

RAICES NORTEAMERICANAS EN LA OBRA DE JUAN RAMON JIMENEZ:

E. A. POE Y LA POESIA JUANRAMONIANA

Todo movimiento literario, aun cuando se produzca de forma específica en un sistema lingüístico dado y dentro de unos límites geográficos, desborda tanto al sistema como al contorno geográfico, extendiéndose más o menos ampliamente y salvando barreras de otro modo infranqueables. La producción literaria debería estudiarse como resultado de un impulso primigenio de la mente humana y, por ende, de raigambre universal, no local. Todo estudio que pretenda considerar las producciones literarias de distintas latitudes o diferentes coordenadas lingüísticas como compartimentos, estará abocado a la esterilidad. Hablar de literatura española, literatura inglesa, literatura francesa, etc., puede conllevar una cierta mutilación de los miembros del ente literario. El poeta ha de ser universal y su bagaje cultural debe templar su esteticismo con la aportación de cuantos poetas le han precedido sin que por ello su obra pierda calidad expresiva individual o haya de entenderse como un calco de producciones precedentes. Con frecuencia, tanto en la vida como en la obra, reconoce el influjo que sobre él han ejercido sus predecesores. La originalidad absoluta no existe. La verdadera originalidad no estriba tanto en decir algo nuevo, sino en expresarlo de forma novedosa. «Se habla mucho de originalidad», dice Goethe. «Pero ¿qué se quiere decir con tal palabra? Tan pronto como nacemos, comienza a actuar el mundo sobre nosotros, y continúa así hasta el fin. ¿Qué podemos llamar nuestro, como no sea la energía, la fuerza y la voluntad? Si yo pudiera enumerar» —sigue diciendo— «todo lo que debo a mis grandes antecesores y contemporáneos, no me quedaría mucho en propiedad. Y no es de ningún modo indiferente la época de nuestra vida en que experimentamos el influjo de alguna personalidad (...) Siempre se aprende de aquéllos a quienes se ama.»¹ Otros muchos poetas comparten la opinión de Goethe.

¹ Son palabras del propio Goethe en *Conversaciones con Goethe*, Eckermann, (Traducción de J. Pérez Blanco), Buenos Aires, Austral, 2.^a Ed., 1950, p. 50.

Juan Ramón Jiménez reconoce su deuda con respecto a otros poetas tanto por medio de citas de los mismos, que frecuentemente emplea a modo de lemas, como en sus conversaciones con Ricardo Gullón² o con Juan Guerrero Ruiz³. En alguna ocasión, al comentar con éste los influjos que han actuado sobre su obra, Juan Ramón Jiménez se expresa así: «...En general se tiene un concepto equivocado de la lírica, y singularmente de la española; se habla de las influencias francesas en ella, y es que, haciendo caso omiso del resto del mundo, dejan solas a España y Francia para relacionarlas luego.»⁴

Por consiguiente, el propio Juan Ramón Jiménez reconoce que la lírica española está en deuda no sólo con la francesa sino con las producciones líricas de otros países. Llega incluso a hablar a Juan Guerrero de una obra suya en la que estaba trabajando y que llevaría por título *Fuentes de mi poesía*⁵. Dicha obra pudo ser un mero proyecto; al menos ignoro su existencia, puesto que no he visto otra referencia a ella. No obstante, aunque tal obra no llegara a realizarse, sí tenemos suficientes datos para descubrir algunas de las fuentes de su obra, o para apreciar de qué poetas se nutre, y a qué grado de intensidad llega el influjo exterior.

El presente trabajo intenta demostrar la influencia de E. A. Poe en Juan Ramón Jiménez. Este trabajo corresponde aproximadamente a uno de los capítulos de *La huella de E. A. Poe en Juan Ramón Jiménez*⁶ en la cual se ha realizado, si no un estudio exhaustivo de dichas influencias, sí un análisis temático de ambos poetas.

Existen factores confluyentes en la personalidad de Poe y de Juan Ramón Jiménez, tanto desde el punto de vista psicológico como biológico, que los aproximan: su estado anímico psicopático, su constitución enfermiza, su hiperestesia, la identificación común con un determinado movimiento literario, —el simbolismo—, su respectiva cosmovisión, su concepción poética. En cierto sentido, los dos poetas se hallan tan próximos que podrían aplicarse a ambos las palabras con que Spiller define la concepción artística de Poe: «Poetry is the rhythmic creation of beauty»⁷.

² *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Ricardo Gullón, Madrid, Taurus, 1958.

³ *Juan Ramón de viva voz*, Juan Guerrero Ruiz, Madrid, Insula, 1961.

⁴ Palabras de Juan Ramón Jiménez a Guerrero, *op. cit.*, p. 31.

⁵ «Me dice», afirma Juan Guerrero, «que está trabajando en preparar todos estos libros, entre ellos el de *Fuentes de mi poesía*, donde honradamente irá incluyendo todas aquellas poesías que han ejercido una influencia directa en su obra», *op. cit.*, p. 77.

⁶ *La huella de E. A. Poe en Juan Ramón Jiménez*, memoria de licenciatura de Carmen Pérez Romero, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1978. Dirigida por Ricardo Senabre Sempere.

⁷ Palabras de Robert E. Spiller en *The Cycle of American Literature*, MacMillan, London, 1967, p. 55.

Estas circunstancias no permitirán, por sí solas, hablar de posible influjo de un poeta en otro. Tal afirmación sólo podría tacharse de quimérica. No obstante Juan Ramón Jiménez induce al lector a pensar en un posible intercambio de ideas entre Poe y él por sus repetidas alusiones al poeta bostoniano, tanto en sus declaraciones⁸ como en su producción poética en la que Poe aparece mencionado con relativa frecuencia⁹. Ahora bien, el influjo de Poe en el poeta de Moguer no sólo aparece en los poemas con mención explícita de Poe, sino que se halla diseminado a lo largo de casi toda la obra del primer Juan Ramón Jiménez y en parte de la segunda época, aun cuando éste llegue a transformarlo con la habilidad de un verdadero artífice. El influjo se encuentra de tal manera transformado que, en ocasiones, es difícil descubrirlo. Graciela Palau se pronuncia en tal sentido al hablar de las influencias en Juan Ramón Jiménez¹⁰.

Este trabajo pretende demostrar tal aserto a través de una serie de poemas del «Andaluz universal» —concretamente en composiciones poéticas correspondientes al período comprendido entre 1901 y 23— tomando como base el poema «The Raven» de E. A. Poe que, sin lugar a duda, tuvo más amplia difusión en Europa y es el más representativo de su hacer poético.

No podemos afirmar que Juan Ramón Jiménez leyera a Poe completo en su primera época, ni siquiera que leyera toda la lírica del poeta americano. Es más, tampoco puede afirmarse que lo leyera en inglés, sino que es más probable que leyese la traducción de Baudelaire, debido a su conocimiento del francés y su contacto con el simbolismo francés, así como a la gran repercusión que éste tuvo en Francia. Pudo leer incluso la versión de Mallarmé¹¹. Pero

⁸ «Quiero decirle algo (...) sobre parnasianismo y simbolismo. El origen está, como ya hemos hablado, en Poe...

— Está claro para mí que usted es un simbolista.

— Es cierto...; yo no puedo ser parnasiano porque soy un lírico. El romanticismo, es decir, Poe, Browning, Keats y Shelley, determina el simbolismo.» *Conversaciones con J.R.J.*, ed. cit., pp. 93, 102, 132.

⁹ Las alusiones a Poe aparecen en varias ocasiones en la obra de Juan Ramón Jiménez: Poemas 31 y 92 de *Elegías*, n.º XXXI de *La soledad sonora*, n.º 81 de *Diario* y, del mismo libro, el 241 lleva por título «La casa de Poe», etc.

¹⁰ Graciela Palu escribe: «Las dedicatorias y las citas de los poemas de *Jardines lejanos* indican el influjo de autores extranjeros en la poesía juanramoniana (...) Cualquiera que sea la influencia ajena, Juan Ramón la asimila y la españoliza.» *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1974, p. 295. No obstante la autora se desentiende del análisis de la influencia y apenas alude a escritores extranjeros.

¹¹ Según acotación de María Teresa Font, el propio Juan Ramón Jiménez afirma en carta dirigida a Díaz-Plaja: «Desde 1900 influyen en mí Rubén Darío (...), Baudelaire, Mallarmé (con sus poemas originales en prosa y sus magníficas traducciones de Poe que leí antes que las de Baudelaire)». *ESPACIO, autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Insula, 1972, p. 52.

hay algo que sí puede afirmarse sin temor de equivocarse: entre 1901 y 1911, Juan Ramón Jiménez leyó, al menos, «The Raven» ya fuera en el original o traducido, y debió de causarle una profunda impresión, porque emplea ese tema y su simbolismo en repetidas ocasiones a lo largo de su obra y, de modo muy particular, en la primera época.

El poeta de Moguer adopta la imagen del cuervo con toda su carga de connotaciones negativas, pero, como es de suponer, no se limita a presentarlo como Poe, sino que despliega su simbolismo a través de variados símiles: otra ave, un enlutado mudo, una corneja e incluso una mosca; y sin embargo, alrededor de los poemas que se examinarán a continuación se intuye la silueta del cuervo de Poe aleteando en la sombra.

Las primeras alusiones aparecen en *Arias tristes* (1901 —3). Veamos el poema n.º IX¹²

LOS perros están aullando;
yo tengo miedo a los perros
cuando lloran a la luna
en estas noches de invierno.

No sé si serán fantasmas
por el jardín, y yo pienso
en blancas apariciones
y en lejanos cementerios.

Algunas noches de luna,
mirando hacia atrás, he abierto
un poco el balcón; y he visto
que alguien se ha escondido. Y tiemblo

y detrás de las maderas,
sin atreverme a abrir, veo
ese siniestro fantasma
que me hace ronda en silencio.

(P.L.P., p. 268)

Aquí se plantea ya una situación ambiental muy semejante a la que Poe ofrece en su poema: la noche de invierno, el miedo del poeta — miedo de apariciones pueriles y de cementerios, temas ambos tratados en *La huella de E. A. Poe en J. R. J.*¹³—, los fantasmas y

¹² *Primeros libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1973. Se abreviará como P.L.P., y todas las páginas corresponderían a esta edición.

¹³ *La huella de E. A. Poe en Juan Ramón Jiménez*, cit.

las blancas apariciones que parecen intuirse en «The Raven», el balcón, ese alguien que se oculta y que ronda en silencio al poeta...

Aún no ha surgido el cuervo, bien es cierto; hasta ahora es sólo un ser incorpóreo, pero no tardará en cobrar forma, una de las múltiples apariencias con que va a presentarse, una de las trece mil caras que ya veremos más adelante. En el poema XVII del mismo libro, Juan Ramón Jiménez escribe:

ALGUNA noche he ido
solo al jardín, por los árboles
he visto a un hombre enlutado
que no deja de mirarme.

Me sonrío y, lentamente,
no sé cómo, va acercándose,
y sus ojos quietos tienen
un brillo extraño que atrae.

He huido, y desde mi cuarto,
a través de los cristales,
lo he visto subido a un árbol
y sin dejar de mirarme.

(P.L.P., p. 280)

A pesar de la ambientación de estos dos poemas, por sí solos, no hubieran tenido suficiente fuerza semántica o formal para sugerir una relación entre Poe y J. R. J. Pero éstos y otros forman parte de una expresión temática recurrente en éste. Así, pues, nuestro poeta insiste en el tema más adelante proporcionando nuevas claves para la identificación del cuervo de Poe. Incluso en el último poema visto, se aprecian ya nuevas alusiones que enriquecen la idea: se trata de un ser corpóreo y *enlutado*, los «ojos quietos» con «un brillo extraño» y, finalmente, el personaje aparece «subido a un árbol», lugar más idóneo para el ave que para el hombre. No es extraño que Aurora de Albornoz califique el final de «sorprendente»¹⁴.

Más adelante, en el poema I de *Elegías*, Juan Ramón Jiménez dotará al cuervo de nuevos elementos alusivos:

...; en cada encrucijada
un enlutado mudo me parte el corazón
con una espada o con una carcajada.

(P.L.P., p. 829)

¹⁴ *Nueva antología poética*. Estudio y selección de Aurora de Albornoz, Barcelona, Península, 1973.

El hecho de que el enlutado sea mudo, es decir, incapaz de comunicarse por medio de la palabra, pero a la vez capaz de emitir sonidos —la «carcajada» induce a pensar que más bien estridentes— recuerda, en cierto sentido el proceso de composición y método seguido por Poe para dicho poema tal como éste declara en «The Philosophy of Composition». Por si ello fuera insuficiente, el enlutado va provisto de «espada», o lo que es igual, de arma de ataque y defensa; arma que trasladada al cuervo fácilmente puede identificarse con el pico.

La acumulación de datos es progresiva y, paulatinamente, va esclareciendo el tema. Pero aún aparecerán más alusiones, que permitirán corroborar el influjo de Poe en el poeta de Moguer. Así en *Pastorales*, que Juan Ramón ofrece como anterior a *Jardines lejanos*, se encuentra una situación semejante:

El sendero, se ha dormido;
hoy no volverá ya nadie...

.....

Yo me he asomado a la verja
y he visto a un hombre alejarse...
Miraba hacia atrás, tenía
un mirar amenazante.

.....

Vi una sombra en el jardín...
Ladraba el perro...Era alguien

que andaba por el jardín...
La noche estaba sin ángeles...
Una corneja cantaba
cerca..., lejos..., por los árboles...
(P.L.P. p. 563)

Nuevas claves permiten acercarse al reconocimiento del poema «The Raven»: «no volverá ya nadie», «era alguien», «corneja», e incluso la reiteración de la aposiopesis, que no hace sino potenciar el temor y la ansiedad que dominan el ánimo del poeta; temor y ansiedad que obviamente manifiesta también el «yo poético» de «The Raven». Asimismo, la mirada del enlutado, que ya en el poema anterior se intuía como amenazadora, se explicita aquí como tal, y la desolación de la noche se ha intensificado considerablemente mediante el sintagma «estaba sin ángeles». Por otra parte, aparece ya el pájaro ominoso, a pesar de que aún no está especificado como el cuervo. De hecho, parece evidente que Juan Ramón Jiménez rehúye

la mención del mismo en casi todas las composiciones pertenecientes a este tema.

Pero prosigamos la búsqueda. En *Jardines lejanos* aparecen más poemas que aluden a la misma temática. El n.º VII ofrecerá incluso una nueva característica de nivel formal.

QUIEN anda por el camino
esta noche, jardinero?

- No hay nadie por el camino...
- Será un pájaro agorero

Un mochuelo, una corneja,
dos ojos de campanario...

- Es el agua que se aleja
por el campo solitario...
- No es el agua, jardinero,
no es el agua... — Por mi suerte,
que es el agua, caballero.
- Será el agua de la muerte.

Jardinero, ¿no has oído
cómo llaman al balcón?

- Caballero, es el latido
que da vuestro corazón.
- ¡Cuándo abrirá la mañana
sus doradas alegrías!
¡Cuándo dirá la campana
buenos días, buenos días!

...Es un arrastrar de hierros,
es una voz hueca, es una...

- Caballero, son los perros
que están ladrando a la luna...

(P.L.P., p. 420)

La carga emocional del poema se asienta en términos con semas de fuerza así como en morfemas y diversos recursos retóricos. Ya desde la primera estrofa es manifiesta la vacilación del poeta sobre la existencia o la inexistencia de «alguien» y de que ese «alguien» sea un «pájaro agorero»: Pájaro que hipotéticamente identifica con un mochuelo, una corneja e incluso con dos ojos de campanario que proporcionan una dimensión gigantesca al símbolo. Todo ello tiende a acrecentar la sensación de lobreguez y desesperanza.

«Puede ser el agua», afirma en la segunda estrofa, «el agua de

la muerte», concluirá en la siguiente ofreciendo, como alternativa, los estados anímicos antitéticos de esperanza y desesperación, del mismo modo que se presentan en el «The Raven». Y la muerte aparece ya como telón de fondo, igual que en el poema de Poe.

En la cuarta estrofa, la aproximación tiene lugar incluso en el plano de la expresión: «¿No has oído cómo llaman al balcón?» presenta semejanza formal y semántica con «Soon I heard the tapping somewhat louder than before (...) at my window lattice». Y lo mismo ocurre con los intagmas «es el latido que da vuestro corazón» y «to still the beating of my heart». Características semejantes aparecen en la estrofa siguiente: «¡Cuándo abrirá la mañana sus doradas alegrías!», exclama Juan Ramón Jiménez con palabras textuales de Poe, que escribe: «Eagerly I wished the morning». Fácilmente se puede entender la ansiedad expresada por Juan Ramón Jiménez por medio del sintagma exclamativo como equiparable a la de Poe, expresada por éste mediante el adverbio «eagerly».

Incluso la aliteración —fenómeno reiterativo en Poe debido a la vieja tradición aliterativa de la poesía anglo-sajona¹⁵, pero no tan frecuente en la poesía española ni en Juan Ramón Jiménez— aparece en el primer verso en la última estrofa. El «arrastrar de hierros» de Juan Ramón recuerda la aliteración que Poe emplea para describir la llegada del cuervo a la casa: «a flirt and a flutter...» Es cierto que los fonemas recurrentes difieren en uno y otro poeta, pero la aliteración es evidente. Dicha aliteración es más paralela en el caso de uno de los poemas de W. B. Yeats, «The Pilgrim» y que corresponde a *Last Poems*. Este poema presenta, al margen de un sintagma similar al de Poe —«With flopping and with flapping»—, una serie de semejanzas más que circunstanciales, tales como: un estribillo reiterativo del fonema «o» —«fol de rol de rolly O»—, mención del ave, —«A great black ragged bird»—, que hace recordar asimismo la expresión de Juan Ramón Jiménez «un sueño de harapos y de cuervos», y, finalmente, presenta el mismo espíritu inquisitivo del «yo poético» a cuyas preguntas no hallará respuesta coherente al igual que ocurre con el protagonista de «The Raven».

No es objetivo de este trabajo el cotejo entre la obra de Yeats y la de Juan Ramón Jiménez, pero parece obligado mencionar la

¹⁵ Véase *Strutture dell'alliterazione, grammatica retorica e floklöre verbale*, Paolo Valesio, Zanichelli, Bologna, 1967. El autor estudia el fenómeno aliterativo en varias lenguas y hace especial hincapié en la inglesa y de modo particular en *Lave's Labour's Lost* de Shakespeare, «The Ancient Mariner» y «Kubla Khan» de Coleridge y el «Adonais» de Shelley.

relación existente entre «The Pilgrim»¹⁶ y los dos poetas estudiados. Las tres composiciones presentan asimismo otra característica en común: todas ellas se especifican en forma dialogada¹⁷.

Volviendo a la relación Poe - Juan Ramón Jiménez tras este obligado paréntesis de Yeats, las claves que permiten apreciar el desarrollo del simbolismo del cuervo en Juan Ramón Jiménez se acumulan, puesto que el símbolo aparece una y otra vez. Son aún varios los poemas en los que aparecerá y en todos ellos se añadirá un dato nuevo. Tal ocurre con el poema n.º XXIII de *Jardines lejanos*, en el que surge de nuevo el hombre enlutado:

y en un rincón de penumbra
y sueño, un hombre enlutado
mira una verde luciérnaga
que en la hiedra está soñando.

Yo he cerrado mi balcón...,
tengo miedo y frío... Acaso,
a la media noche, venga
a verme el hombre enlutado.
(P.L.P., p. 451)

La media noche, el rincón de penumbra, el misterioso enlutado, el recurso aposiopésico utilizado de nuevo para indicar la suspensión del ánimo, la verde luciérnaga que, con su luz fosforescente alude a cementerios y muerte, todo insinúa el temor del poeta. Pero, además, éste afirma que tiene frío y miedo, al igual que lo siente y manifiesta el protagonista de «The Raven».

Pasados cuatro años, en *Baladas de primavera*, (1907) apreciamos una notable diferencia y transformación en el cuervo: con grandes dosis de imaginación, el poeta de Moguer lo convierte en un avión aparentemente inofensivo.

¹⁶ «The Pilgrim», como ya indiqué, corresponde a *Last Poems* que data de 1936-39. Véase *Collected Poems of W. B. Yeats*, MacMillan, London 1977, pp. 360-61. T. R. Henn trata de analizar el simbolismo de ese «great black ragged bird» sin decidirse por una u otra solución y sin mencionar a Poe. Por su parte Yeats no muestra, en sus declaraciones, una excesiva admiración por el poeta americano. *The Lonely Tower*, Methuen, 1967, pp. 155 y sig.

¹⁷ Forma que aparece también en el poema n.º XII de *Jardines lejanos* en el que el poeta se identifica con el enlutado mudo y en el que no se ofrecen nuevas claves por lo que me ha parecido innecesario incluirlo. Otro tanto ocurre con el poema n.º 2 de la primera parte de *Nueva antología poética*, op. cit., p. 98.

XII
BALADA TRISTE DEL AVION

PICAME, avión,
en el corazón!

La tarde está azul, serena y dorada,
el agua y la rosa perfuman la brisa,
de toda mi vida —¡mi vida!— pasada
no queda más que una doliente sonrisa.

¡Pícame, avión,
en el corazón!

El blanco azahar me niebla de olores,
me acuerdo de todos los viejos jardines,
jardín de magnolias, ¡jardín de dolores!,
¡jardín de alegrías!, jardín de jazmines...

¡Pícame, avión,
en el corazón!

¡Oh, sol amarillo!, ¡oh, sol del ocaso!
¡...pasaban bandadas de negros aviones,
y mi alma de oro, de paz y de raso,
bogaba a una isla clara de ilusiones.

¡Pícame, avión,
en el corazón!

¡Tenía una fuente mi vida de niño,
la tarde era rosa, con sol y campañas,
detrás de las flores estaba el cariño
en una ilusión de abiertas ventanas!

¡Pícame, avión,
en el corazón!

¡Oh, pájaro agrio de luto y destierro,
deshaz con tu velo mi sueño de infancia,
enclava en mi pecho tu pico de hierro
y corra mi sangre como una fragancia!

¡Pícame, avión,
en el corazón!

La transformación ha sido tan notable que tardamos en reconocer al cuervo. Ahora bien, cuando, al final, nos proporciona la clave, reconocemos plenamente el valor del estribillo que va punteando significativamente la pauta estrófica.

El decorado rompe bruscamente con el de los poemas ofrecidos hasta ahora; es un decorado luminoso, sereno, perfumado por las flores de más intensa fragancia —azahar, magnolia, jazmines—, bañado por un dorado sol... y, bruscamente, unas «bandadas de negros aviones» ensombrecen el paisaje por un momento. Seguimos adelante esperando que no tengan mayor repercusión, pero el ánimo ha quedado sobrecogido: una premonición de oscuridad ha prendido en la mente del lector y, aunque en la estrofa siguiente parece que el paisaje recupera su color y su perfume, ya es difícil sustraerse a la sensación de oscurecimiento a que parece abocar el poema. En efecto, la última estrofa se ensombrece y el cuervo, con abundante cortejo de adjetivaciones —«agrio», «de luto», «de destierro»— aparece enseñoreando el primer verso.

También Poe dota a su cuervo de numerosos epítetos cargados de connotación —«grimm», «ungainly», «ghastly», «gaunt and ominous». Ambos parecen querer condensar de forma drástica toda la gama de cualidades negativas en el carácter del causante de sus temores, porque acumulan los apelativos en un solo verso. La aliteración de Poe, sin embargo, no aparece en este caso en Juan Ramón.

Ofrece éste, en el poema, una exposición de la lucha interior del poeta entre su mundo de niño y el deseo de retenerlo contra el mundo del adulto, el mundo de la madurez y del dolor, que el poeta elude con harta frecuencia, como comenta repetidas veces Michael Predmore en *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez*¹⁸.

Otras veces, por el contrario, desea alcanzar su madurez y busca al enlutado, su dolor; para ello pide la colaboración del siniestro espadachín al que, todavía sumido en el mundo pueril del ensueño, pretende presentar como un inofensivo avión hasta que descubre la verdadera identidad del ave.

El segundo y tercer versos de la última estrofa proporcionan la clave del estribillo, pero también remiten al «Take thy beak from out my heart» de Poe, aunque la súplica del poeta de Boston se exprese en forma contraria a la de nuestro poeta.

Posteriormente, Juan Ramón Jiménez, que pedía al avión su ayuda para despertar al mundo de la madurez, retrocede y abandona el intento atemorizado por el posible dolor que ello pueda proporcionarle:

¹⁸ *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1973. Predmore alude frecuentemente a lo largo de su libro al infantilismo y edipismo de J.R.J.

¡quítale todo el dolor
a mi boca juvenil!

Apaga, flauta, la hueca
conversación de la muerte,
¡quita a mi boca esta mueca
y hazme alegre y hazme fuerte!

¡Que se vaya la corneja,
esa vieja fea y loca!
(P.L.P., p. 775)

Los dos poemas ponen de manifiesto la inestabilidad emocional del poeta, rasgo característico que también le acerca a Poe.

Más tarde, en 1908, en *La soledad sonora*, encontramos de nuevo el pájaro agorero:

...Negro, el ruiseñor dormía...,
en un lejano grito se caía un lucero...,
y de un árbol a otro, como un fantasma, huía
volando blandamente un pájaro agorero...
(P.L.P., p. 1025)

El término «negro», situado exactamente en el centro del primer verso, domina toda la estrofa y su exposición anfibológica permite más de una lectura¹⁹: podría interpretarse como epíteto de «ruiseñor», o bien, considerando el sintagma «el ruiseñor dormía» como un inciso, se podría entender como aplicado a lucero, pero es evidente que la lógica rechaza el término aplicado a *ruiseñor* y, más aún, a *lucero*. Deberemos pues entenderlo como epíteto del cuervo e interpretar el resto como incisos circunstanciales. Ahora bien ¿podremos sustraernos a la sensación de negrura de los primeros versos? ¿No parece que Juan Ramón Jiménez ha dotado tanto al lucero como al ruiseñor del acromatismo del cuervo? No cabe duda de que, a través de los versos primero, segundo y tercero, el negro ha ido ensombreciendo el valor semántico de toda la estrofa²⁰.

Y sigue rehuyendo la mención del cuervo valiéndose, para ello, de variados símiles pero manteniendo siempre nexos que permiten interpretar sus alusiones. En el poema «Estampa de invierno» del mismo libro leemos:

¹⁹ Respecto al desplazamiento del adjetivo, véase el capítulo «El adjetivo» en la obra de Sabine R. Ulibarri, *El mundo poético de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Edhigar, 1962.

²⁰ También aparecen alusiones en *Poemas mágicos* (1909), n.º XVI, «Jardín confuso», 2.ª estrofa, P.L.P., p. 1065.

El que camina, negro;
negro el medroso pájaro.
que atraviesa el jardín como una flecha.

Y entre la noche, como
un entierro; enlutado
y triste todo, sin estrellas, blanca
y negra, como el día negro y blanco...
(P.L.P., p. 1146)

Aumentan, como puede apreciarse, las adjetivaciones al pájaro, que se muestra como medroso —no sería arriesgado entender aquí la existencia de un desplazamiento del adjetivo— y veloz e hiriente si leemos «como una flecha» con valor bisémico. Pero incluso el título puede servirnos de punto de referencia entre este poema y «The Raven», puesto que la localización temporal es idéntica en ambos.

En *Melancolía* (1910 - 11), el enlutado mudo se descubre como el propio poeta:

...; hay caminos que salen
al sur, al norte, al este, al oeste; que no
te llevarán, poeta mudo, a ninguna parte!
(P.L.P., p. 1454)

«Poeta mudo» sin esperanza de salida que, mientras el sol brille en los almendros castos; él tendrá «un sueño malo de harapos y de cuervos». Por fin se ha desvelado el cuervo, si bien en el poema n.º XV del mismo libro vuelve a aparecer, una vez más, oculto, transformado y considerablemente minimizado:

Lívido, deslumbrado del amarillo, torvo
del plomo, en mis oídos, como una mosca, zumba
una ronda monótona que no sé de dónde
viene..., que tiene lágrimas..., que dice: ¡Nunca..., nunca!
(P.L.P., p. 1457)

Si la calidad cromática de la mosca no tuviera por sí misma suficiente expresividad para relacionarla con el cuervo, ofrece el poema otras alusiones suficientemente significativas, tales como el sintagma «torvo de plomo» que incluye color y tonalidades metalizadas o el zumbido cuya procedencia ignora el poeta y, como culminación, el sintagma exclamativo «¡Nunca..., nunca!», que indefectiblemente conduce al «Nevermore» de «The Raven».

Años más tarde, en el poema 94 de *Belleza* (1917-23), que tiene por título «Drama», el poeta se expresa así:

¡Que no entre en mí más la pasión
 extraño pajarraco súbito,
 su vuelo torvo, loco de veneno,
 y me deshaga el nido dulce,
 el nido mío,
 de trabajo, de paz, de luz, de gloria.
 (L.P., p. 1129)²¹

También las mariposas, esas mariposas juanramonianas, aparecerán como adecuadas metaforizaciones del cuervo:

la nube de dolor enluta mi armonía,
 los vientos son de sangre, negras las mariposas.
 Dolor, dolor, ¿en qué rincón del alma anidas,
 pájaro torvo y lúgubre de noches y de inviernos,
 que aun por las mismas flores del árbol de las vidas
 asomas el rencor de tus ojos eternos?
 (L.P., p. 836)

El dolor se simboliza en este poema como «pájaro torvo y lúgubre» expresando más abiertamente que en «La balada triste del avión» la estrecha relación existente entre ambos. Y el cuervo será repetidas veces símbolo adecuado para manifestar el dolor, tema recurrente en nuestro poeta. Una vez más, por otra parte, se acumulan los apelativos —«torvo» reiteradamente— sobre el ave.

Durante el periodo creador comprendido entre 1901 y 1916 el cuervo simboliza la lucha, titánica a veces, que tiene lugar en el ánimo del poeta entre la madurez ansiada en ocasiones y el rechazo de la misma en los momentos de mayor cobardía. En otras ocasiones refleja sus dudas, sus vacilaciones, sus temores, su constante inestabilidad en suma.

Así, en el poema «Casa vieja» de *Domingos de Moguer* (1911-1912), el cuervo simbolizará la nostalgia, como se desprende del fragmento siguiente:

Negro, perdido pájaro, mi súbita nostalgia,
 ciega de sangre, entra por —¡oh muerta esperanza!—
 un cristal roto, y sale por otro, a la azul nada.
 (L.I.P., p. 49, vol. 2)²²

²¹ *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1957.

²² *Libros inéditos de poesía*, Madrid, Aguilar, 1973.

Igualmente en «Panal», soneto n.º 8 de *Sonetos espirituales*, el poeta identificará al cuervo con el olvido:

Quando llegabas, el monstruoso olvido,
negro y brutal, se levantó cubierto
de altiva luz, y huyó ante el sol despierto,
torvo por el sendero amanecido.

(L.P., p. 52)

En el poema 132 de *Diario* —7 de mayo de 1916, New York—, Juan Ramón Jiménez parece haber encontrado sus mismidad, fácilmente deducible por datos biográficos. Consecuentemente el símbolo utilizado hasta ese momento pierde su dramatización potencial y el poeta se desprende de él mediante una contraposición conceptual del mismo. Tal vez sea ésa la razón por la que, por una sola vez, se decide a emplear el «cuervo» y el «nevermore» en el mismo poema, aunque el tema ha variado notablemente. Llegado ese momento, Juan Ramón Jiménez ha abandonado prácticamente tanto el tema del «The Raven» como el «nevermore» y sólo reaparecerán de forma esporádica. Una de estas ocasiones se plasma en el citado poema:

¿EL CIELO?

.....

El cuervo dice: Nada más.

(L.P., p. 404)

El cuervo será en este poema el que trace el punto final en la concepción religiosa de Juan Ramón Jiménez y de su primera época.

Nuevamente reaparece el cuervo oculto, representado por elementos incorpóreos, intangibles:

SE ENTRO en mi frente el pensamiento negro,
como un ave nictálope,
en un cuarto, de día.

—¡No sé qué hacerle para que se vaya!—

Está aquí, quieto y mudo,
sin ver las aguas ni las rosas.

(L.P., p. 634)

Inesperadamente el temor, la incertidumbre, «se entran» su brepticamente en el ánimo del poeta, porque el equilibrio emocional no fue nunca característica peculiar suya, y él se siente incapaz de defenderse de este ataque súbito.

También aquí existe una notable semejanza formal con el poema de Poe. En ambos poemas, el de Poe y el de Juan Ramón Jiménez, el cuervo se asienta obstinadamente y el poeta se siente impotente frente a él. El único recurso que le queda es exclamar:

«Take thy beak from out my heart, and take thy form from
off my door!»

«¡No sé qué hacerle para que se vaya!»

La coincidencia de rasgos suprasegmentales exclamativos intensifican al valor semántico en ambos versos. Poe aún insistirá: «And my soul from out that shadow that is floating on the floor/ Shall be lifted — nevermore!». Por el contrario, Juan Ramón Jiménez, cuya poesía se caracteriza por un mayor grado de condensación, omite estos detalles, pero en ambos versos se expresa casi de modo semejante el anhelo de que el pájaro desaparezca de sus vidas.

En otro lugar del mismo poema, Poe escribe: «And the Raven never flitting, still is sitting, *still* is sitting» subrayando el segundo «still» para especificar el contenido dilógico del término (como epíteto «still» equivale a «quieto», «tranquilo», en tanto que su valor semántico como adverbio equivale a «todavía»). Y Juan Ramón Jiménez, por su parte, escribe: «Está aquí, quieto y mudo» ofreciendo, con el epíteto «quieto» una de los valores de «still» y también aparece la idea de permanencia aunque no se mencione, puesto que la noción se halla implícita en el tiempo verbal empleado.

Una vez más, con mirada retrospectiva, el poeta tiende a recordar el viejo tema. Así ocurre también en el poema n.º 66 de *Belleza*, tal como podremos apreciar por el siguiente fragmento:

TARDES feas que echáis atrás mi vida
—¡esta resaca de colores torvos!—
volviéndome el recuerdo antiguo
vivir nuevo — tan viejo, ¡ay!, tan lóbrego.
(L.P., p. 1996)

O bien este otro:

ESISTE, ¡yo lo he visto
— y ello a mí!—

Su esbeltez negra y honda
surjía y resurjía
en la verdura blanca del relámpago,
como un árbol nocturno de ojos bellos
fondo tras fondo de los fondos mágicos.

Lo sentí en mí, lo mismo, vez tras vez,
que si el rayo me helara los sentidos
con su instantaneidad.

(L.P., p. 1104)

El cuervo, con toda su carga de muerte y destrucción, vuelve a aparecer como una obsesión antigua, olvidada durante años, pero que pugna por invadir «vez tras vez» la mente del poeta. Pero en ocasiones, el «ave nictálope» se hace incorpórea, metafísica como no pocos de los símbolos juanramonianos en los momentos de su madurez artística²³. Llega incluso a adquirir tal grado de abstracción que el poeta sólo puede mencionarlo como «Ello», lo indecible, lo inefable. Sin embargo no es difícil descubrir qué se oculta tras las denominaciones elusivas porque, como casi siempre, Juan Ramón Jiménez aporta suficientes claves para la identificación: «su esbeltez negra y honda», la tempestad implícita en el «relámpago», los «Bellos ojos nocturnos», «el rayo» que el poeta siente como si le helara los sentidos y que inevitablemente remite a la espada del hombre enlutado, del mismo modo que ésta suscitaba el recuerdo del pico del cuervo.

La mente del poeta ha ido estirando el concepto hasta llegar a una considerable levedad metafórica. Con Juan Ramón Jiménez el cuervo ha adquirido un grado de sublimación cuyas dimensiones son difícilmente superables. Es cierto que nuestro poeta adopta el símbolo de Poe, pero no es menos evidente que ha sabido tomar el estímulo, recrearlo, distorsionarlo en ocasiones, elevarlo, en suma, a altas cotas de creatividad poética «by multiform combinations among the things and thoughts of Times»²⁴.

Podemos concluir que Juan Ramón Jiménez se nutre de la fuente poética de Poe de igual modo que se nutre de las fuentes de poetas franceses, antes, y más tarde de poetas ingleses, como él mismo confiesa en diversas ocasiones:

Sabemos que la influencia de un poeta en otro puede tener lugar, a veces, de modo consciente, pero, en otras ocasiones, el influjo puede haber entrado en la mente de forma absolutamente involuntaria e inconsciente. T. S. Eliot declara al respecto: «I can name positively certain poets whose work has influenced me, I can name others whose work, I am sure, has not; there must be still others of whose influence I am unaware, but whose influence I might be

²³ Lo que podemos denominar como actitud metafísica de Juan Ramón Jiménez es otro rasgo más que lo acerca a la concepción poética del poeta bostoniano, de quien Charles Fiedelson, Jr. afirma: «The ambiguity of Poe's metaphysics (...) exactly corresponds to the paradox of process.» *Symbolism and American Literature*, The University of Chicago Press, 1970, p. 37.

²⁴ Son palabras del propio Poe según cita Fiedelson, *op. cit.*, p. 38.

brought to acknowledge; but about Poe I shall never be sure.»²⁵ En el caso de Poe y de Juan Ramón Jiménez, al menos en un tema, podemos afirmar cuál ha sido el influjo y cuánta su intensidad. Sería, sin embargo, mucho más problemático afirmar que esta influencia ha sido utilizada conscientemente. Esta duda sólo podría resolverla el propio poeta. Para poder entenderlo mejor, veamos lo que parece ser una confesión, por parte de Juan Ramón Jiménez, de la importancia que ha tenido para él el símbolo aquí estudiado. Aparece en «La cara secreta»²⁶ y, desde la primera palabra, define el significado de «Ello». El poema en prosa es suficientemente significativo y creo indispensable transcribirlo en su totalidad.

«La cara secreta»

Ello, lo de las trece mil rápidas caras raras y evidentes, se me ha quedado mirando, hoy, con una lenta límpida cara extraña. ¡Qué cara! ¿Le ha subido de su insondado fondo, como un májico monstruo del mar de lo imposible, o ha sido sólo que la luz inverosímil y la demente sombra se le han compuesto en su superficie?

Fue una cara cuya belleza yo supe desde luego que no podría nunca comprender. Yo sabía pensar en otras trece mil de lo virjineo, todas al punto conocidas; pero no en esta extrema cara alerta que se ha encarado, fija y fastidiada, con la mía, como un brillante ser salido, por una equivocación de dioses o elementos, a una playa ajena.

Y... pensar en el misterio de esta sola cara, incomprensible cara viva no es lo más triste; sino en las infinitas, negativas caras muertas que haya de ello en algún sitio, descompuestas ya en esencias inconscientes, inútiles para el bien, o el mal del desnudo acaso, con un secreto cristal de un día, desvanecido ya en la nada, que yo nunca podré entrever ni indescifrar.

(1922-23-24)

En esta composición, que data de 1922 y que fue corregida en 1923 y 1924, como puede apreciarse por las fechas que aparecen en el ángulo inferior derecho, «Ello» se explicita como «lo de las trece mil rápidas caras raras y evidentes», reconociendo el poeta que la belleza de esa abstracción le fue siempre incomprensible. Puede llegar a la comprensión de otras manifestaciones virgíneas, pero nunca podrá comprender a ese «brillante ser salido, por una equivocación

²⁵ Declaraciones de T. S. Eliot en *To Criticize the Critic*, London, Faber & Faber, 1978, p. 27.

²⁶ *Cuadernos de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1960; pp. 117-18.

de dioses o de elementos, a una playa ajena. He subrayado este fragmento porque presenta un claro paralelismo con el siguiente de Poe: «Prophet! said I, thing of evil! — prophet still, if bird or devil!/*Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore.*» La semejanza puede apreciarse no sólo desde el punto de vista semántico, sino que ofrece una misma estructura sintáctica: en ambos fragmentos el interpelado aparece como elemento pasivo de la acción —«Salido» y «sent»/«tossed»—, los posibles agentes de la misma se representan bajo un elemento disyuntivo, y, por supuesto, habrá de añadirse la semejanza semántica —«evil», «devil», «Tempter» identificable con «dioses»; «tempest» identificable con «elementos», y «here ashore» con «playa ajena».

Pero aún aparece otra semejanza temática con Poe, aunque no corresponda a este tema, pero que se estudió en *La huella de E. A. Poe en Juan Ramón Jiménez*. Se trata del paralelismo de «Friends above/friends below» que aquí se explicita por medio de la comparación de esa «cara viva» que incita al poeta a pensar en «las infinitas, negativas caras muertas».

Cabe aún añadir que todo este simbolismo podría ser el resultado de una experiencia personal infantil de Juan Ramón Jiménez —su explicación parece ser la composición «El feo malagueño»²⁷ que empieza así: «Entró, de pronto, aquel hombre, bicharraco extraño, por el interminable antro de mi asombro (...) como un alma en su infierno...»— y, a la vez una actitud lírica adoptada de Poe. La simbiosis de estas dos sensaciones debió de ser total en algunos momentos, porque el comienzo de esta última composición induce a pensar en «Se entró en mi frente el pensamiento negro,/como un ave nictálope», que ya hemos visto. Aquí podemos observar cómo la fusión entre la experiencia personal y el influjo poético es total.

Fuera consciente o inconscientemente, el influjo creo que queda demostrado, así como el interés que el tema despertó en nuestro poeta debido al gran número de poemas en los que lo encontramos y a los diferentes libros y fechas en los que dichos poemas aparecen. Podríamos concluir que por espacio de casi un cuarto de siglo, E. A. Poe ocupó un lugar privilegiado en la mente del «Andaluz universal».

CARMEN PÉREZ ROMERO

²⁷ *Cuadernos*, pp. 142-3.