

LA CONCEPCION DE «SILENCIO»
DE E. A. POE Y SU ECO EN LA POESIA
DE JUAN RAMON JIMENEZ

Carmen Pérez Romero.
Universidad de Extremadura,
Cáceres

El poeta, que siente el incontenible impulso de captar lo inaprehensible y de expresar lo inefable porque «there is an elusiveness in the inspiration that the poet wants to capture» (1), tiende, asimismo, a buscar el modo de expresión de sus más recónditos pensamientos y sus más íntimos sentimientos al mismo tiempo que valora conscientemente el silencio o, al menos, una cierta categoría de silencio, el silencio significativo o «lingüísticamente relevante» (2); es decir, el silencio entendido «como parte integrante de una lengua», no como «complemento» de la misma. Para el poeta esta clase de silencio equivale a la sintetización máxima de la expresión, a la búsqueda de la idea perfecta, o, expuesto en términos de George Mackay Brown, a la «concision of expression and (...) a gnostic utterance where what is not said is more important than what is said, where the implicit is more important than the explicit» (3). Es el silencio de «lo que queda» (4), según manifestación juanramoniana, tras haber explicado previamente que «lo que queda» es precisamente lo que él entiende por poesía en una determinada época de su producción lírica, la época metafísica a la que Howard T. Young alude con estas palabras: «During this period, Jiménez at times seemed to suggest that the perfect poem was one without words» (5).

De todo ello se deduce que, durante algún período de su trayectoria poética, el silencio representa para él, la máxima representación de la poesía pura, la poesía desnuda, exenta de todo aditamento retórico. En tales momentos, «He was ready», comenta Young, «to succumb to the passion for the “exact word”» (6).

Pero no siempre mantuvo el poeta andaluz el mismo enfoque al tema que nos ocupa; a lo largo de su abundante producción lírica se encuentran múltiples ejemplos de un concepto de silencio percibido a través de distintos puntos de mira, y alguno de ellos parece haber sido sugerido por E. A. Poe.

Como tema poético, el silencio dista mucho de ser un tema novedoso y, por ello, es arriesgado afirmar que un giro en el aspecto temático pueda ser provocado sólo por el influjo de otro creador. En éste, como en tantos casos, Juan Ramón Jiménez parece haber evolucionado «per se» y ello le predispone a recibir un influjo sin percibirlo prácticamente.

Uno de los inconvenientes que presenta este campo radica en el riesgo de considerar influencias aspectos que no pasan de ser lugar común o fruto de experiencias similares. Pese al mencionado riesgo, existen determinados estimulantes que obligan a rastrear el posible influjo de un creador en otro dada la dependencia cultural de toda manifestación literaria en el tiempo y en el espacio.

Tal es el caso en el aspecto temático que se analiza en estas líneas. Parece ser que E. A. Poe pudo sugerir una cierta valoración sémica de silencio diferente a la juanramoniana y que esto debió de ocurrir en un momento en que la actitud de Juan Ramón Jiménez era receptiva a tal cambio.

¿Pero cuál es la interpretación de silencio según la lírica de Poe? En «Sonnet-Silence» (7) describe claramente cómo entiende él esta noción: un complejo formado por una serie de dictonías interactuantes e interdependientes, tales como «matter and light», «solid and shade», «sea and shore», «body and soul», que constituyen «a double life» o «that twin entity», de algunas abstracciones, entre las que se encuentra enclavado ese «two-fold *silence*». Y algunos versos más adelante denomina al concepto: «His name's "No More"./He his the corporate silence.»

La paráfrasis de dicho poema lleva a la conclusión de que silencio es, de algún modo, el resultado del intercambio, de la complementación e interacción, al mismo tiempo, establecida entre los elementos de las dictonías planteadas.

No hemos de soslayar el hecho de que el silencio se llame precisamente «No More» y que una de las expresiones bimembres esté constituida por el mar y la playa, pero antes habremos de hacer un obligado paréntesis para aludir a la idea que tenía del mar y la playa, al menos en algún momento, y cuál es el medio en que esa interacción tiene lugar. En «To One in Paradise» (8), Poe escribe «“No more-no more-no more”-/(Such language holds the solem sea/To the sands upon the shore)». Es decir, que la comunicación entre el mar y la playa se establece por medio del language, aunque éste presente un obvio carácter negativo. Mar y playa serán los interlocutores de un diálogo desesperanzador en el que la misión del emisor y del receptor será alternativa, permaneciendo sólo el mensaje (9).

Este aspecto del language entre el mar y la playa ha sido estudiado ya (10), y se ha podido comprobar cómo la negación que Poe presenta como elemento afin al mar había sido bien acogido por Juan Ramón Jiménez en 1916, durante su viaje hacia Nueva York, en sus momentos de evidente terror ante la inmensidad del mar, temor que se veía potenciado por la crucial circunstancia de su vida, su inminente matrimonio con Zenobia.

Como una consecuencia de la interpretación que Juan Ramón Jiménez efectúa del mar bajo la perspectiva de la concepción de Poe se puede entender la valoración juanramoniana del silencio y percibir en ella la reverberación de un concepto semejante perceptible en la poética del poeta de Boston.

El diálogo entablado termina por quebrarse debido a la cualidad eminentemente negativa del mensaje, resultado de la actitud de ambos interlocutores, y, por consiguiente, sólo queda «this two-fold *silence*-sea and shore», un silencio doblemente cargado de contenido, doblemente expresivo. Y este significado parece que es el que opta por seguir el poeta de Moguer, a juzgar por la alusión del mismo. En dos poemas de *Eternidades* se halla una mención nominal de Poe, en cabecera de los mismos, y la versión de la frase de Poe, que se ha transcrito últimamente, situada en ambas composiciones en posición parentética.

Como quiera que han de ser el punto de partida para nuestro estudio, será conveniente transcribirlos en su totalidad:

CUANDO te enciendes, faro de mi alma,
torre de ensueño,
y prendes en tu luz toda la vida,
—*este doble silencio, mar y playa*—,
¡qué hermoso eres!

Luego, ¡qué triste
cuando estás apagado,
faro en el día, torre de ladrillo! (11).

El otro poema es como sigue:

YO SOY el mar donde se ha hundido
tu cuerpo; yo te tengo
en mi fondo podrida...

Fuera, la vida entera
es un doble silencio
—tuyo porque estás muerta,
mío porque estás muerta—, *mar y playa* (12).

En el primero de los dos, Juan Ramón Jiménez identifica el silencio con el «faro de mi alma», luminoso en la noche —tiempo propicio para introducirse en el mundo onírico al que el poeta se aferra por esta época—, «torre de ensueño» y, como tal, «hermoso», mientras que, durante el día, inservible, apagado, es «torre de ladrillo», y, en consecuencia, «triste». Cuando el silencio es significativo, es útil, creador, pero inútil cuando pierde su relevancia. El propio poeta lo confiesa así en el aforismo 135: «Cuando pase un ruido que os perturbe el silencio, constituido, en el acto, fenómeno natural de vuestro silencio» (13), y en el número 119 manifiesta cuál es su actitud en lo referente a este concepto: «El silencio es mi mágico plano inclinado del gran olvido; el ruido —¡ay!— me saca del cuerpo la triste pequeña memoria» (14). Y en otro lugar, «Otro silencio», la idea se encuentra sintetizada así:

«De noche, el oro es plata.
Plata muda el silencio de oro de mi alma» (15).

para añadir en «Silencio de oro»:

«Sí, silencio. Tan sólo silencio. Que se callen.
Que dejen a mi espíritu nadar en lo insondable.
Silencio, sí. ¡Sepulcro gustoso, muerte dulce!
Que me dejen oír cómo callan las nubes» (16).

En todos estos ejemplos el silencio se evidencia como rico en valores significativos y el poeta trata ávidamente de atesorarlo para, después, encargarse de des-

velar esos valores, porque el poeta ha de descubrirselos al hombre, incapaz de encontrarlos por sí mismo; porque el poeta, en opinión del propio Juan Ramón Jiménez, «es un condenado a nombrar y su gloria única, que es gloria interior, está en perder su nombre en el de las cosas, el mundo, hasta quedarse anónimo por su incorporación, incorporarse por lo creado al mundo» (17).

Como puede comprobarse, el silencio, aun siendo estimado como un concepto valioso, no presenta aún las características duales del diálogo que aparecían en los dos poemas de *Eternidades* y que remitían a Poe. Pero ha de tenerse en cuenta que el último fragmento pertenece a *El silencio de oro*, escrito entre 1911 y 1917, momento, este último, en que ya parece haber asimilado la óptica del poeta americano, como podrá apreciarse más adelante.

Volvamos, para ello, al segundo de los poemas en que se encuentra relacionado Poe. En él, el poeta declara que él es el mar en el que se ha hundido «tu cuerpo» —hasta ahora, ignoramos a quién se refiere ese posesivo, aunque, conociendo a Juan Ramón Jiménez, sería fácil desvelarlo, lo cual implicaría adelantar acontecimientos—; el silencio se impone porque, entre «tú», que «estás muerta», y el yo poético, se ha interrumpido la comunicación y el «doble silencio» se explica como silencio entre ambos.

El poema 124 del mismo libro aportará la clave para descubrir la personalidad del «tú», incógnito hasta ahora. Se titula «La tierra y el mar», suficientemente expresivo, y dice así:

«EL HORIZONTE es tu cuerpo,
el horizonte es mi alma
Llego a tu fin: más arena.
Llegas a mi fin: más agua» (18).

Los interlocutores silenciosos surgen claramente especificados: «Yo, el mar»; «Tú, la tierra, la playa». Pero, si trasponemos el valor semántico de esa tierra-playa al valor simbólico que Poe le otorga, veremos que podría identificarse con la mujer, y harto conocido es el interés que ésta —con todas las connotaciones emblemáticas de que la dota el poeta andaluz— despertó a lo largo de su dilatada vida de creación. Para Poe, la amada se percibe «Like some enchanted far-off isle/In some tumultuous sea» (19). Y Juan Ramón Jiménez, momentos antes de iniciar su viaje al encuentro de Zenobia, exclama:

«Ya sólo el agua nos separa,
el agua que se mueve sin descanso,
¡el agua, sólo el agua!» (20).

Aquí, como en tantos otros poemas, se intuye el temor al mar, y Zenobia es el objetivo que se halla al otro lado, firme, tierra segura y fuerte, pese a su aparente fragilidad, tal como declara el poeta en el número 27 de *Diario*:

«¡TAN FINOS como son tus brazos,
son más fuertes que el mar!
Es de juguete

el agua, y tú, amor mío, me la muestras
como una madre a un niño la sonrisa
que conduce a su pecho
inmenso y dulce...» (21).

Así pues, se ha podido delimitar la personalidad de los dos interlocutores y, en ocasiones, la razón del silencio, lenguaje del amor:

«¡CALLA! Gusta el cenit,
escucha el sol.

¡No me hables! Enlaza,
en la for permanente
de un infinito amor,
tus manos y mis manos,
tu silencio y el mío.

¡Calla! Aspira el azul,
escucha el oro.» (22)

En esta composición aparece de nuevo la idea del doble silencio compartido. Y, sin embargo, antes de pasar por el tamiz de Poe, la idea que Juan Ramón Jiménez tenía sobre el silencio difería considerablemente de ésta. Ya ha podido observarse en los aforismos ofrecidos, y algunos ejemplos nuevos podrán reafirmar la opinión de que, para el poeta andaluz, el silencio era sencillo, es decir, constituía la esencia de algo que era privativo del poeta, como él mismo confiesa:

«¡No, no, no lo digáis!
Siga todo en secreto
Eternamente, mientras gira el mundo
soñando, nunca dicho ya por nadie;
con mi silencio eterno» (23).

Estos versos corresponden al final del poema número 106 de *Estío* (1915), y la fecha es suficientemente significativa para demostrar que aún no había adoptado la concepción de Poe.

Comparemos la diferencia existente entre éste y su homónimo, número 85 de *Diario*:

SILENCIO

HASTA HOY la palabra
«silencio»
no cerró, cual con su tapa,
el sepulcro de sombra
del callar.

¡Hasta hoy,
cuando en balde esperé
que tú me respondieras,
habladora! (24).

El poeta ha quebrantado la ley de *su* silencio para establecer una comunicación deseada, pero «tú», la habladora, no ha querido participar en el mismo; y él percibe que el silencio ya no le parece un concepto válido para ser acaparado ávidamente en solitario, sino que puede enriquecerse al transformarse en silencio compartido. Incluso se percibe cómo ese silencio de una sola vertiente pesa sobre un ánimo con reminiscencias de muerte y bien sabido es lo que esta idea ha representado en su primera época. Aquí se exagera su miedo y aflora en ese «no cerró, cual con su tapa,/el sepulcro de sombra/del callar».

Es explicable, por lo tanto, que el poeta andaluz decidiera adoptar la alternativa que le brindaba el creador norteamericano de un doble silencio compartido, y más aún si ese doble silencio se establecía entre mar y playa, amante y amada, alma y cuerpo, nociones todas ellas hondamente arraigadas en la iconografía poética juanramoniana.

Más adelante, fiel a su costumbre habitual, someterá el término a un curioso juego dialéctico, perceptible en «Hueco (2)»:

DESDE QUE NO te oigo
¡qué gran silencio el mundo,
el mundo en nueva luz!

(Azul callado nubes,
oro silencio entre,
verde jardín cerrado)

Y el pajarillo aire
cantante tan seguido
que es pico silencioso:
(«Sí tú sí tú».)

Me gusta este silencio
fiel hueco de tu voz;
tanto me va gustando
que es casi como tú.

Silencio lleno oro,
(«sí tú sí tú sí tú»)
de azul de verde y luz.

Me gusta este silencio,
silencio eterno tú,
que es molde de tu voz.

¡Qué tres palabras tuyas,
qué tres palabras mías,
tres gotas hacia dentro:
«Silencio eterno tú»! (25)

La trayectoria poética de Juan Ramón Jiménez ha evolucionado considerablemente desde la fecha en que compuso los poemas comentados con anterioridad y éste, perteneciente a *La estación total* (1923-36). El «tú» ha cambiado de personalidad.

Ahora el diálogo se establece entre el poeta y el pajarillo o, lo que es igual, entre el «ego» y su «alter ego» universal, es decir, entre el poeta y el Poeta, puesto que se ha demostrado (26) que, en la poesía de madurez, el pájaro es poeta de múltiples expresiones, músico de variados arpeggios que emite un lenguaje incomprensible para el poeta al principio, pero que va progresivamente evolucionando hasta llegar al diálogo y, más tarde, éste permitirá la total identificación, llegando, incluso, a configurar un triángulo místico cuyos componentes son el poeta, el pájaro y el dios juanramoniano. Todo ello explica alguna de las alusiones que aparecen en esta composición. El silencio es ya oro para el poeta, y oro es, a su vez, símbolo de eternidad. El pájaro es poeta-dios, creador de un silencio significativo por lo cual puede ser «pajarillo aire/cantando tan seguido» a la vez que «pico silencioso», paradoja que sólo es viable en el plano metamórfico. Asimismo es comprensible que puede declarar: «Me gusta este silencio/fiel hueco de tu voz», que es molde de tu voz». Y, en la última estrofa, el silencio se define como constituido por «tres palabras tuyas» y «tres palabras mías» que ahondan, gotean hacia adentro en ese «reencontrarse» del poeta en busca de su mismidad para sumirse en lo eterno: «Silencio eterno tú», lo cual equivale a entenderlo como «silencio eterno yo».

Como todos los estímulos que adoptan el poeta andaluz, éste evoluciona de forma evidente desde la primera referencia de contacto con Poe hasta la última transformación en la cosmovisión juanramoniana. De esa forma, ese hueco, grato al poeta por ser eco del silencio del «tú» y fruto del doble silencio compartido, le resulta insoportable al descubrir que había perdido su relevancia significativa, al percatarse de que no encerraba sino el vacío. En el fragmento 3 de «Espacio» (27), leemos: «Un fin, un dios que se acercaba. Un cáncer...». Pero ese dios no representaba a la divinidad a la que el poeta se sentía anexionado, sino un dios mezquino, malevolente —clavando su vibrante enemistad en mí— que, tras la lucha, se descubre. «En cáscara vana, un nombre nada más, cangrejo (...), un hueco igual que cualquier hueco; un hueco en otro hueco.» Cotéjese este «hueco» con el poema que ostenta el término como título y podrá explicarse la repugnancia ostensible en el pasaje que se ofrece a continuación:

«Y un silencio mayor que aquel silencio llenó el mundo de pronto de veneno, un veneno de hueco; un principio, no un fin. Parecía que el hueco revelado por mí y puesto en evidencia para todos, se hubiera hecho silencio, o el silencio, hueco; que se hubiera poblado aquel silencio numerable de innúmero silencio hueco» (28).

El desaliento que rezuman estas líneas denota claramente cómo lamenta el poeta la pérdida de contenido del silencio, su vacuidad momentánea, cuando, en otras ocasiones, se había mostrado plétórico de significación. Todo ello viene, asimismo, potenciado por el hecho de descubrir que «el cáncer era yo» y, probablemente, las líneas 318-19 —«Y en el espacio de aquel hueco inmenso y mudo, dios y yo éramos dos»— representen la clave de comprensión de ese estado anímico, puesto que aluden al doloroso hallazgo de la disociación entre el poeta y dios. Tal descubrimiento debe de haber provocado una intensa angustia y decepción en el ánimo de Juan Ramón Jiménez, quien había iniciado el poema «Espacio» con una declaración tan tajante como «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo».

A la vista de cuanto se ha expuesto sucintamente, podemos corroborar que, una vez más, el poeta de Moguer se vale de las ideas que le aportan los poetas admirados —los ingleses y norteamericanos ocupan un puesto destacado, como lo prueban las constantes alusiones a creadores anglófonos, incluso antes de su matrimonio con Zenobia, puesto que Louise Grimm, ya en 1905 (29) le pone en contacto con alguno de ellos—para enriquecer su propio acervo lírico, pero nunca lo hace a modo de calco, sino que las adopta y asimila de tal manera que irán sufriendo las diversas transformaciones de su mente, siempre forjadora de ideas sutiles expresadas con la más depurada técnica.

Por lo que se refiere al influjo de Poe, no es éste el único tema que adopta, sino que, como ya se ha demostrado (30), Juan Ramón Jiménez alude a la influencia que el poeta de Boston había ejercido sobre él desde 1900 (31), y Young alude a la lectura de Poe por parte del poeta andaluz con estas palabras:

«Juan Ramón's copy of *Helios* (diciembre 1904) shows that he read the poem («The Raven») with care (...) In this same year, Juan Ramón included Poe among the list of his favorite poets in the *portada* of *Jardines lejanos* and he undoubtedly read Poe's essay on the theory of composition that was put into Spanish by an unknown translator for *Renacimiento* in 1907 (32).

El influjo de Poe en Juan Ramón Jiménez no parece haber sido tenido en cuenta en la medida que éste merece pese a las frecuentes alusiones del propio Juan Ramón. Tanto en su obra poética como en charlas y conferencias, Poe recibe siempre el tributo de admiración del poeta español. Pero tal vez la referencia más significativa se encuentra en la circunstancia de que el nombre del poeta americano aparezca en «Espacio» (33), culmen de la lírica juanramoniana. Parece como si quisiera reconocer en este broche de su obra la deuda contraída con respecto a creadores que le habían precedido. Y no podemos olvidar que, cuando Juan Ramón Jiménez menciona a alguno de estos poetas, no lo hace nunca por mero accidente; la experiencia ha demostrado que pueden hallarse influjos foráneos en poemas donde no aparece ningún poeta aludido, pero que aparecerán invariablemente en todos aquéllos que se hallan coronados por un lema; al menos este fenómeno se ha repetido en los cotejos realizados entre Juan Ramón y Poe, Shakespeare, Blake, Emily Dickinson y W. B. Yeats. Estos poetas no siempre aparecen mencionados explícitamente, sino que, en ocasiones, se alude a ellos veladamente, pero siempre aparecen las claves necesarias para relacionar unos poemas con los otros, lo cual permite descubrir la huella de alguno de ellos. Pero esa huella siempre llevará la impronta y el sello juanramonianos.

NOTAS

(1) L. C. Knights. *Times Literary Supplement*. febrero 29. 1980. pág. 239.

(2) «Lengua y marginación en Harold Pinter». Francisco García Tortosa. *Atlantis*. abril. 1980. vol. 1. núm. 2. pág. 14.

(3) *T. L. S.*. febero 22. 1980. pág. 214.

(4) *Crítica paralela*. comentario e introducción de Arturo del Villar. Madrid. Bitácora. 1975. pág. 183.

(5) *The Victorious Expression. A Study of*

Four Contemporary Spanish Poets: Unamuno. Machado. Jiménez. García Lorca. The University of Wisconsin Press. 1966. pág. 109.

(6) *Ibid.*, pág. 99.

(7) *Edgar A. Poe. Poesía completa.* Barcelona. Ediciones 29. 1976. pág. 118. (Se abreviará *P.C.*)

(8) *Ibid.*, pág. 330.

(9) Véase «Raíces norteamericanas en la obra de Juan Ramón Jiménez: E. A. Poe y la poesía juanramoniana». Carmen Pérez Romero. *Anuario de estudios filológicos II*. Universidad de Extremadura. Cáceres. 1979. págs. 211-29.

(10) «El mar en E. A. Poe y en Juan Ramón Jiménez». Carmen Pérez Romero; próximo a aparecer en *Anuario de estudios filológicos III*. Universidad de Extremadura.

(11) *Libros de poesía.* Madrid. Aguilar. 1957. pág. 604. (Se abreviará *L.P.* El mismo poema se encuentra en *Leyenda.* Madrid. Cupsa. 1978. pág. 434.) (Se abreviará *Ley.*) No existe más variante entre uno y otro texto que la prosificación que caracteriza la edición de *Ley.*

(12) *L.P.*, pág. 667.

(13) *Libros de prosa.* Madrid. Aguilar. 1969. pág. 960.

(14) *Ibid.*, pág. 958.

(15) *Ley.* pág. 338.

(16) *Ibid.*, pág. 340.

(17) *Critica paralela. op. cit.*, pág. 145.

(18) *L.P.*, *op. cit.*, pág. 700.

(19) *P.C.*, *op. cit.*, pág. 126.

(20) *L.P.*, *op. cit.*, pág. 249.

(21) *Ibid.*, pág. 253.

(22) *Ibid.*, pág. 209.

(24) *Ibid.*, pág. 336 y *Ley.*, *op. cit.*, pág. 410.

(25) *L.P.*, *op. cit.*, págs. 1287-8.

(26) Véase *La poesía de expresión inglesa en la lírica de Juan Ramón Jiménez: Shakespeare. W. Blake. Emily Dickinson y W. B. Yeats en la obra juanrramoniana.* tesis doctoral de Carmen Pérez Romero. director Ricardo Senabre Sempere. Universidad de Extremadura. 1980.

(27) Líneas 276 y sigs.

(28) Líneas 298-304.

(29) Howard T. Young aporta los datos que prueban tal aserto en «Anglo-American Poetry in the Correspondence of Luisa and Juan Ramón Jiménez», *Hispanic Review*. vol. 44. núm. 1. Winter. 1976. págs. 1-26.

(30) Véase *La huella de E. A. Poe en Juan Ramón Jiménez.* memoria de licenciatura de Carmen Pérez Romero, director Ricardo Senabre Sempere. Universidad de Extremadura. 1978.

(31) «Desde 1900 influyen en mí». confiesa Juan Ramón, «Rubén Darío (...), Baudelaire, Mallarmé (con sus poemas originales y sus magníficas traducciones de Poe que leí antes que las de Baudelaire)...» «Espacio», *autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*. M.^a Teresa Font, Madrid, Insula, 1972, pág. 52.

(32) «Anglo-American Poetry in the correspondence of Luisa and Juan Ramón Jiménez», *op. cit.*, págs. 9-10.

(33) «Espacio», Fragmento 3, 1, pág. 192.

