

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: UNA POÉTICA DE EXCEPCIÓN

Javier Blasco
Universidad de Valladolid

LOROS en los balcones, fonógrafos, malos pianos –y buenos– mal tocados, habla a gritos, portazos, pregones, grillos en jaula, pisar fuerte, bailes en pisos, frío en todas partes en invierno, calor ineludible en verano, imposibilidad de abrir en primavera, de sostener la hoja seca con los ojos en otoño, risotadas, niños que lloran siempre y manos unánimes que les pegan, amigos desocupados, barro, polvo, envidia, sordidez, belleza hueca, riqueza inútil, pobreza arrinconada, cuerpo presente y alma huérfana. ¡España! ¡Y el hombre contemplativo, universal que te ama, que es pobre, que no debe ni puede huir de ti! JRJ

En la fecunda obra del poeta de Moguer (*Obras*, Madrid, Visor, 2006-2010, 48 vols.) se puede observar muy claramente la aclimatación del poeta, según los momentos de su biografía, a diferentes estéticas (y, consiguientemente, a distintas técnicas de escritura), hasta el punto de resultar difícil comprender que poemas de libros como *Jardines lejanos* (en los que lo narrativo y lo anecdótico tienen una marcada presencia) hayan salido de la misma pluma que las esencializadas (y, en

opinión de algún crítico, “herméticas”) canciones de *Poesía*, o que los inspirados salmos laicos de *Animal de fondo*.

Para la crítica Juan Ramón es un poeta de múltiples perfiles y, si algunas lecturas dan preeminencia al magisterio que con su *Diario* ejercerá sobre los poetas del 27 a los que les lega su peculiar forma de interpretar la vanguardia, para otros lectores sigue siendo el más personal de los poetas de nuestro modernismo, en tanto que para otros terceros lo más reseñable de la obra juanramoniana se alcanza sólo con el último Juan Ramón.

En efecto, durante años la imagen de Juan Ramón que se impuso fue, esencialmente, la que se deriva de la *Segunda antología poética*; una imagen que desde luego hace justicia a un poeta de talla única, en cuya obra hunden sus raíces, por ejemplo, ciertas técnicas que anticipan el **hodiernismo** (que llevará a *Cántico*), el **neopopularismo** (que conocerá cimas impresionantes en Alberti o en Lorca) y el **surrealismo** (que subyace a *Poeta en Nueva York*), tres de los vectores más importantes de la lírica en lengua española del siglo XX, pero que no se agota ahí, sino que este Juan Ramón —el del *Diario de un poeta recién casado* o el de *Eternidades*— asume el magisterio sobre los hombres de la llamada generación del 27 a partir de una obra (la de los libros que van de *Ninfeas* a los *Sonetos espirituales*) que al menos había servido para, en la primera década del siglo XX, dar carta de naturaleza en la lírica española al simbolismo dominante en la poesía europea del momento. De hecho, a esta única dimensión (la representada por una obra modernista que se agotaría en 1917) pretendieron reducirlo algunos de sus discípulos (con la intención de ocultar así las huellas de sus primeros pasos) y, por razones estrictamente políticas, la crítica oficial franquista, como queda patente en el juicio de Gonzalo Torrente Ballester, que ningunea el libro *Animal de fondo* en los siguientes términos: “Dudamos de que JRJ... produzca ya esa media docena de libros... Recientemente publicó en edición bilingüe *Animal de fondo* y, ante él, tenemos que preguntarnos estupefactos qué son y qué sentido tienen sus versos y prosas para nosotros. Y, después de convencernos de que no tienen ninguno, nos preguntamos qué sentido tendrán para su autor, y si alguien de la ‘inmensa minoría’ les encontrará sentido... Todo el libro es igual, inaccesible a la sensibilidad, aunque inteligible a la razón. No es poesía, sino pseudoteología-mística. *Es la última muestra de ese proceso destructivo de toda poesía que JRJ inició en 1917*” (aunque fue escrito cuando Juan Ramón todavía estaba vivo, como bien se deduce de la lectura, este juicio lo exhibe Torrente Ballester en *Panorama de la literatura española contemporánea* (Madrid, Guadarrama, 1965, págs. 271-272).

La poesía de Juan Ramón, como la de cualquier poeta, lleva la marca de su tiempo. Ello hace que su obra, al ser tan dilatada, se le presente al lector actual (mejor que la de ningún otro poeta de su tiempo) como un riquísimo escenario de geografías estéticas en permanente proceso de mutación y cambio; un escenario que resume en textos de gran altura la historia de la totalidad de la poesía española de la primera mitad del siglo XX. Y el lector puede, dentro de la variedad que su obra ofrece, elegir entre momentos de escritura y estilos muy diferentes. Pero, como el poeta recuerda en un aforismo, su obra “es una obra de conjunto ... que puede luego gozarse en sus más mínimos detalles: florecillas, arenas, burbujas”.

Desde luego, la huella de la historia en la obra de Juan Ramón es muy clara con tres etapas perfectamente diferenciadas: a su modernismo inicial le sucede una etapa que el propio poeta define por su “avidez de eternidad” (desde los *Sonetos espirituales* a *Canción*), y a esta segunda sigue otra caracterizada por la “necesidad de conciencia interior y ambiente” (presente en todos los poemarios que siguen a *La estación total*). Y su poética¹ no puede explicarse sin el anclaje histórico-literario que reflejan los diferentes perfiles que ofrece la totalidad de su escritura. Si la obra de Juan Ramón es, como él dijo y quiso, obra en marcha, también su poética es poética en marcha y va creciendo en cada una de las etapas por las que discurre su escritura, y no alcanza su formulación definitiva hasta el último texto escrito. No obstante, sin solución de continuidad alguna, los grandes núcleos de esa poética se hallan ya en sus primeros libros. El “ansia de eternidad” de los poemarios que van de *Estío* a *Canción* están ya, aunque no se nombren así, en las sombras y en los misterios que habitan los parques de sus primeros libros; es esa misma “ansia de eternidad” la que pone letra a la canción que desgranar las fuentes y los pianos en los espacios de *Arias tristes* y en los salones de *Jardines lejanos*; y, de igual modo, es esa “ansia de eternidad” la que, en los libros que siguen a *La estación total*, se concreta en “necesidad de conciencia interior y ambiente”. Sobre todo en sus últimos días, Juan Ramón quiso insistir en aquellos elementos que podían constituir, por debajo de las aparentes divergencias evolutivas, el denominador común de la totalidad de su actividad creadora; y este no es otro que “una sucesión de encuentros con una idea de dios”. Uno de los textos que escribe para prologar *Animal de fondo* reza así:

1.- Por poética, aquí, entiendo el concepto que explica el sentido último de la escritura del moguerense; un concepto que se va alimentando de la información y de las conquistas que el poeta va atesorando en sus lecturas, vivencias y en su experiencia con la palabra. Para un desarrollo en profundidad de algunos conceptos que aquí sólo pueden ser apuntados (en muchos casos para incorporar a ellos aportaciones de la bibliografía reciente), véase mi *Poética de Juan Ramón Jiménez* (Universidad de Salamanca, 1982) y más recientemente el excelente trabajo de Almudena del Olmo Iturriarte, *Las poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Renacimiento, 2009.

Es decir, que la evolución, la sucesión, el devenir de lo poético mío ha sido y es una sucesión de encuentros con una idea de dios. Al final de mi primera época, hacia mis 28 años, dios se me apareció como en mutua entrega sensitiva; al final de la segunda, cuando yo tenía unos 40 años, pasó dios por mí como un fenómeno intelectual, con acento de conquista mutua; ahora que entro en lo penúltimo de mi destinada época tercera, que supone las otras dos, se me ha atesorado dios como un hallazgo, como una realidad de lo verdadero suficiente y justo. Si en la primera época fue éstasis de amor, y en la segunda avidez de eternidad, en esta tercera es necesidad de conciencia interior y ambiente en lo limitado de nuestra morada de hombre. Hoy, concreto yo lo divino como una conciencia única, justa universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo. Porque nos une, nos unifica a todos, la conciencia del hombre cultivado único sería una forma de deísmo bastante. Y esta conciencia tercera integra el amor contemplativo y el heroísmo eterno y los supera en totalidad.

I. Los orígenes modernistas

¡Tanto soñador de lo infinito! ¡Tanta nostalgia frente a un enigma eterno! ¿Es que nuestros sentidos no convienen con nuestras realidades? JRJ

Toda la naturaleza se compone, lo mismo que el hombre, de materia y de espíritu. El artista –poeta músico, pintor, escultor superficial y realista– interpreta la materia. El éxito es inmediato. El verdadero soñador interpreta el espíritu. Tardará en ser comprendido, porque da forma a una cosa que no la tiene. JRJ

Juan Ramón, poeta que procede de una clase burguesa acomodada, durante su infancia y primera adolescencia vive los privilegios de esa clase, con estudios en los jesuitas de el Puerto de Santa María. A su estancia entre los jesuitas atribuirá Juan Ramón gran importancia a la hora de enjuiciar, por ejemplo, la tristeza que destilan sus primeros versos. En efecto, cuenta cómo su madre, “que no mintió nunca”, le aseguraba que su niñez había discurrido entre “risas indudables”, sin embargo él sólo era capaz de recordarse envuelto en una natural tristeza: “Desde que yo me acuerdo –afirma en un texto de *Vida y muerte de Mamá Pura*–, cuando estoy solo me miro pensativo, ceñudo, melancólico [...] Muchas veces he querido encontrar la razón a este cambio– ¿La muerte brusca de mi padre a la madrugada; el colejo de los jesuitas, con su paño morado constante de la muerte...?”. Y en carta a Graciela Palau de Nemes insiste en la misma idea: “me veo con mi fantasía infantil asesinada y enlutada por la enseñanza jesuítica, porque yo entonces soñaba con cosas bellas, pero creía que no valía la pena escribirlas”. Con toda seguridad Juan Ramón acierta en su apreciación.

La tristeza de sus versos es tristeza de época, quizás acentuada por acontecimientos familiares, como la muerte de su padre, pero desde luego la influencia de los jesuitas imprime en él un sello muy especial, como se demuestra en poemas como el que sigue (de *Arias tristes*), que es un ejercicio de “compositio loci” que dejará profunda huella en la poética juanramoniana:

VENDRÁ un carro por mi cuerpo
 –¿en dónde estará mi alma?–
 y se parará a la puerta
 del jardín. Sobre mi caja
 negra y con moscas, el sol
 de la tarde sonrosada
 dejará un rayo flotante,
 lleno de música y lágrimas.

Mi casa quedará triste...

Juan Ramón no cursó estudios universitarios, sólo porque la vocación artística se cruzó en su camino, pero los años sevillanos de vivencia universitaria lo ponen en contacto con un hombre, Federico de Castro, que (aunque lo suspendió) dejó en él la semilla del krausismo, sobre la que enseguida, en Madrid ya, hacia 1902, vendrá a cobrar forma el pensamiento maduro de hombres de la Institución como Luis Simarro, eminente neurólogo, y Nicolás Achúcarro.

La ausencia de una formación universitaria la compensa Juan Ramón alimentando su vocación literaria con una lista numerosa de revistas francesas, inglesas o hispanoamericanas, a las que se halla suscrito desde 1900 (como se puede documentar en su biblioteca custodiada por la Fundación Juan Ramón Jiménez). Juan Ramón, sin exageración alguna, es el poeta español más atento a los estímulos espirituales que dominan el simbolismo europeo (especialmente francés). Y, desde fechas muy tempranas, se percibe en su escritura una forma de impostar en su biografía las maneras y los clichés (incluidos los excesos parnasianos y decadentistas) de los personajes creados por esa literatura. Si, como dice un crítico del momento, el arte modernista se engendra bajo el signo de “la tristeza a veces algo irónica de lo que desaparece y del misterio de lo que no es aún” (L. RODRÍGUEZ EMBIL, “El Modernismo”, *El Nuevo Mercurio*, 7, 1907, p. 805), el “yo” de los primeros versos de Juan Ramón (desde *Ninfeas* a *Elegías*) encarna las formas del dandy y la sensibilidad enferma, dolorida, fragmentada o duplicada del que, de acuerdo con las tesis principales del decadentismo, tiene que pagar un alto precio por su independencia moral, por sus dotes visionarias y

por su capacidad para percibir “más allá de la materialidad de las cosas”. El precio no es otro que su soledad, su aislamiento social, y sus inseparables melancolía y tristeza.

En dos sentimientos, de forma muy especial, se reconoce este “yo” de la primera poesía juanramoniana: en la tristeza (con toda la gama de matices que van de la melancolía desdeñosa, distanciada y elegante, al llanto inconsolable) y en el amor. Pero conviene recordar que el radical pesimismo (Pío BAROJA, “Formas de moral”, en *Nuestro Tiempo*, 34, 1903, pp. 463-468; y E. RAMÍREZ, “Revista bibliográfica: *Sobre el abismo*, novela de Eduardo Zamacois”, en *Nuestro Tiempo*, 67, 1906, pp. 76-81), que tantas veces ha sido considerado como un elemento caracterizador de la literatura del fin de siglo, no es sino el tributo –tributo esencialmente laico– que el hombre moderno paga a la radical soledad con que él mismo se condena, al derribar el pedestal de todos los “dioses” que había recibido de la tradición y al renunciar a las respuestas construidas para el consumo de las masas (Urbano GONZÁLEZ SERRANO, “Los misántropos”, *Vida Nueva*, 10, 1898, s. p.).

Y así es, en efecto. El “yo” que actúa de hilo conductor de los poemas juanramonianos se “sitúa” al margen de una sociedad que ha convertido al progreso en su única norma; al margen de una moral que hipócritamente apuesta por el hedonismo y pone todo tipo de trabas al amor en cuanto sentimiento, a la par que lo bendice en cuanto forma moral de integración social; al margen de cualquier explicación formalmente religiosa de la realidad; y al margen, en fin, de los excesos del cientifismo positivista. El poeta modernista se siente condenado a existir en el deshumanizado mundo emergente del la máquina, al arbitrio e imperio del gusto burgués que se impone a golpe de talonario, y su melancolía es una forma de expresar la insatisfacción ante esa realidad, a la vez que su incapacidad de sustituirla satisfactoriamente por otra, salvo en sus sueños, en sus fantasías y delirios. Todo esto está en consonancia con el crecimiento en el grado de atención de la literatura del momento hacia territorios de marginalidad social y psicológica, etc., que nutre al poeta de imágenes en las que reconocerse especularmente.

Los ejemplos se multiplican en la literatura modernista y, por supuesto, en los versos y prosas del primer Juan Ramón. Recordemos un poema, modélico de todo esto, en *Jardines lejanos*:

¿SOY yo quien anda esta noche
por mi cuarto, o el mendigo
que rondaba mi jardín
al caer la tarde... ? Miro

en torno y hallo que todo
es lo mismo y no es lo mismo...
¿la ventana estaba abierta?
¿yo no me había dormido?

¿El jardín no estaba blanco
de luna...? El cielo era limpio
y azul... Y hay nubes y viento
y el jardín está sombrío...

Creo que mi barba era
negra... yo estaba vestido
de gris... y mi barba es blanca
y estoy enlutado... ¿Es mío

este andar? ¿tiene esta voz
que ahora suena en mí, los ritmos
de la voz que yo tenía?
¿Soy yo...? ¿o soy el mendigo

que rondaba mi jardín
al caer la tarde...? Miro
en torno... Hay nubes y viento...
El jardín está sombrío...

...Y voy y vengo... ¿Es que yo
no me había ya dormido?
Mi barba está blanca... Y todo
es lo mismo y no es lo mismo...

(*Jardines lejanos*)

El naciente capitalismo y las incipientes conquistas políticas, en el fin de siglo, sacralizan valores que no sólo chocan contra la tradición precedente, sino que también encuentran problemas para engranar internamente las nociones aparentemente discrepantes de *eficacia* y de *igualdad*. Todo parece indicar que el modernismo es el último bastión que levanta el arte construido sobre pilares humanistas frente al imparable progreso de las banderas que, reunidas bajo el concepto del “progreso”, esgrimen los nuevos poderes económicos y políticos. El gusto de la literatura del fin de siglo por los desdoblamiento del “yo” (la imagen del *otro* ronda muchos textos modernistas) tiene que ver con la sensación de vivir a caballo de dos realidades que el arte no acierta a conciliar. Es lo que Flaubert afirma cuando define al poeta como un ser condenado a “vivir como un burgués y pensar como un semidiós”. Entre los artistas y escritores del fin de siglo existe la conciencia de que “la civilización moderna

va camino de arrancar toda la belleza de la vida y hacernos menos que hombres" (W. MORRIS, *The Beauty of Live*, London, Brentham Press, 1975, pág. 4). Por eso, desde el arte, levantan hermosas barricadas de resistencia. Incluso aquellos que, en un primer momento, saludan con entusiasmo los aires de modernidad que, al abrigo de la ciencia y de los movimientos políticos, llegan de Europa, pronto recogen velas y se vuelven escépticos y desconfiados. Es el caso de Miguel de Unamuno: propagandista en su juventud, en los años en que colabora en la *Lucha de clases*, de las ideas socialistas, pronto se repliega hacia posiciones metafísicas desde las que combate la aplicación que su época hace de la idea de progreso, y la voz de Unamuno encontrará muchos otros ecos entre los jóvenes escritores del fin de siglo español.

En el arte, ven la posibilidad de retorno a esa interioridad amenazada por los peligros de la industrialización y del progreso. La orientación materialista que la modernidad da a la idea de progreso, les hace imaginarse el futuro bajo la figura de un mundo antiestético, dominado por un amenazante industrialismo, oprimido por el trabajo, "con sus máquinas odiosas, sus chimeneas, sus montones de carbón, sus canales de riego... sus calles tiradas a cordel" (Pío BAROJA, "Libros y folletos: *Hacia otra España* por Ramiro de Maeztu", en *Revista Nueva*, I, 4, 1899, págs. 191-192). La obligación del arte —y del artista— era oponerse a esta amenaza y, ya que el progreso parece inevitable, colaborar en dotar de una cara humana a la modernidad, imponiendo la idea de que aquél era sólo un medio (que podía liberar al hombre de muchas dependencias materiales con la realidad), pero nunca un fin en sí mismo (José FRANCÉS, "Concurso de Gente Vieja", *Gente Vieja*, 75, 1902, p. 8). Convertido en fin, el "progreso nos obliga a emborracharnos con el negocio, el trabajo y la ciencia", enajenando al hombre y separándolo de su intimidad y de su laborar con el espíritu (M. de UNAMUNO, "La vida es sueño. Reflexiones sobre la regeneración de España", en *La España Moderna*, 119, 1898, pág. 71).

Desde aquí se explica la pasión del poeta por las galerías y laberintos del subconsciente, y por esa parte de la realidad ("la realidad invisible" de Juan Ramón), a la que la razón tiene vedado el camino. Por lo que se refiere a los escenarios en los que este "yo" se ubica podría decirse, respecto a su procedencia literaria, lo mismo que dijimos para ese "yo". Son ante todo paisajes literarios, impostados paisajes naturales, residuos de un mundo amenazado por el progreso o producto de un espiritualismo simbolista que convierte la realidad visible en libros de símbolos a través de los cuales se expresa la realidad invisible y, en el mejor de los casos, en trasunto también simbólico, de un mundo interior de geografías laberínticas inexploradas e ignotas.

Los parques que conforman los escenarios de los primeros poemas juanramonianos permiten situar al "yo" en un ambiente en el que se borran los límites entre lo interior y lo exterior, entre lo visible y lo invisible, entre lo vivido y lo soñado, entre lo real y lo literario. Son, ante todo, "paisajes del alma", de un alma que está en construcción y que se niega a renunciar a sus sueños, a sus visiones, a los fantasmas que la habitan, y que, en consecuencia, sufre el rechazo de sentido común burgués que lo invade todo (E. BARK, "El problema religioso en España", *Germinal*, 21, 1897, p. 4).

Todas estas manifestaciones —las formas del "yo" y los jardines y parques que conforman los escenarios de la primera poesía juanramoniana— tienen en común una cosa: todas ellas reflejan idéntico rechazo a la visión del mundo que se deriva del racionalismo cientificista y todas ellas son plasmación de la insatisfacción metafísica que el artista modernista siente ante la realidad que le rodea. El extraordinario relieve otorgado por el primer Juan Ramón (tanto en los contenidos, como en los procesos de creación) a lo irracional (visiones, sueños, misticismos de todo tipo) es uno de los rasgos más característicos y permanentes del arte a lo largo de todo el siglo XX. Aunque lo irracional se documente, esporádicamente, en el arte y en la literatura de otros momentos de la historia, es la modernidad la que consagra estos materiales como sujetos artísticos, siendo el modernismo, también en este capítulo, el movimiento que prepara el terreno para que ello sea así. Y Juan Ramón no es ajeno a esta sensibilidad. La fe decimonónica en la ciencia provoca excesos de todo tipo, como reacción a los cuales se multiplican también los misticismos de las más variadas procedencias. Ya que la ciencia no alcanza a satisfacer todas las esperanzas que se había depositado en ella, y como además deja sin resolver cuestiones fundamentales ("La isla de lo Cognoscible —en frase de Littré— sigue rodeada de un océano de misterio"), tras haber despojado al hombre de otras posibles respuestas, como las que la fe le proporcionaba (J. R. Jiménez, *El Modernismo. Notas de un curso: 1953*, Madrid, Aguilar, 1962, pág. 53), se improvisan soluciones desde otros territorios diferentes a los explorados por la razón. Es así como lo misterioso, lo desconocido, el espiritualismo, y todo tipo de misticismos se incorpora, como material de primer orden, al mundo de la literatura y de la pintura del fin de siglo. Es así como el arte del fin de siglo, iniciando una tendencia que tendrá muy larga pervivencia, encuentra en lo Incognoscible (lo onírico, lo subconsciente, lo esotérico, la transrealidad, la realidad invisible...) su campo específico de actuación. En esta clave hay que valorar el aprecio de la cultura modernista (y de Juan Ramón) por las emociones, por las sugerencias, por los matices; la reivindicación, junto a lo oculto y a lo subconsciente, de lo dionisiaco y de lo primitivo.

El “credo modernista” es, en el siglo XX, el primer movimiento en trabajar en favor de una liberación de la poesía de la tiranía de la razón. Unos versos de Sassone (en la línea con la apuesta unamuniana por el *espiritualismo*, frente al *intelectualismo*) permiten documentarlo así:

Amo sólo de las cosas las ocultas relaciones,
 quiero, más que las ideas, las extrañas sensaciones,
 que el pensar es para el sabio y el sentir para el artista
 en la ilógica doctrina de mi credo modernista

Tras la postura que esconden estos versos no es difícil ver cómo el fin de siglo, al otorgar importante papel en el arte al sueño, a la imaginación, al sentimiento..., pone en pie un discurso que reivindica al hombre como totalidad (conciencia y subconsciencia), que rompe con las oposiciones rígidas, que reintegra todo lo humano marginado por la razón y que, al hacerlo así, es capaz de actuar como un elemento humanizador, frente al materialismo y utilitarismo burgueses, y frente al racionalismo positivista. También la vivencia del poeta de las primeras experiencias amorosas, de las que los versos juanramonianos de los libros de estos años dan cuenta, lo ejemplifican muy bien.

Juan Ramón se empapa de las ideas que subyacen a todo lo anterior en las revistas del momento (españolas, francesas, inglesas, alemanas e hispanoamericanas), que lee y colecciona ávidamente, pero su asimilación de las mismas no es la del diletante, sino que muy pronto se preocupa por acudir a las fuentes. En 1903 Juan Ramón se instala en casa del doctor Simarro, y allí comparte vivienda con Nicolás de Achúcarro, Sandoval y otros jóvenes intelectuales españoles del momento. En los colaboradores y discípulos de Simarro (Sandoval, Achúcarro, Miguel Gayarre) encuentra un círculo inteligente (diferente al de la bohemia que, de la mano de Villaespesa, había conocido durante su primer viaje a Madrid, en 1900) con el que conversar durante horas: “Yo no iba nunca a la Institución –escribirá Juan Ramón, recordando estos años– que no saliera con un mundo lleno de cosas”. Con las gentes de este círculo, Juan Ramón asiste a conciertos, conferencias, veladas y cuantos actos culturales institucionistas se celebran. Juan Ramón recordará, sobre todo, los tés de los miércoles, en los que Cossío les insufla a todos la pasión por El Greco. Sandoval, además, lo aficiona a sus paseos y excursiones por la sierra de Guadarrama y le ayuda a moldear su visión y lectura del paisaje. “La institución –dirá luego– fue el verdadero hogar de esa fina superioridad intelectual y espiritual que yo promulgo: poca necesidad material y mucha ideal” (en “El modernismo poético en España y en Hispanoamérica”). En la biblioteca personal del doctor Simarro, templo del espíritu insitucionista, puede

leer a Kant, Wundt, Spinoza, Goethe, Shelley, a Carlyle, a Heine, a Hölderlin, a Schopenhauer, o a Nietzsche. Además Juan Ramón tiene la ocasión de intimar con toda una serie de artistas e intelectuales (Cossío, Miguel Gayarre, Emilio Sala, Sorolla) vinculados, de una u otra manera, a la Institución Libre de Enseñanza, así como de conocer personalmente a don Francisco Giner de los Ríos, cuya personalidad marcará profundamente a un escritor que, desde este momento tendrá muy claro que su “lucha” por la belleza debería conducirlo al crecimiento y mejoramiento de su yo más íntimo o, en caso contrario, carecería de todo sentido. El arte se convierte para él, en estos días, en una actividad que, marcándole metas de regeneración personal y social, lo salva del utilitarismo burgués y, a la vez, de los excesos decadentistas.

Tan decisivas como estas tertulias, resultaron, durante los meses de retraining que el poeta pasó en el Sanatorio, sus conversaciones con Simarro, que imbuyó a Juan Ramón de un espíritu laico. El lector puede valorarlo así a partir del retrato que Juan Ramón hará de Simarro, tan opuesto al de alguno de los capellanes del Sanatorio, de la talla de aquel al que se refieren estas palabras:

El segundo cura que conocí en el Sanatorio. De Granada. Un sinvergüenza, jaranero y deslenguado. Vino allí castigado por el Obispo, y con la prohibición de vivir en la casa principal... Me decía: “Don Juan, mañana en el Gloria voy a cantar una petenera”. Y la cantaba. O: “¿qué quiere usted que le diga mañana a las niñas?” Le estaba prohibido confesar y esta era su gran pena. A veces, salía corriendo como un burro, respingando y dando coces. Me recitaba con frecuencia “versos”, pues yo era poeta, como estos: “Esta Eva placentera / está pidiendo lozana / que le ponga usted la pera / donde tiene la manzana” (*Sanatorio del retraído*).

Y, en otro lugar, recordando también sus días en el Sanatorio del Rosario:

Una tarde –lo recuerdo bien– veníamos hacia Madrid. Era en julio, y el crepúsculo violeta lo empalidecía todo como una bruma limpia, fresca y nostálgica; los polvorientos arbolillos se enverdecían con la brisa y allá en el fondo, Guadarrama adormecía su mole azul y rosa, llena de una dulce y despintada pedrería. No sé cual fue el motivo. Pero el Padre –un andaluz de Jaén, alto seco, rojo y con ojos azules corridos de carne rosa, lujoso de Sanatorio– seda y moaré, zapatos –hebilla de plata– y de sombrero –Villasante– me hizo una confidencia grosera sobre sus amores con una jamona de la Plaza Mayor. Aquello que él consideraría tan natural era para mí algo terrible, desconcertante, espantoso. Me sentí de pronto como aislado, solo entre mis ideas de catástrofe, desorientado como en un desierto sin salida. El sostén de mi voluntad se había quebrado. Yo creo que si aquel hombre negro y rojo hubiera sido un hombre inteligente, si me hubiera hablado con ciencia o con razón de la vaciedad del cielo, si hubiera sido un Platón, mi corazón no habría notado la transición del ideal y hubiera seguido latiendo tranquilo. No. Aquella

negación de lo espiritual era soez, burda, de sacerdote que debiera haber sido en la estación de las Pulgas mozo de cuerda, o tabernero del Rastro, y el golpe fue espantoso, terrible, sin solución. Y lloré por dentro, y me quedé arrinconado, medroso y triste como un niño perdido, como un niño que llora en la noche, que grita por la luz.

Estos ejemplos eclesiásticos chocan frontalmente con la sensibilidad juanramoniana educada en la Institución:

Íbamos una tarde de Mayo, por el paseo del Cisne, Don Francisco Giner, el doctor Simarro y yo. Todo era claro, fresco, ideal. Sobre el cielo azul, las ramas de un verde claro y tierno se estremecían a la brisa de cristal que el Guadarrama, descubierta y amable su nieve en la tarde limpia y nueva, mandaba como en un río ideal y aéreo... En esto, de la iglesia de los [...], hecha de cartón, con una torre de galletas de vainilla, salían dos frailes ¡De esos frailes vulgares, obesos, castañas sudosas y malolientes, que dejaron al pasar, un olor a tabaco, a cocina y a ropa sucia! Eran como cerdos extremeños en un fondo de Watteau. No quiero incurrir en el lugar común; si hay algo que justifica la caricatura burda, el lugar común, el concepto manido y plebeyo es el fraile. Y Don Francisco Giner, con un gesto inolvidable: “¡Ahí tenéis los que han de salvar España!”.

Frente a la estética representada por el padrecito de Jaén, Juan Ramón pone en pie una pedagogía que bien podría resumirse en un lema de don Francisco Giner de los Ríos, que él convierte en eje de su *Platero*: la expresión del espíritu en la naturaleza. La naturaleza, escenario para los ojos y cartilla para el cultivo del yo, corre serio riesgo de ser suplantada por la cultura; lo popular corre el riesgo de ser agostado por esa cultura nueva que, bajo la bandera del progreso, lo invade todo. La sociedad burguesa (del Moguer real de la época, bien representado en el libro por los hombres de “decorada levita”) extienden sobre el paisaje una capa que hace imposible escuchar el espíritu que habla en la naturaleza. Y en *Platero y yo* existe una clara voluntad de hacer pedagogía del paisaje, de lo popular y de la inocencia, como soporte de un espíritu cuyas resonancias han de dejar huella en la conciencia y han de ayudar a su crecimiento. La inmersión de algunos de los libros juanramonianos de su etapa modernista en lo popular (canciones, coplas populares y romances) señalan un camino por el que enseguida transitará con paso seguro el neopopularismo de Alberti y Lorca.

Platero y yo es además, en este sentido, el diálogo del poeta adulto con la historia lírica de una mirada inocente, que sigue viva en su memoria y que quiere salvar a toda costa, por lo que significa. Por la vía de lo popular y de la inmersión en la naturaleza (las dos grandes lecciones de los hombres de la Institución y especialmente de Simarro) el modernismo de Juan Ramón conduce el simbolismo literario español lejos de los excesos decadentistas (excesos que, por otra parte, cada vez se hacen más

tópicos y mostrencos) y lo carga de tensiones éticas, a las que no siempre la crítica ha sabido hacer justicia.

II. La Residencia de Estudiantes y Ortega. El hombre sucesivo

Mientras yo viva, y dándole lo suyo y en su sentido natural a la materia, preferiré siempre el espíritu y la creación poética, porque sé que con ello estoy ayudando a venir al hombre mejor que puede descubrir un día el secreto del mundo. Y, mientras no viene, a consolar con belleza escrita, o no, al hombre sucesivo. JRJ

Platero y yo no es un libro para niños, pero sí es un libro sobre la infancia y sobre los niños. Ese Moguer de *Platero*, visto en la memoria y contra las amenazas del presente, es un espacio, un paisaje en riesgo de desaparición, que el poeta salva en sus prosas, con una llamada de atención sobre la infancia (y “el mejor símbolo de la eternidad es el presente del niño”, según el poeta) que contamina también otras prosas de este momento sobre los seres que sufren, los viejos, los desposeídos (como en *Ala compasiva*, o en *Entes y sombras de mi infancia*).

Este es el espíritu que Juan Ramón lleva a la Residencia de Estudiantes, donde, “obligado desertor de Andalucía”, se instala en el otoño de 1913. Allí, todavía en la calle Fortuny, se le asigna una amplia y soleada habitación en la que puede tener consigo todos sus libros. Desde allí, el poeta de Moguer contribuyó activamente en la construcción del nuevo edificio del Cerro del Viento, que él rebautizó como la Colina de los Chopos. Por la Residencia, además, como residentes o como conferenciantes invitados, pasaron grandes figuras (y no sólo españolas) de la política, de la literatura o del arte del momento, y, diariamente, en el comedor, comparte mesa con hombres como Jiménez Fraud, discípulo de Giner de los Ríos y director del centro en aquel momento, Moreno Villa, Federico de Onís, Miguel de Unamuno, Menéndez Pidal o Ramón de Basterra, y, enseguida, Besteiro y otros hombres de especial significación política en la instauración de la República. Allí, especialmente, Juan Ramón se encuentra con Ortega, a quien ya conocía desde los tiempos de *Helios*.

El poeta ha referido este encuentro en varios lugares y, desde la distancia que proporciona la memoria, los textos juanramonianos visten de luces y sombras ese momento. Sin embargo, el encuentro debió de ser estimulante para ambos personajes. Ortega admira de verdad la escritura del moguerense y éste tiene un profundo respeto por las cualidades intelectuales del profesor de metafísica. Enseguida surgen proyectos

de actividad en común. Juan Ramón, que cuidó la edición de las *Meditaciones del Quijote*, recordará siempre con respeto, y con orgullo, la invitación de Ortega a sumarse a su Liga para la Educación Política Española, para trabajar “por la vida mejor de España”. Juan Ramón no quiso cumplir con la invitación de Ortega desde la política, pero sí que asumió su responsabilidad desde la actividad poética, convencido de que su trabajo, como poeta, resultaba efectivo para el mejoramiento personal y colectivo.

Durante los años de la Residencia, Juan Ramón desarrolló una actividad frenética con los jóvenes que más tarde tendrán un papel importante en el pensamiento republicano. Además de continuar (y a buen ritmo) con su obra literaria, a partir de 1914 se encarga, junto al propio Jiménez Fraud, de dirigir las publicaciones de la Residencia, consiguiendo que, bajo el sello de esta institución, vean la luz libros importantes de Unamuno, de Azorín o de Antonio Machado. Con la supervisión de Juan Ramón, por ejemplo, ven la luz *El Pasajero*, de Moreno Villa, o *Reliquias*, de Fernando Fortún, iniciando con las de Romain Rolland un colección de biografías para las prensas de la Residencia. Jiménez Fraud, recordando aquellos años, escribió un texto que constituye una síntesis perfecta de lo que fue el paso del poeta por la Residencia: “Nunca ha podido imaginar Juan Ramón hasta qué punto ejerció hondo y benéfico influjo en la aventura de la Residencia el prestigio de su nombre y de su presencia... Muchas de las más finas iniciativas de Residencia en aquel período se debieron a Juan Ramón” (*Historia de la Universidad española*, Madrid, Alianza, 1971, 456).

En conclusión, durante los años de la Residencia se produce en Juan Ramón una transformación singular de su vida. El poeta se abre a los otros y, en vez de proyectar hacia fuera los fantasmas de su mundo interior, se deja invadir por la realidad de fuera (“ver, oír, oler y tocar”), con la seguridad de que, ante esa realidad “en bruto” que se le impone a los sentidos, la palabra es capaz, ya no de cambiarla (como pretenderá luego la poesía social), sino de crearla convirtiendo las cosas en valores: si las cosas son anteriores al poeta, los significados de las cosas son creación de la palabra:

¡INTELIGENCIA, dame
el nombre exacto de las cosas!

...Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mí alma nuevamente.
Que por mí vayan todos

los que no las conocen, a las cosas;
que por mí vayan todos
los que ya las olvidan, a las cosas;
que por mí vayan todos
los mismos que las aman, a las cosas...

¡Inteligencia, dame
el nombre exacto, y tuyo,
y suyo, y mío, de las cosas!

La edición de este texto, en *Eternidades*, va presidida por una cita de Goethe, que dice exactamente lo que intento expresar. Esta cita reza así: “NO sé con qué decirlo, porque aún no está hecha / mi palabra.” Aunque el mundo sea anterior al hombre sólo la palabra lo crea como realidad comunicable.

“Goce de crecer, gloria de la acción y esplendor de la hermosura” dibujan –desde el lema con el que se abre el *Diario de un poeta recién casado*– un programa vital, y vitalista, en el que realmente cuesta reconocer las “variedades de... existencia” de un poeta, a quien, si tenemos en cuenta los libros anteriores a este, nos sería más fácil identificar con la voz que canta *las hojas secas*, que con la voz que, ahora, frente al “ayer” que “no es sino sueño” y frente al “mañana” que “es sólo una visión”, pretende exaltar un “presente”, en el que “se encierran todas las realidades”. La tensión entre misticismo y sensualismo, que –bajo diversas formas– da significado a la melancolía de los primeros libros de Juan Ramón, se resuelven ahora en un vitalismo de corte orteguiano, que queda perfectamente plasmado en el poema “Ausencia de un día”, en el que, tras afirmar que “ahora..., en vez de soñar, vivir será mirar tu luz”, Juan Ramón exclama:

¡Muera mi fantasía!
Tocar, gustar, oler,
oír, ver... esclarecer
tu verdad con la mía (LP, 415)

En esta poética los materiales de visiones, sueños, quimeras, delirios... se sustituyen por otros mecanismos, en los que la vigilancia de la conciencia es completa; mecanismos como el de la *contemplación*, que es también vivencia intensa de la realidad (lo espontáneo “sometido a espurgo por la conciencia”); la *evocación*, que es una nostálgica apropiación del pasado, convertida en sustancia del presente; y la *figuración*, que es una especie de “compositio loci” con capacidad para transformar en presente los materiales de un futuro que aún no es.

En el *Diario* (como en *Eternidades*), el componente psicológico de la primera poesía juanramoniana cede el paso a una nueva dimensión ética y metafísica. Ahora, a Juan Ramón ya no le sirve la vieja palabra –instrumento que él había tomado de la tradición literaria simbolista, afinándolo extraordinariamente y poniéndolo al servicio de la introspección y del autoanálisis. En el *Diario* se hace evidente que el poeta necesita reinventar el “nombre exacto de las cosas”; precisa encontrar una palabra desnuda –nueva y propia– que le abra el paso a la contemplación del mundo; una palabra que le permita desnudar la realidad y que le haga visible la verdadera y profunda significación de las cosas².

Como resultado de la irrupción de esta nueva palabra, todo se trastoca en el poema juanramoniano. Sobre todo, cambia –y lo hace sustancialmente– la relación del poeta con el mundo que la palabra pretende cantar. Si anteriormente el mundo exterior –en un descriptivismo sentimental que guarda estrechas deudas con diversas corrientes pictóricas de la época– justifica su presencia en los poemas por servir a la objetivación del mundo interior del poeta, ahora –a la vez que se desnuda y esencializa en uno o en varios de sus componentes– gana autonomía, convirtiéndose en sujeto de esa meditación metafísica que viene a ser el poema. Ya no interesa el cuadro paisajístico en cuanto soporte de estímulos o de estados sentimentales. Le interesa la realidad en cuanto enigma que guarda celosamente en sí el significado profundo de la existencia; en cuanto semilla de una realidad que espera la palabra del poeta para germinar y granar. La poesía se convierte, por ello, en amorosa tarea de desciframiento de dicho significado: el pájaro y la rama, la piedra y el cielo, la raíz y el ala, etc., dejan de ser parte de un cuadro, para convertirse en símbolos portadores de un mensaje en clave ética y, a la vez, metafísica. Aquí comienza el verdadero simbolismo moderno de Juan Ramón, un simbolismo superador del francés y en clara relación dialéctica con las vanguardias emergentes.

El *Diario de un poeta recién casado* evidencia un empeño tenaz –alentado, sin duda por el “Renan” (1909) de Ortega– en mirar el mundo con ojos recién estrenados, libres de la visión convencional de las cosas y libres de la visión deformadora de cualquier código literario. Ahora, lo que el poeta busca con su mirada es el “más allá” de las cosas; es –dirá años más tarde– la “transparencia”. Entre la exigencia de “desnudez”, de la que nace *Estío*, y la exigencia de “exactitud”, que demanda *Eternidades*, la palabra del *Diario* quiere alumbrar una realidad de valores y significados, que no

2.- Las características fundamentales de esta palabra quedan perfectamente definidas bajos los conceptos “Popular”, “Sencillo” o “Espontáneo”, tal y como se definen en las “Notas” con que el poeta acompaña la *Segunda antología poética*.

están en las cosas, sino que son creación de la mirada; valores y significados que –como canta el siguiente poema– va creando el hombre al poner su conciencia creadora sobre las cosas:

CIELO

Te tenía olvidado,
 cielo, y no eras
 más que un vago existir de luz,
 visto -sin nombre-
 por mis cansados ojos indolentes.
 Y aparecías, entre las palabras
 perezosas y desesperanzadas del viajero,
 como en breves lagunas repetidas
 de un paisaje de agua visto en sueños...

*Hoy te he mirado lentamente,
 y te has ido elevando hasta tu nombre.*

(Diario de un poeta recién casado)

En la palabra del *Diario*, Juan Ramón, tras los tanteos que suponen libros como los *Sonetos espirituales* y *Estío*, demuestra haber encontrado su propia y definitiva voz. El poeta, que en los libros precedentes había trabajado la palabra poética en todas las direcciones que la herencia modernista hacía posibles, se sitúa con este libro fuera de toda tradición. Inventa una palabra distinta, libre de todo condicionamiento de escuela o de época, e inaugura un tiempo nuevo para la poesía española.

El *Diario de un poeta recién casado* causó en su momento un gran desconcierto, imputable sobre todo a la radical novedad de su propuesta estética. No resultó fácil, en su momento, aceptar un libro adánico en tantos aspectos: el uso rupturista del ‘collage’, la adopción del verso libre como eje rítmico fundamental, la alternancia de prosa y verso, la diversidad –del puro lirismo a la ironía– de registros tonales, la riqueza expresiva –de la extrema desnudez lírica al barroquismo caricaturesco más prosaico– y la conjunción de varias voces en un discurso en el que los puntos de vista se multiplican, el diálogo frecuente de esta emergente forma de discurso con otros textos consagrados por la tradición o extraídos de la prosa cotidiana, etc., hacen del *Diario* un libro de plurales descubrimientos, a los que, a partir de él, la lírica en lengua española ya no podrá renunciar. Es Juan Ramón mismo quien así lo recuerda:

Inmediatamente después de mi *Diario*, 1916, este verso desnudo empieza a ser seguido en España... No hay más que ver la lírica española y americana anterior a mi *Diario* (Darío, Unamuno, Lugones, Antonio Machado, Silva, etc.) y la posterior (Juana

de Ibarbourou, Salinas, Neruda, etc.), hasta este curioso estado actual, en que casi nadie escribe más que en este verso mío y, como en lo popular, sin darse cuenta de quién lo dejó en el aire y en la luz de España.

“Después del *Diario* –ha escrito Ricardo Gullón en la misma clave– no se podría seguir escribiendo como antes. Quien así lo hiciera, incurriría en anacronismo, como bien comprendieron los poetas que por aquellos días se aprestaban a entrar en poesía”. Las novedades técnicas y expresivas de este libro, que por cierto venían gestándose al menos desde *Estío*, son muchas: ya no es la psicología del poeta la que ocupa el centro del cuadro, sino su esfuerzo por desnudar y descifrar, cantando, el enigma de la realidad. Novedoso es también el lenguaje al que responde el mencionado esfuerzo, un lenguaje esencialista, hermético sí, pero nunca abstracto, atento a las realidades de las nuevas propuestas de la modernidad emergente y desnudo de toda pretensión ornamental. Novedoso, en fin, es el descubrimiento de un verso libre muy diferente al versículo unamuniano ensayado en algunas de sus “rimas”. En consonancia con ello, el poema se desnuda de toda anécdota, viniendo a ocupar lo lírico, sentencioso y lo meditativo el lugar que antes correspondía a lo narrativo, lo que convierte la vivencia metafísica del yo en el único escenario en el se hace posible la conxtualización de su discurso. Pero –ya lo advirtió el poeta desde la primera página– “no [es] el ansia de color exótico, ni el afán de necesarias novedades” lo que se persigue con este libro revolucionario en tantos aspectos. La novedad de este libro no se agota ni en la forma, ni en la realidad a la que su discurso toma como referente.

El *Diario de un poeta recién casado* nace de las notas de viaje con que puntualmente Juan Ramón salva del olvido las múltiples impresiones y sugerencias surgidas a lo largo de una travesía que –desde Madrid a Nueva York, en viaje de ida y vuelta– lo conduce al encuentro con Zenobia. Pero el libro de Juan Ramón conecta también –desde el mismo título– con la literatura confesional del “diario”, un género en ebullición en la España del momento. Y, al fundirse en el libro de Juan Ramón los dos géneros, la perspectiva presentizadora del diario convierte el viaje real en un viaje interior, de trascendencia metafísica. Ya no es una sicología, como ocurría en otros libros –*Melancolía*, por ejemplo– del tiempo de Moguer, lo que emerge de este viaje. El *Diario* no es el resultado de un autoanálisis, sino de un proceso de contemplación. Lo que alumbró el *Diario* es el hacerse paso a paso de una conciencia, en un continuo preguntarse por la realidad profunda que hay detrás de las cosas. El mar le ofrece al poeta su lección: lo eterno está en lo mudable y el infinito ilimitado en lo limitado. Al poeta le corresponde rescatarlos –¿crearlos?– con su palabra; al poeta le corresponde inventar el nombre que enseñe a los otros a ver la realidad invisible de

las cosas. Escribir poesía es “soñar”, para que otros vean las cosas con ojos infinitos: “soñábamos, soñábamos –dirá un nuevo poema de *Eternidades* escrito en la clave del *Diario*– para que ellos vieran”.

Con el *Diario*, la poesía de Juan Ramón deja de ser modernista, para hacerse plenamente moderna: la nueva visión del *Diario* no se explica exclusivamente por novedades del escenario que descubre –New York como nueva *civitas hominum*. Muy al contrario, responde a todo un coherente y consciente programa estético que –con Ortega como ideólogo inspirador más relevante– apunta, desde 1909 aproximadamente, una nueva concepción de la literatura. En sus *Meditaciones del Quijote* (1914), Ortega había escrito: “Hay dentro de cada cosa la indicación de una posible plenitud. Un alma abierta y noble sentirá la ambición de perfeccionarla, de auxiliarla, para que logre esa plenitud.” Y Ortega sabe que esa misión le está destinada –sobre todo– al poeta, porque tal “ambición de perfeccionar las cosas” no se cumple por medio de la razón, sino de la sensibilidad. Por ello, añade: “¡Amadlas! ¡Amadlas! Cada cosa es un hada que reviste de miseria y vulgaridad sus tesoros interiores, y es una virgen que ha de ser enamorada para hacerse fecunda”. No otra es la experiencia de que habla el *Diario*: el descubrimiento –invención perfeccionada– de una realidad invisible, detrás de la visible, y su comunicación a los demás para enriquecer, así, su conciencia de la vida. Y no otra es la poética que inspira *Eternidades* y los libros inéditos de los que hablan la *Segunda antología poética*, *Poesía o Belleza*. Dice un poema de *Eternidades*:

CADA chopo, al pasarlos,
canta, un punto, en el viento
que está con él; y cada uno, al punto
–¡amor!–, es el olvido
y el recuerdo del otro.

Sólo es un chopo –¡amor!–
el que canta.

Porque “hay dentro de cada cosa la indicación de una posible plenitud” todos los chopos del camino pueden resumirse en el chopo ideal que la palabra “auxilia” para ayudarle a lograr su “plenitud” de significado.

El *Diario de un poeta recién casado*, sobre todo, da cuenta de una aventura contemplativa que se resuelve en fundación ontológica de la realidad. Es ello lo que hace posible la experiencia que refleja el poema “Mar” (*Diario*, XLI), en el que el poeta interpela al mar con estas palabras: “PARECE, mar, que luchas / –¡oh desorden

sin fin, hierro incesante!- / por encontrarte o porque yo te encuentre. /... Estás, como en un parto, / dándote a luz -¡con qué fatiga!- / a ti mismo, ¡mar único!, a ti mismo, a ti sólo y en tu misma y sola plenitud de plenitudes, //... ¡por encontrarte o porque yo te encuentre!". Lo real lucha por revelarse, pero sólo cuando el poeta fija en esta realidad su mirada lo real se "eleva hasta su nombre". Lo real precisa, pues, de una conciencia que lo ilumine y de una palabra que "lo objective".

Pero, a su vez, el resultado no puede ser más positivo para la propia conciencia: sólo al enfrentarse con el mundo, y abandonar las "representaciones" de sueños y ensoñaciones, el *yo* adquiere conciencia, clara y distinta, de su radical mismidad:

MAR

A veces, creo que despierto
de mi misma vigilia, y que con ella
-sueño del mediodía-
se van monstruos terribles
del horizonte puro.

[...]

El mar sale del mar y me hace claro.

(“Mar”, *Diario*, CLXI)

La pugna de la realidad por revelarse en toda su plenitud y la pugna del *yo* por hacer inteligible esa revelación, nombrándola, es la gran aventura que canta el *Diario* juanramoniano. Y en tal pugna, ambas realidades, el *yo* y las cosas, son imprescindibles. Sucede que al ir creando la realidad, la palabra poética crea también al “*yo*” como conciencia. En efecto, a través de la palabra, la conciencia se crea a sí misma en el poema, a la vez que en forma de figuraciones, contemplaciones o recuerdos, hechos nombre, va creando el mundo del sentido y de los significados.

Según el pensamiento krausista, tan activo en la formación de Juan Ramón, por encima o dentro de los sucesivos *yos* históricos en que se desarrolla una vida, existe un *yo* final que se sueña infinito, mayor que el mundo exterior, y capaz de abarcar el universo dentro de sí. Pero este *yo* último dista mucho de responder a idea alguna de trascendencia. No es sino creación humana, milagro de la palabra cradora. De ahí la gozosa exclamación –tan mal leída– en que se resuelve un conocido poema de *Eternidades*:

Yo solo Dios y padre y madre míos,
me estoy haciendo, día y noche, nuevo
y a mi gusto.

Seré más yo, porque me hago
conmigo mismo,
conmigo solo,
hijo también y hermano, a un tiempo
que madre y padre y Dios.

Lo seré todo,
pues que mi alma es infinita;
y nunca moriré, pues que soy todo.

¡Qué gloria, qué deleite, qué alegría,
qué olvido de las cosas,
en esta nueva voluntad,
en este hacerme yo a mí mismo eterno!

Este Dios es, evidentemente, un claro antecedente del “dios deseado y deseante” de *Animal de fondo*:

Si yo, por ti, he creado un mundo para ti,
dios, tú tenías seguro que venir a él,
y tú has venido a él, a mi seguro,
porque mi mundo todo era mi esperanza.

Yo he acumulado mi esperanza
en lengua, en nombre hablado, en nombre escrito;
a todo yo le había puesto nombre
y tú has tomado el puesto
de toda esa nombradía.

[...] Todos los nombres que yo puse
al universo que por ti me recreaba yo,
se me están convirtiendo en uno y en un
dios.

El dios que es siempre al fin,
el dios creado y recreado y recreado
por gracia y sin esfuerzo.

El Dios. El nombre conseguido de los nombres.

La construcción de este nuevo *yo* va estrechamente ligada a una nueva visión del mundo. No se trata sólo de poner en pie ese *yo* último, se trata de “romper la copa / de la naturaleza con mi frente; / ganar más luz al pensamiento” (*Eternidades*). Se trata de iluminar nuevas zonas de realidad y de dotarlas de significado, porque las cosas no existen como realidades plenas, hasta que la mirada del poeta –convirtiendo las cosas

en conciencia— no las ilumina. Existir es, así, una continua creación, un permanente ir dando vida al infinito en las cosas mientras se muere.

Detrás de todo, muy cerca de Juan Ramón, está Ortega, con quien el poeta compartió muchas horas en la Residencia de Estudiantes: “el hombre se encuentra teniendo que ser, que existir en un elemento distinto de él, ajeno a él, en una circunstancia o medio que se suele llamar ‘mundo’” y, consecuentemente, “vivir es así, por lo pronto, el hallazgo que hace cada uno, a la vez, de su persona y de algo distinto y otro, diferente de él: el mundo.” (*Obras Completas*, vol. IX, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pág. 208.) La constatación de esta diferencia es la que mueve al filósofo a preguntarse sobre la relación entre ambos, y Ortega mismo pone letra a la respuesta: “El mundo no existiría para mí, no me haría cargo de él, no me sería mundo, si no se me opusiese, si no resistiese a mis deseos y no limitase y, por tanto, negase mi intención de ser el que soy.” Sobre tal respuesta construye su distanciamiento de idealismo subjetivista. Sirva de ejemplo el argumento que tomo de *¿Qué es filosofía?*:

La existencia de las cosas como existencia independiente de mí es problemática, por consiguiente, abandonamos la tesis realista de los antiguos. Es, en cambio, indudable que yo pienso las cosas, que existe mi pensamiento y que, por tanto, la existencia de las cosas es dependiente de mí, es mi pensarlas; esta es la porción firme de la tesis idealista. Por eso la aceptamos pero, para aceptarla, queremos entenderla bien y nos preguntamos: ¿en qué sentido y modo dependen de mí las cosas cuando las pienso? ¿Qué son las cosas, ellas, cuando digo que son sólo pensamientos míos? El idealismo responde: las cosas dependen de mí, son pensamientos en el sentido de que son contenidos de mi conciencia, de mi pensar, estados de mi yo. Esta es la segunda parte de la tesis idealista y esta es la que no aceptamos (*Obras Completas*, vol. VII)

Los objetos ya no son fantasmas, espectros, creados por la conciencia y proyectados sobre ella misma; no son ya algo psicológico, sino realidad externa y diferente a la propia conciencia, que se le ofrece como un enigma, como un objeto y un reto para su conocimiento, y que obliga al yo a definir sus propios contornos en relación a esa realidad otra. Ciertamente, al fondo, se oye la voz de Hermann Cohen (y de la escuela de Marburgo), pero también la de Dilthey (en cuya recepción Unamuno llevaba algún tiempo trabajando).

III. Desde el “otro costado”. Dios en conciencia

¡Qué tesoro infinito de yos vivos! JRJ

Estoy viviendo. Mi sangre / está fundiendo conciencia.

JRJ

Igual que tiene el hombre en su cuerpo sucesivo el jermen sucesivo del hombre, tiene en su conciencia sucesiva el jermen sucesivo de dios. Si los siembra en la belleza y la verdad con dinamismo y éstasis supremos, dios nacerá. Estoy seguro. JRJ

Con la llegada de la República, el posicionamiento de Juan Ramón, celoso siempre de su trabajo como poeta, no dejó lugar para las dudas. La República le sorprendió trabajando, como no podía ser de otro modo. Apenas unas horas después de la proclamación, vive con entusiasmo las primeras noticias sobre la implantación del nuevo régimen:

Me pregunta —escribe Guerrero Ruiz en su diario el 15 de abril de 1931— qué hay, y como ya sabe él las noticias de ayer, le cuento que esta mañana al pasar por el Retiro he visto un grupo que intentaba derribar la estatua del General Martínez Campos, y que ha caído ya la de Felipe IV de la Plaza Mayor, la de Isabel II de la Plaza que lleva su nombre... Eso va bien, pues así no se mata a nadie. Figúrese usted (me dice) que en esa maravillosa plaza había una estatua de la Tragedia neoclásica, con una máscara en la mano, y la quitaron para poner a Isabel II.

Es verdad que, escrupuloso con una poética sin ataduras políticas, Juan Ramón no firma el Manifiesto de los intelectuales “Al Servicio de la República”, pero su posición respecto al nuevo régimen —edificada sobre el sueño de “una república con orden y trabajo, donde haya la libertad necesaria” y cimentada en su amistad con personas como Fernando de los Ríos o Unamuno— es absolutamente inequívoca. Convencido como está de que la poesía, el arte en general, constituye una actividad de gran utilidad para la transformación de la sensibilidad y la inteligencia de un pueblo, y de que la República era sensible a esta idea, sí que dará su firma, cuando las cosas empiezan a ponerse difíciles; cuando otros comienzan a escurrir el bulto; y, así, firma, por ejemplo, el manifiesto de 1934 a favor de Azaña. También apoyó con su nombre, en 1935, la petición de clemencia para los condenados por los sucesos de Asturias; asimismo, solicitó la libertad de Antonio Espina, condenado a prisión por un artículo contra Hitler; y finalmente, en 1936, tras el levantamiento militar, firmó un manifiesto a favor de la República.

Nada de esto evitó que el periódico *Claridad* lanzase, en 1936, una durísima campaña contra aquellos (los poetas e intelectuales puros) que no eran capaces de entender el arte como una forma de trabajo político, sino como un ejercicio de narcisismo egotista. Juan Ramón lo interpretó como una alusión directa a su persona. De modo que, cuando el Instituto del Libro Español le encarga una conferencia (leída por Jacinto Vallelado el 15 de junio, en la Residencia de Estudiantes, a causa de una indisposición del poeta), Juan Ramón le puso el título de “Política poética” y el acto despertó una gran expectación, que no fue defraudada. Juan Ramón, en resumen, postulaba el ideal krausista (que cifraba el progreso de individuo y de la sociedad en el cultivo de la inteligencia y de la sensibilidad) como eje de cualquier “política poética”. Escribir versos no es en Juan Ramón –y esto no supieron verlo la mayoría de sus críticos– un ejercicio narcisista, ni la respuesta alucinada a una especie de obsesión monomaniaca, sino la forma elegida por el de Moguer para el cultivo de esa semilla (individual y social) que es el yo. Cada uno ha de alumbrar, como a un hijo, a su yo mejor, mediante aquello que está en él como una semilla y este es el mejor camino para extraer del pueblo –naturaleza cultivada– la mejor aristocracia.

Desde estos presupuestos, y pensando en términos de colectividad, escribirá: “Yo estoy seguro de que cultivando mi poesía ayudo al hombre a ser delicado, que es ser fuerte, más que haciendo balas”. En “Política poética” Juan Ramón da forma a una reflexión, de raigambre institucionista, que será la que vertebrará también la mayor parte de las conferencias que, ya en América (Cuba, Puerto Rico, Argentina, Estados Unidos), seguirán a esta: para el poeta, escribir poesía, entonces, es un imperativo ético: todos, como individuos y como pueblo, tenemos el deber de desarrollar las capacidades que nos conforman. Se basaba tal imperativo en la creencia de que “levantando la poesía del pueblo se habrá diseminado la mejor semilla social política”. El mal es una desgracia causada por la ignorancia, en tanto que la naturaleza a través del arte (educada la sensibilidad, trabajada la inteligencia y convertida la vida en conciencia) deriva en ese “comunismo poético” que Juan Ramón postula en ese momento de crisis.

La guerra –que el poeta ya presentía un año antes, según se refleja en sus conversaciones con Juan Guerrero– estallaría apenas un mes después de que el poeta dictara su conferencia. La reacción de Juan Ramón fue en este momento, y siempre, tan clara como rotunda: en el primer número de *El Mono Azul*, en agosto de 1936, publica las palabras que había leído ante los micrófonos de Unión Radio, situándose al lado del “gran pueblo español”: “Creo que en la historia del mundo no ha existido ejemplo de valor material e ideal semejante al que en este año de 1936 está dando el

gran pueblo español. En solo un día de decisión maravillosa, de recobro inconcebible, de extraordinaria incorporación, tomó su lugar exacto contra el extenso frente militar organizado año tras año, y en medio de su confianza, contra él” (*Guerra en España*, Barcelona, Seix-Barral, 1985, pág. 120).

Antes de esta declaración, el 30 de julio (junto a Menéndez Pidal, Antonio Machado, Marañón, Pérez de Ayala, Ortega, Antonio Marichalar, Pío del Río Horta, y otros intelectuales) firma un manifiesto en el que, explícitamente, se declara que “en el conflicto que ha determinado la guerra civil en España, nos ponemos del lado del Gobierno, de la República y del Pueblo, que con tan ejemplar heroísmo está combatiendo por sus libertades” (*Guerra en España*, op. cit., pág. 116). Arturo Serrano Plaja, que acudió a casa del poeta a pedirle la firma para el manifiesto, referirá alguno de los detalles de la entrevista y contará cómo el poeta, apenas oyó lo que él deseaba, “tomó la pluma y se dispuso a firmar el manifiesto” y sólo después de haber estampado su firma “pidió permiso para leer la declaración”. Valorando la actitud decidida y resuelta del de Moguer, Serrano Plaja concluye su artículo afirmando cómo este encuentro le sirvió “para comprobar una vez más que la verdadera grandeza literaria nunca, o casi nunca, va unida más que a la grandeza humana” (*El Correo literario* de Buenos Aires, 15 de septiembre de 1944).

Desde el inicio de la guerra, Juan Ramón y Zenobia alojan en uno de los pisos que Zenobia administraba (Velázquez, 65) a doce niños abandonados que les confirió la Junta de Protección de Menores, pero la situación se hizo económica, política y socialmente insostenible. Con un pasaporte diplomático de Agregado Cultural honorario de España en Washington, Juan Ramón obtiene de inmediato el visado de la embajada americana en Madrid y, sin otro equipaje que una maleta (con algunas ropas, medicinas y los anillos de boda), el 20 de agosto abandonan la capital de España, camino de Valencia, convencidos de que lo que “debe hacer un hombre en la guerra, si no puede pelear con los puños”, es “realizar su trabajo como hombre vocativo y ayudar a su idea social como hombre de realidad cotidiana”. Desde Valencia viajarán a Figueras y pasarán a Francia por la Junquera, con dirección a París. El día 26 de agosto, con un pasaje en el *Aquitania*, Juan Ramón y Zenobia se hacen a la mar en Cherburgo, rumbo a Nueva York. Atrás queda su casa de Madrid, con todas sus pertenencias y, sobre todo, con una obra en marcha truncada. La guerra que, desde luego, no sorprendió al poeta, sí que vino a interrumpir decisivamente su trabajo, concentrado en aquellas fechas en un ambicioso proyecto de edición de su obra completa (*Unidad: Obra poética*) del que sólo vería la luz *Canción* (1936).

Y allí comienza un largo peregrinaje por Puerto Rico, Cuba, Washington, Miami..., angustioso y económicamente complicado. La preocupación por España llena en su totalidad las horas del poeta en los primeros años del exilio, y eso se percibe muy claramente en su obra: la creación poética pasa a un segundo plano (la poesía compuesta entre 1939 y 1942 halla su representación impresa, en forma de libro, en *Romances de Coral Gables*), y lo que destaca en su escritura, durante los primeros años de la posguerra española (al menos hasta 1942), es el compromiso ético con España y muy especialmente con el "pueblo español", lo que se traduce en toda una serie de artículos y conferencias que el poeta dicta en diferentes lugares (*Aristocracia y democracia, Poesía y literatura, Límites del progreso*, etc.) y que constituyen una profunda reflexión sobre la función de la poesía y del poeta en ese nuevo "espacio" y "tiempo" en el que se vio inmersa la biografía juanramoniana por culpa de la guerra civil española.

Lo público se impone sobre lo privado y aunque él nunca deja de trabajar en su poesía, el ritmo de publicación se resiente y el poeta no recupera el pulso creativo hasta, al menos, 1942, en que la edición de *La estación total* viene a clausurar una etapa y a inaugurar otra nueva, presidida toda ella por una pregunta: "¿Por qué el pájaro de oro que, frente a los ponientes históricos, entre las hojas del estío, ha aprendido a espresar con su canto el sentido eterno de la vida, no será también eterno?". La respuesta le llegará al poeta en su última poesía: vivir es poner en pie una conciencia que no acaba con la muerte, sino que "difundida, igual, mayor, / inmensa / en la totalidad" sigue existiendo en la obra. Lo que acaba, con la muerte del yo, es sólo la forma temporal; esa forma temporal que, durante la vida, sirvió de soporte a la conciencia que, individualmente, cada vida pone en pie. Pero, tras la muerte, libre de toda atadura, la conciencia individual se "enquista en la tierra que no se desmorona" y se "funde a lo que nunca cambiará ya de historia", pasando a enriquecer la conciencia total del Universo: "Mi dios es la conciencia sucesiva del mundo; la suma de conciencia que los hombres clarividentes han ido acumulando para el futuro de cada día. A esta conciencia le debo yo lo mejor que soy y tengo, y cada uno de los hombres que han ayudado a formarla saben que otros la estamos agradeciendo. Y nos ayudan además en lo necesario. Eso lo sé yo, que he recibido el don y lo he dado." A esta conciencia total, suma de todas las conciencias individuales, el poeta la llamará Dios en *Animal de Fondo*. Libro que, junto a *Espacio*, es el canto de celebración de la encarnación del infinito (dios deseado) en una vida (dios deseante) que finiquita.

Esta reflexión sobre la misión y el papel del poeta, así como la vivencia física (y "metafísica") del exilio, está en la base de toda la poesía escrita por el poeta en el "otro costado"; una poesía que orgánicamente, con los poemas en prosa de *Espacio* y *Tiempo* incluidos, encuentra en *Animal de fondo* la feliz culminación de la tercera etapa de la escritura juanramoniana. En los libros del exilio, desde *La estación total* a *Animal de fondo*, el lector de Juan Ramón asiste a la metamorfosis de la conciencia en dios. En efecto, desde el primer poema del último gran libro juanramoniano ("La transparencia, dios, la transparencia"), escrito todavía en América del Norte, durante los preparativos del viaje a la Argentina, es esta transformación la que se nos anuncia y promete:

DIOS del venir, te siento entre mis manos,
aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa
de amor, lo mismo
que un fuego con su aire.

No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo,
ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano;
eres igual y uno, eres distinto y todo;
eres dios de lo hermoso conseguido,
conciencia mía de lo hermoso.

(*Animal de fondo*)

El Dios juanramoniano (o mejor el "dios", con una minúscula muy laica) no es, no puede ser otra cosa que la "conciencia mía de lo hermoso". Por eso es tan importante, en la lectura de este libro, entender con claridad qué es lo que Juan Ramón entiende por conciencia.

Asentada sobre el eje de lo desconocido, la poesía, en Juan Ramón, funda un movimiento dialéctico, de enriquecimiento mutuo, entre la conciencia del poeta y la realidad exterior. Dicho enriquecimiento, en lo que toca a la realidad, supone una ampliación entitativa de la misma (lo hemos visto en la poética que rige la escritura de la segunda etapa), pero, en lo que toca al "yo" del poeta, se concreta en un aumento de la conciencia; en el cumplimiento con una irrenunciable "necesidad de conciencia interior y ambiente en lo limitado de nuestra morada de hombre". La poesía permite al poeta la reconstrucción del camino que va de los entes vivos al ser. Este camino pasa necesariamente por la conciencia del poeta y desemboca en el dios juanramoniano de *Animal de fondo*. Así que la conciencia (que se va creando y ampliando al crear con la palabra la realidad de las cosas, como hemos referido más arriba) es, de una parte,

peldaño intermedio entre la realidad visible (la naturaleza) y la realidad invisible (dios). La conciencia es agente y paciente en cada acto de creación poética.

En efecto, la conciencia del poeta es agente activo; ella ordena, añade su conciencia al universo y lo libera del caos. Tal como afirma Cernuda, Juan Ramón enseñó a todos los poetas del 27 que “la creación sería ciega, hasta hallar su mirada en el poeta” [“Los dos Juan Ramón Jiménez”, en *Poesía y literatura*, II (Barcelona: Seix-Barral, 1966), págs. 105 y ss.]. Sólo en la conciencia del poeta las cosas son, además de “sustanciosas y sustanciales”, “esenciales y esenciales”, dice nuestro autor en un aforismo de su etapa puertorriqueña [“De mi ideario poético. Isla de la simpatía”, *Asomante*, IX, 1 (1953), pág. 14.]. Las cosas alcanzan su esencia al asumir las funciones vitales que la conciencia del poeta les va confiriendo: las cosas, que son tan sólo naturaleza muerta e inteligencia inmadura, alcanzan su plenitud de verdad cuando el poeta les aplica su conciencia. Recordémoslo a partir del poema “Alerta”, de *Belleza*: “La tierra duerme. Yo, despierto, / soy su cabeza única. // [...] // —¡Día sereno / en que el insomnio de la frente nueva / pueda mover el mundo; / hacer que se despierte con la aurora / dueño de la verdad libre y eterna!”.

A este movimiento activo sigue otro receptivo. Todo el dinamismo que el poeta ha aplicado en su contemplación del universo revierte, luego, enriquecedoramente, sobre su propia conciencia. En frase de Coleridge, “el arte es el mediador entre la naturaleza y el hombre, y el que los reconcilia” (Cfr. Abrams, *El espejo y la lámpara*, Buenos Aires, Nova, 1962, pág. 79). El arte —la poesía— infunde la espiritualidad del poeta a todo lo que es objeto de su contemplación. Pero, luego, esta realidad exterior, convertida en pensamiento y sentimiento, actúa como material —valor y significado— enriquecedor de la propia interioridad del poeta:

Todo lo que yo he pensado y sentido ya —dice una de sus aforismos—, aunque no lo recuerde más, es tesoro mío, como lo no sentido ni pensado todavía [*Estética y ética estética*, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 383].

El poeta incorpora, así, a su vida —la realidad radical en la que deben hacerse presentes, o, al menos, anunciarse todas las demás realidades, si han de tener realidad para nosotros, dice Ortega— las realidades invisibles con que su pensamiento ha ido iluminando y ensanchando la realidad exterior. De ello resulta un “agrandamiento de la frente”. La vida se convierte en el constante devenir de un yo actual a un yo definitivo. Pero no es un fluir heraclítico, sin sentido; la vida es concebida, por el contrario, como un ordenado crecimiento de la conciencia.

Para Juan Ramón, como para Pérez de Ayala, en el siguiente texto, ampliación de la realidad y enriquecimiento de la conciencia son las claves que distinguen al poeta verdadero:

¿Descubre alguna idea nueva o alguna nueva sensación, algún nuevo camino por donde penetrar y comprender la realidad [...] ? ¿Aumenta en la conciencia del hombre la inteligencia y la posesión del universo? [...] He aquí el escritor universal [Cfr. Víctor García de la Concha, “Los senderos poéticos de Ramón Pérez de Ayala”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 20, 1970, pág. 301.]

Es la creación poética, en consecuencia, fuente válida de conocimiento y, a la vez, actividad constituyente del mundo espiritual—interno y externo del poeta:

SI yo, por ti, he creado un mundo para ti,
dios, tú tenías seguro que venir a él,
y tú has venido a él, a mi seguro,
porque mi mundo todo era mi esperanza.

Yo he acumulado mi esperanza
en lengua, en nombre hablado, en nombre escrito;
a todo yo le había puesto nombre
y tú has tomado el puesto
de toda esa nombradía.

(*Animal de fondo*)

El poeta había ido poniendo nombres, convirtiendo en conciencia, todo el universo y, ahora, era necesario que alguien viniese a “tomar el puesto de toda esta nombradía”. Ese alguien, que había de ser a la vez conciencia última, plenitud de lo real y encarnación de lo eterno, sólo podía admitir un nombre: dios. El contexto ideológico al que cabe referir la búsqueda juanramoniana de *dios* no hay que buscarlo muy lejos del poeta. Los ejes por los que su pensamiento discurre se hallan ya en el “Renan” (1909) de Ortega, texto que Juan Ramón, evidentemente, conoce. Como ocurre en el pensamiento de nuestro autor, allí Ortega define a Dios como algo inmanente y lo valora como un “objeto” cultural más. Lo mismo ocurre entre los hombres del 98 (Donald SHAW, *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1977, pág. 253). El fondo común del que arrancan todas estas interpretaciones hay que buscarlo en el krausismo. Un texto de Gilbert AZAM descubre con exactitud el punto de partida juanramoniano:

L'absolu inmanent, fond mystérieux des choses, remplace le Créateur et n'est connu que par une sorte de révélation intime, illuminisme étrange et dangereux qui fait participer l'individu à la divinité. Par tous les motifs avancés il n'est donc pas aberrant

d'affirmer que le Panenthéisme de Krause est bien plus une religion qu'une philosophie car il [...] vise à donner une vue de l'ascension de l'âme à l'Unité suprême, puis de la réalité de la Transcendance et, en elle, une explication exhaustive de l'Univers; il postule en fin, l'identité réelle de l'être et de la connaissance ("Valeur métaphysique et poétique, du krausisme espagnol", en *Penseurs hétérodoxes du monde hispanique*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1974, pág. 13).

Dios –el infinito, el todo, lo absoluto– es el nombre que conviene a esa realidad que, trascendiendo lo tangible y lo pensable, se encuentra, a la vez, dentro y fuera del individuo:

Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única [...] que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo.

A Juan Ramón –ya lo hemos comprobado– no podía servirle un ideal religioso –un Dios– trascendente, asentado “sobre las bases de premio o castigo eternos” [*El andarín de su órbita*, Madrid, Ed. Magisterio Español, 1974, pág. 231]. De manera muy acertada Juan Francisco Álvarez Macías [“Juan Ramón Jiménez y *Animal de Fondo*”, *Cuadernos del Aula de Cultura*, Universidad de Sevilla, 1962, pág. 11] pone en relación la idea juanramoniana de la divinidad con el “Dios evolucionista” de Rilke, dios que no existió antes, ni existe ahora, pero existirá en el futuro. No es creador nuestro, sino nuestra creación. Juan Ramón, en todo caso, afirma que es el hombre el que le otorga realidad significativa a ese ser. La existencia de Dios se va realizando en cada esfuerzo del poeta por hacer consciente “su realidad”. Su dios no podía hallarse fuera del proceso vital que desarrolla la formación de su conciencia: “Yo creo –escribe– que Dios no fue en el principio [...]. Sí, creo en Dios en el fin, o como fin. Dios en conciencia final” (*La corriente infinita*, Madrid, Aguilar, 1961, págs. 256-257). Y, en otra parte añade:

[La poesía] es un método mediante el cual el hombre llega a dios en un esfuerzo por conseguir la fuerza espiritual que necesita para expresar aquí en la tierra, de un modo práctico, la inmanencia divina que encierran él y todos sus semejantes (*La corriente infinita*, op. cit., pág. 204).

Se hace posible la identificación de la conciencia última con dios, porque es la conciencia –creada en la palabra poética– forma definitiva que le permite al poeta burlar a la muerte, penetrar en lo desconocido y fundar una nueva realidad vital. Y, si la conciencia constituye la entidad más rica que el poeta llega a realizar en su búsqueda –ontológica y epistemológica– de lo infinito y de lo desconocido, a su conciencia,

constituida a partir de los atributos que “suponemos a la divinidad” –plenitud de lo real, eternidad...–, otorgará Juan Ramón, en un razonamiento estructurado a modo de silogismo perfecto, “el nombre conseguido de los nombres”:

Mi obra poética es mi conciencia sucesiva del universo. La conciencia total del universo es dios... Entonces mi dios es mi obra, porque mi obra es mi conciencia. Y si yo trabajo cada día en mi obra creadora, estoy trabajando cada día puestas mis manos en dios, mi dios, dándole forma a mi dios. Dios, entonces, es mi forma (“Crítica paralela”, “Sala de Zenobia y Juan Ramón”, signatura J-1/141 (2)/199).

* * *

Sólo a finales de los años 40, o a principios de los 50, llega Juan Ramón a una formulación como esta. Pero no resulta difícil demostrar que el núcleo fundamental de su poética última está ya en el Juan Ramón primero. La idea juanramoniana de un dios al final, de un dios creado (en vez de un dios creador), se halla en textos como la *Estética* de Krause, en el “Renan” de Ortega, y en la poesía de Rilke, que Juan Ramón conoce bien. Pero, si *dios* es el punto de llegada de una poética que se define como proceso de creación de la conciencia a través de la palabra, uno de los primeros hitos del proceso (que conduce hasta él) se encuentra en un componente que el joven Juan Ramón aprendió en los jesuitas. Me refiero a la “compositio loci”, en cuanto mecanismo de disciplina de la imaginación. En efecto, ¿qué es el siguiente poema sino un ejercicio (como el poema de *Arias tristes* citado al inicio de este texto) de “compositio loci”?:

... Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando.
Y se quedará mi huerto con su verde árbol
y con su pozo blanco.

Todas las tardes el cielo será azul y plácido,
y tocarán, como esta tarde están tocando,
las esquilas del campanario.

Se morirán los que me amaron
y el pueblo se hará nuevo cada año;
y lejos del bullicio distinto, sordo,
raro del domingo cerrado,
del coche de las cinco, de las barcas del baño,
en el rincón oculto de mi huerto encalado,
entre la flor, mi espíritu errará callando.

Y yo me iré, y seré otro, sin hogar, sin árbol
verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...

Y se quedarán los pájaros cantando.

Oportuna es la cita, ahora, de una serie de aforismos juanramonianos que demuestran hasta qué punto el poeta era consciente del papel que la "composición de lugar" juega en su primera poesía:

No me gusta el hecho, sino su representación; porque en el hecho soy yo partícipe o espectador solamente, y en la representación soy creador, es decir, poeta.

* * *

DE MI CADA DÍA. EL sufrimiento de mi cada día es terrible porque necesito representarme todo lo que pienso o siento, no como idea, sino en composición de lugar, de hora, de color, de luz, etc.

* * *

AUNQUE posea las cosas, tengo, encima (o debajo) que figurármelas.

Desde luego, la "composición de lugar" es —como declaran estos aforismos— un mecanismo importantísimo en la escritura del moguereno, a la vez que un ejercicio que la totalidad de su poesía reclama del lector. ¡Cuántas necedades se hubieran evitado algunos exégetas del autor de *Platero* de haber tenido esto en cuenta! ¡Y qué gratificante y "fácil" resulta leer la "hermética" poesía juanramoniana, cuando el lector ensaya su lectura del texto en un ejercicio de "composición de lugar, de hora, de color, de luz..." En el ejercicio espiritual de la "compositio loci", aprendido en los jesuitas, se halla el germen de esa conciencia construida a la que el poeta, en los textos que tienen su génesis en el viaje a Buenos Aires en 1948, llamará —así, con minúscula— *dios*.

En este *dios* deseado y, a la vez, deseante, se resume y justifica una poética (que alienta en todos y en cada uno de los poemas de Juan Ramón) y también una vida (que, como ninguna otra, se identifica plenamente con la escritura y que muy justamente merece el nombre de *Obra*). Esta poética, como ya he sugerido más arriba, no alcanza su formulación definitiva (articulada conceptualmente) hasta la década de los 50, en los años finales del autor. Es el resultado de una conquista trabajosamente conseguida en un proceso en el que no resulta difícil distinguir varios escalones, pero el núcleo que sustenta esta poética es siempre el mismo: el simbolismo.

El discurso conceptual y abstracto de su última poesía se distingue claramente del de su escritura modernista —adornada con tantos elementos de época— de los libros anteriores a *Estío*, de la misma manera que uno y otro discursos difieren del hermetismo vanguardista de libros como *Eternidades*. Con todo el "dios deseado y deseante" de *Animal de fondo* está ya (como el propio Juan Ramón señaló en su libro sobre *El modernismo (notas de un curso)*, en la teología modernista del abate Loisy, y el ansia de infinito a la que responde el último libro poético de Juan Ramón no es otra cosa que simbolismo, el mismo simbolismo que animaba sus primeros versos, reformulado ahora en otros motivos y en otro ritmos.

ESPAÑA PERENNE PATIO DE MONIPODIO. La lepra de España es el castuismo. Todas las revoluciones españolas son, cualquiera que sea su origen, su campo y su objeto, castuistas, exaltadoras de sus más bajos fondos. El revolucionario español siempre va para atrás [...] el militar, el cura, el llamado aristócrata, tanto como la mesocracia (burguesía) [...] Y mal lo pasará en España el español que no se resigne a ser un sempronio, un héroe de prostíbulo y hasta de horca. JRJ