biográficos— no puede usarse sino para hacer historia, contabilidad de cambios y acontecimientos que se suceden unos a otros sin más causa que el azar ni más significado que el desamparo irracional de ser humano.

Muy distinta es la técnica: lógica, clara, desarrollada y dominada siempre por la voluntad que compone la "guirnalda cotidiana de mi vida, / reverdecida siempre por el método" (L. P., 314). Extraño, inmensamente extraño que los críticos se apoyen a menudo en lo externo: para hablar de la música en los trinos de los pájaros, de la pintura en el descubrimiento de la fotografía, de la poesía en los hechos insignificantes de una invasión o un desastre. Habría que reorganizar la mente crítica, prohibirle reparar en acontecimientos y dividir períodos o señalar en libro de ayer un paso de aquí a allá. Aceptemos, por lo contrario, con humildad y esperanza, que en el momento mismo de la creación nos separamos casi por completo de lo accidental. Con parecida humildad, arrojémonos a la aventura de asir lo esencial en la poesía en un momento de iluminación; aquí, sí, aquí, en este verso inolvidable del soneto XXV, está el poeta:

<sup>1</sup> *Libros de poesía*, Madrid, 1967, p. 320. En adelante, referencias a esta edición se darán en el texto con las iniciales L. P. seguidas del número de página.

## Y la traición tenía un claro nombre (L. P., 39)

¡Qué trastorno de lirio a corvo pico! Y ¿cómo aceptar que el soneto "Trastorno" no forma parte del apogeo del período tercero o cuarto o quinto en el que, se nos dice, se cura la neurosis y culmina el talento de Jiménez. No hay tal cosa. Vamos por la vida tratando de decir algo, si podemos decir, de oír algo, si somos lectores, y al oír el endecasílabo:

Todo tu cambiar trocöse en nada (L. P., 26)

se nos anuda el corazón, que repite la historia de un amor loco que tuvo que acabarse en la diéresis alargada de este cambiar que se aferra a la memoria<sup>2</sup>. Y ahora sí que tiene derecho el lector a adentrarse por los recovecos del idioma y preguntarse cómo resulta que el poeta ha sabido poner un acento que expresa tanto. Cuestión de técnica, ni más ni menos. Pericia del que ha sufrido en silencio y meditado y rimado su lengua. Y se nos dirá, con voz meliflua, que el que tiene talento se apodera en la lengua de un rasgo que el instinto o la inspiración súbita le descubren, que es todo tan fácil y que nadie puede aprenderlo. Si no, véase cómo un niño casi lo hace sin más en un poema ingenuo de adolescencia:

hay algo que besa los ojos  
y que seca, llorando, las lágrimas<sup>3</sup>.

Son las palabras sentimentales del niño que se ha desvelado contemplando la luna:

Para dar un alivio a estas penas  
que me parten la frente y el alma,  
me he quedado mirando a la luna,  
a través de las finas acacias.

Son decasílabos modernistas que se dan al principio de una

<sup>2</sup> Para un análisis de este soneto puede verse mi artículo "En torno a un soneto de J. R. J.," *Revista Hispánica Moderna*, XXIII (1957), pp. 314-317.

<sup>3</sup> *Segunda antología poética*, Madrid, 1922, poema 21. En adelante, referencias a esta antología se darán en el texto con las iniciales S. A. P. seguidas del número del poema.

carrera poética, inmediatamente después de los libros poco afortunados que la travesura del cariñoso Francisco Villaespesa publicó en tinta verde y morada. En las *Arias tristes* de 1902, apenas con sus veinte años, se le aparece a Jiménez la intuición del decasílabo de este poema. Pero seamos lectores cuidadosos: la primera estrofa de *Arias tristes* no difiere del comienzo del poema en la *Segunda antología poética*; la segunda estrofa, sin embargo, presenta ciertas diferencias, que habrá que observar paralelamente:

En la luna / hay un algo que sufre  
 (en la luna / hay / algo que sufre,)  
 entre un nimbo divino de plata,  
 (entre un nimbo divino de plata:)  
 hay / un algo que besa los ojos  
 (ha-y / algo que besa los ojos)  
 y que seca, llorando, las lágrimas.  
 (y que seca, llorando, las lágrimas)<sup>4</sup>.

Los versos citados constituyen la segunda estrofa del poema VI de *Arias tristes*, acompañados en paréntesis por la segunda estrofa del mismo poema tal como aparece en la *Segunda antología poética*, que es como los recordamos para sentir toda la congoja y el consuelo en la noche con luna. El joven poeta había escrito dentro de las necesidades de un metro casi cantado de diez sílabas:

En la luna hay un algo que sufre

con una sinalefa (hayun) que nos hace contar las sílabas a tambor puro. El corrector, unos veinte años después, prefiere un hiato:

En la luna / hay / algo que sufre

para conseguir las mismas diez sílabas y los mismos acentos. No, nos equivocamos: no los mismos acentos; el acento de *algo*, después del hiato, es mucho más marcado y nos lleva inmedia-

<sup>4</sup> La versión original se puede ver en *Primeros libros de poesía*, Madrid, 1967, p. 264. En adelante, referencias a esta edición se darán en el texto con las iniciales P. L. P. seguidas del número de página.

tamente a pensar en ese *algo*, a preguntarnos vivamente qué es ese *algo*, ese misterio. Y ¿dónde habrá aprendido el hombre maduro a escribir lo que había sentido el adolescente? Como veremos en seguida, en los monumentos del habla poética o del habla cotidiana, ya que a veces se juntan las voces. Pero no detengamos el curso del poema:

hay / un algo que besa los ojos

decía el tercer verso de la estrofa con un hiato, malo en verdad, por cuanto le pone énfasis a *un* que no dice nada, en vez del *algo* que queremos expresar. Todavía no sabía escribir, aunque sí sentir y pensar, el joven poeta. Y en la corrección:

ha—y / algo que besa los ojos

se hace aun más difícil la métrica, con diéresis y con hiato combinados, pero ¡cuán completa y exacta la expresión que ahora conquista definitivamente ese *algo*!

Conocida ya la biografía de Jiménez, su intensa concentración y retiro de Moguer, su juventud de devoción al arte, no parece necesario hacer hincapié en este aprendizaje cotidiano o en su resultado. Con un poco de pereza, nos podemos dedicar a admirar, y es ésta la función primordial de la lectura y de la crítica: descubrir lo que hay de admirable en el artista verdadero —no importa la fecha histórica de su creación— y contraponerlo al clisé de la desidia. Por esta senda sería posible establecer el significado de las fechas poco exactas que da Jiménez a menudo y que no son una manera de reivindicar derechos, sino de guiar al lector en la distinción de emoción antigua y expresión reciente. Entre el clisé holgazán y el hallazgo existe la diferencia de dos mentes distintas, y la ruta que nos lleva a circunscribir lo que hay de valioso en el poema la había marcado ya Longino al describir lo perfecto en los fragmentos recordados tenazmente. Partiendo del detalle podemos también, y quizá debamos, hacer algo distinto: reexaminar la función del aprendizaje moguerense. Imposible hacerlo en su totalidad. Tanto Jiménez como cualquier otro poeta de envergadura no puede dejar testimonio de cada lectura o de cada momento del desarrollo de su carrera. Sin embargo, la razón para estudiar un aprendizaje no tiene nada que ver con la asepsia de

completar un rompecabezas. Lo hacemos solamente para comprender la trayectoria que recorre una mente rica al asimilar lo ajeno y retornar a lo propio. Como todos los modernistas, Jiménez trata de aprehender lo que tiene el arte de universal a través de lecturas extranjeras, y extrae cuidadosamente del simbolismo francés lecciones sensorias, como también —lo cual es menos conocido— deriva de la poesía inglesa profundas preocupaciones intelectuales<sup>5</sup>. Las lecturas de sus años juveniles indican la fiebre trabajadora de un poeta disciplinado, aunque también revelan la pobreza de su preparación lingüística y filosófica de autodidacta. Poco importa ya, y sólo para comprobar un cambio saludable en el ambiente cultural hispánico nos complace menospreciar un ambiente bohemio ya distante.

Vale la pena, sin embargo, recordar que, al darse énfasis a la irrupción de lo extranjero y su indudable aporte a la renovación artística del siglo, desde Darío y antes, hasta la vanguardia y mucho después, se suele perder de vista lo que cada uno debe a su tradición y a su propio esfuerzo al tratar de adentrarse en su pasado. En la juventud de Jiménez hay también un constante aprendizaje en los maestros del idioma. Lo que es mucho más difícil de puntualizar. Sin duda anda Bécquer por sus *Rimas de sombra* y se perpetúa la alucinación del sevillano en toda la poesía modernista, en la de Jiménez y la posterior. También esto, admitamos, pertenece más bien a la historia reciente. Aun la revaloración de Góngora tiene más de novedad que de tradición, ya que se le admira extrañamente como adalid de una lucha moderna a la que quizá sería erróneo incorporarlo.

¿Encontró Jiménez en las lecturas de su tradición antecedentes en los que el énfasis poético se adquiría a través de hiatos y diéresis usados con cautela y distribuidos para alcanzar el acento seguro y la emoción necesaria? Primero, para que no nos parezca la técnica algo improvisado y poco frecuente en la poesía de Jiménez, veamos unos pocos ejemplos de estos recursos. Para empezar, la diéresis que alarga el verso y hace detenerse al pensamiento:

y se ve la ru-i-na negra de cada cosa  
mía, más baja, con más polvo, más a mano

(S. A. P., 248)

<sup>5</sup> Véase el capítulo III, "Lecturas inglesas y norteamericanas", de mi libro *La poesía de Juan Ramón Jiménez, Obra en marcha*, Barcelona, 1973.

Aquí la combinación con el encabalgamiento y con un alejandrino lento por el hemistiquio casi imperceptible y el acento en la palabra *con* sorprende y disfraza la muy antigua costumbre de alargar vocablos (süave, crüel, rüina, entre ellos) que se adaptan lógicamente o etimológicamente al tratamiento. Otras ocasiones se dan que no son tan comunes en la poesía tradicional:

Hay nubes suntu-osas de/oro y de diamante (P. L. P., 808)

¡Qué tristeza de olor de jazmín! Los pi-anos (P. L. P., 1311)

En un caso la diéresis seguida de hiato alarga todo el verso, en el otro la pronunciación detenida de *pi-ano*, repetida por toda la poesía de Jiménez, señala su voluntad de recalcar la emoción. De mayor interés que la diéresis quizá sea el uso del hiato, sobre todo cuando se le usa para dar énfasis a la primera vocal de un sustantivo o verbo:

¿Cómo / era, Dios mío, cómo / era? (L. P., 26)

Hoy / ha estado en mi / alma la perfumada brisa (P. L. P., 809)

corvo pico de / ave carnicera (L. P., 39)

está de / oro todo lo azul hacia occidente (P. L. P., 892)

No me mirarán diciendo

“¿Qué /eres?” (L. P., 975)

La combinación de varios recursos técnicos se da a menudo en el mismo poema, como en el soneto “Retorno fugaz” ya mencionado. Un ejemplo más de alejandrino de métrica difícil nos ayudará a ver cómo se extiende la emoción:

Cada nota encendía una herida de amores

—...el dulce pi-ano / intentaba comprendernos— (P.L.P., 1002)

Un poco al azar he elegido ejemplos de juventud y de madurez, y para redondear la lista vaya uno ahora del que podríamos llamar el Jiménez prehistórico, el de la tinta verde de *Ninfeas*:

En el lago de sangre de mi / alma doliente  
del jardín melancólico de mi / alma llorante (P. L. P., 1467)

Estos últimos versos, que dan comienzo al primer libro del adolescente, tendrán que aceptarse como ejemplo de intuición y no como resultado de aprendizaje. La misma pronunciación natural del idioma nos lleva a hacer este hiato, aunque no siempre. El grupo *mi alma*, con todos los significados posibles de palabras tan sencillas, se puede pronunciar de distintas maneras. Entonces, observemos, el poeta que escucha el rodar del idioma en los labios de los hablantes puede hacer con estas dos palabras tan comunes cosas distintas, que les inculca significados especiales, y las ha hecho desde el principio mismo de la poesía castellana, ya en:

De mi / alma en el más profundo centro

el oído de San Juan de la Cruz había conseguido poner el acento de *más* en el centro mismo del verso; o del alma a través del mismo hiato que se había dado en Garcilaso:

mi / alma, doquier que ellos se volvían (*Égloga I*)

libre mi / alma de su estrecha roca (*Égloga III*)

En la *Égloga III*, parece claro, el hiato produce el ritmo necesario que da vida al significado, mientras que el verso citado de la primera égloga sólo sirve para desplazar el acento hacia *ellos* y hacer así constar el endecasílabo. Cuando el escritor es cuidadoso, el oído poético sólo refleja, creo yo, la pronunciación enfática de ciertas ocasiones, y es por eso principalmente por lo que el poeta modernista decide hacerlo o no con este grupo de palabras. Ya en Darío:

Y en mi / alma reposa la luz, como reposa  
("Yo persigo una forma...")

Pues tú eres la crisálida de mi alma entristecida  
("A Phocás el campesino")

Entre los discípulos de Darío, que lo somos todos en el si-

glo xx, aun los que ni sabemos ni podemos hacer versos, reproducen o no este hiato:

Yo leo en el libro de mi alma sencilla  
(P. A. González, O., 118)<sup>6</sup>

Y sentir de mi / alma la sorda pena oscura

quien invade mi / alma

o si es que de mi / alma  
(Francisco Villaespesa, O. 241)

Algo parecido pasa con *tu alma* en Amado Nervo:

Tu / alma recogida, silenciosa

opuesto a:

y una estela inmortal dentro de tu alma (O, 407).

En cambio Unamuno parece no querer dejarse llevar por el uso:

Y cuando vuelva a la que tu alma encierra (O, 226)

Como tu vida, mi alma se renueva (O, 230).

En Darío, al menos, podemos estar seguros de que el hiato y la diéresis se dan conscientemente para conseguir ciertos efectos; aunque con menos frecuencia que en la poesía de Jiménez, los ejemplos son suficientes para comprobarlo:

¡Y es crüel y eterna su risa / oro! (“Era un aire suave. . .”)

¡Oh rüido divino!

¡Oh rüido sonoro! (“Helios”)

Dilü-ir mi tristeza (“Nocturno”)

<sup>6</sup> Las citas de poetas modernistas provienen de FEDERICO DE ONÍS, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, 1932; se indica la página en el texto después de la inicial O. Para las citas de Darío, se da sólo el título del poema.



los caballos de / oro ("Helios")

los dos ojos de / Eros ("Alaba los ojos negros de Julia").

Para los que cre/emos que /hay/ algo supremo ("A un poeta").

Un estudio detenido de hechos técnicos de este tipo, al parecer de poca importancia, nos llevaría quizá a establecer íntimas relaciones entre algunos poetas de principio de siglo y, posiblemente, a clasificar estas relaciones complicadísimas de acuerdo con parecidos técnicos, aprendizajes teóricos o, a veces, coincidencias de temas. Probablemente el más interesante de los poetas españoles para un estudio de la influencia inmediata de Darío sea, respecto a la técnica tanto como a los temas, Valle Inclán. Pero queden todas estas posibilidades para otro momento, ya que lo único que se ha tratado de establecer aquí es que el aprendizaje técnico de Jiménez le ha proporcionado un instrumento delicadísimo para acentuar la emoción o para aislar la palabra importante en su pensamiento, y que este instrumento, adquirido en la adolescencia y perfeccionado en la juventud, da sus frutos más maduros en los años posteriores, como lo prueba el poema "El llegado", penúltimo en el libro *Canción* (1936), que es realmente corrección del mismo poema, sin título entonces, de *Poesía* (1923):

No me mirarán diciendo:  
 "¿Qué eres?",  
 sino sin curiosidad  
 y dulcemente (L. P., 975).

Se recoge aquí la lección de Darío; sus "ojos de Eros" suenan en eco remoto, a través del cual, como a través de todos los fondos filosóficos y todas las lecciones cosmopolitas, podemos oír la voz española de los espíritus desligados que nos reciben en el umbral del pensamiento puro. A un hombre ayer le tocó decir, con palabra acertada y mágica, el pensamiento cristalino; un hombre que rescató de la sombra el pensamiento, la palabra y el hiato, para ofrecerlos a los desmemoriados, a quienes nos toca hoy leer.

BERNARDO GICOVATE

