

## LA MÚSICA EN EL UNIVERSO POÉTICO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

M<sup>a</sup> Ángeles Sanz Manzano  
Universidad de Alcalá de Henares

Juan Ramón Jiménez concibió la poesía dentro del contexto general del arte. Tras esta concepción late, sin duda, una de las cuestiones más candentes de la estética moderna: la unidad y diversidad de las artes. La siempre inquieta mente del poeta convirtió este asunto en objeto de una profunda reflexión. En primer lugar, Juan Ramón comienza por establecer el nexo de unión entre las distintas manifestaciones artísticas:

El objeto, el fin del arte, de las artes poéticas (literatura, pintura, música, etc.) es escribir, pintar, cantar el universo «uno», visible e invisible. Su único objeto. (...)<sup>1</sup>

Todas las artes pretenden, pues, expresar el cúmulo de emociones y sensaciones que se agolpan en el interior del artista cuando contempla el inmenso espectáculo del «universo». Ahora bien, existen distintos modos de «expresión de lo mismo», tal y como ponen de manifiesto la música, la pintura y la poesía. Cada una de estas artes se caracteriza por poseer un lenguaje propio y específico. Así, un mismo motivo de inspiración, la naturaleza, da origen a creaciones artísticas tan distintas entre sí como son un soneto, una sinfonía o un cuadro. Cada una de estas formas permite al artista derramar su «tesoro» interior:

(...) La naturaleza tiene elementos infinitos para herir los sentidos del espectador. Este, músico, poeta, pintor, recoge, dos, tres, cuatro, elementos, aquellos que impresionan más pronto, si es ligero, o más tarde si es profundo.

Luego, la fantasía, en el instante – un segundo – que media entre la observación y la descripción, deja caer algo suyo. En cada uno el tesoro de su cultura, su temperamento, su talento determina una emoción distinta.<sup>2</sup>

1. - *Ideología (1897-1957): Metamorfosis, IV*, ed. de A. Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990, § 2372, p. 390. En todas las citas del poeta se va a respetar su peculiar ortografía.

2. - *Ibidem*, § 174, pp. 51-52.

## LA MÚSICA EN EL UNIVERSO POÉTICO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

En suma, el arte es unidad porque persigue un mismo fin: plasmar la infinita belleza del universo, y es diversidad porque dispone de varios cauces expresivos. Juan Ramón nació precisamente en el siglo en que prevaleció la unidad de las artes sobre su diversidad, es decir, se impuso una concepción global del fenómeno artístico. Una vez derribadas las fronteras entre las distintas manifestaciones artísticas, la música, la poesía y la pintura iniciaron un proceso de fusión e interrelación constantes<sup>3</sup>. Richard Wagner proclamó el triunfo del «arte total», mostrando a través de sus representaciones operísticas que era posible integrar música, escenografía y texto. El simbolismo hizo suya esta visión unitaria del arte y la convirtió en uno de sus principios estéticos. Baudelaire, Verlaine y Mallarmé se afanaron por introducir en la poesía elementos propios de la música y la pintura<sup>4</sup>. De esta manera, la expresión poética se vio sustancialmente enriquecida y ampliada. Juan Ramón, quien trabó relación con los poetas simbolistas franceses en su primera juventud<sup>5</sup>, asimiló pronto este procedimiento estético, llegando a afirmar:

Cada día me interesan menos las artes aisladas: música, literatura, escultura, pintura. Pienso sólo con pasión en el arte único, en sí, completo.<sup>6</sup>

Convertir la poesía en un «arte» «único» y «completo» exigía al poeta trasladar a su creación las cualidades de las demás artes<sup>7</sup>, por esta razón, Juan Ramón se afanó en cultivar su sensibilidad pictórica y musical. Es más, de haber podido no hubiera dudado en entregarse también al ejercicio de ambas artes:

Todos los días siento varios ímpetus de pintar y de componer música, y siento que dentro de mí, el músico y el pintor se van desarrollando al mismo tiempo que el poeta -tres seres distintos- aprendiendo más y más y sin pintar ni componer. Y creo que de ponerme, en el acto esos progresos serían efectivos. Pero me domino, en la seguridad de que la vida es corta aun para una sola cosa y que se corre el peligro de convertirse en un aficionado general a las artes.<sup>8</sup>

No en vano, el propio Juan Ramón siempre recordaría cómo a sus quince años sintió nacer en él una temprana vocación pictórica que le llevó a trasladarse a Sevilla para estudiar dibujo con el pintor

3. - En su libro *El Modernismo. Notas de un curso* (1953) (ed. de R. Gullón y E. Fernández Méndez, México, Aguilar, 1962), el poeta señala: "(...) en esta época la pintura, la poesía y la música fueron unidas, completamente unidas. Es el momento en que se dice que las artes son iguales y que todas sufren cambios". (p. 206).

4. - El mismo Baudelaire escribió un ensayo dedicado al músico alemán, precursor del «arte total», R. Wagner, titulado *Tannhäuser*. Tras asistir al estreno de esta ópera, el poeta se sintió vivamente conmocionado por lo extraordinario y singular del espectáculo que acababa de ver. Estas palabras de A. Balakain, extraídas de su estudio *El movimiento simbolista* (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969), resumen bien la profunda impresión que Wagner produjo en el autor de *Les fleurs du mal*: "Para Baudelaire, Wagner era el verdadero artista, el artista completo, que en su combinación de drama, poesía, música y decorados ejemplificaba el logro de la perfecta interrelación de las percepciones sensoriales que debían ser el ideal del poeta. Poco antes de su muerte, Baudelaire escribió a Wagner manifestándole su admiración" (p. 63).

5. - Juan Ramón viajó en 1900, cuando contaba con 19 años, a Le Bouscat (Burdeos) para ser internado en el sanatorio de Castel d'Andorte. La muerte de su padre, acontecida en ese mismo año, había sumido al poeta en una profunda depresión nerviosa, por lo que el doctor Luis Simarro aconsejó su ingreso en este centro. Este desgraciado episodio biográfico propició el encuentro de Juan Ramón con los poetas del simbolismo y del parnasianismo francés. En la biblioteca del doctor Lalanne, director del sanatorio y gran amigo del poeta, y en el *Mercure de France* pudo leer la obra de Baudelaire, Verlaine, Laforgue, Mallarmé, Leconte de Lisle etc. (Cfr. *Poética de Juan Ramón Jiménez: Desarrollo, contexto, sistema*, F. J. Blasco Pascual, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 86-89).

6. - *Ideología*, ob. cit., § 1712, p. 286.

7. - En uno de sus aforismos afirma: «(...) el arte será más completo cuando reúna más las posibilidades de las artes, que no es isla el arte sino continente». (*Ibidem*, § 2372, p. 390).

8. - *Ibidem*, § 1656, p. 278.

gaditano Salvador Clemente<sup>9</sup>. Aunque muy pronto abandonó los lienzos por los versos<sup>10</sup>, su mirada de pintor marcó su obra impregnándola de la misma luz y del mismo color que embelesaron sus sentidos. Sin ambos elementos no concebía Juan Ramón la creación poética:

Escribir, para mí, es dibujar, pintar. Me sería imposible escribir en la oscuridad.<sup>11</sup>

No consta, sin embargo, que el poeta tuviera aptitudes musicales, ya fuera como compositor o como conocedor de la técnica de algún instrumento. Esta circunstancia no impidió que Juan Ramón estableciese desde sus inicios una profunda vinculación entre su poesía y la música; vinculación que, dicho sea, ha pasado demasiado desapercibida para los estudiosos del poeta<sup>12</sup>. Por esta razón, el presente trabajo pretende, siquiera, poner de relieve los dos principales puntos de interés que suscita esta relación: 1<sup>o</sup>) el arraigo de la afición musical de Juan Ramón y 2<sup>o</sup>) la presencia de la música en su poesía.

### 1. Arraigo de la afición musical de Juan Ramón.

A falta de dotes musicales, fue el intenso goce que le producía escuchar las obras de los grandes compositores lo que llevó a Juan Ramón a mantener durante toda su vida un vivo interés por esta manifestación artística. Basta un rápido recorrido por la azarosa biografía del poeta<sup>13</sup> para constatar lo hondo y permanente de su afición. Sin temor a equivocarse, se puede afirmar que Juan Ramón fue un gran melómano.

El poeta siempre habría de recordar el momento en que nació su gusto por la música. En Moguer, siendo él un muchacho de diecisiete años, acostumbraba a visitar la casa de unos familiares suyos, el matrimonio Núñez-Sáenz. Feliciano, la esposa, «tocaba maravillosamente el piano», especialmente los *Preludios de Chopin*. Aquellas notas musicales consiguieron embriagar al poeta hasta el extremo de transportarlo a un mundo ideal:

Entonces tenía yo diecisiete años; oí a Chopin por vez primera, y de qué primer modo. Feliciano, ahora lo comprendo bien, espresaba a Chopin con un sentimiento delicioso y completo que me estremecía. Esta era

9. - *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, ed. de R. Gullón, Madrid, Taurus, 1958, p. 101, nota del 3 de diciembre de 1953. La relación del poeta con la pintura ha sido estudiada con amplitud por A. Crespo en *Juan Ramón Jiménez y la pintura*, Puerto Rico, Universidad, 1974.

10. - Así justifica el poeta su decisión de abandonar la pintura en favor de la poesía: "En mi primera juventud, dudé entre la pintura y la literatura. Me abracé a ésta, porque la consideré más eterna, ¡Lo eterno! ¡No pasar!". (*Ideología*, ob. cit., § 1726, p. 288).

11. - *Ibidem*, § 1862, p. 306.

12. - Hasta el momento, no existe ningún estudio monográfico y extenso que aborde las relaciones entre el poeta y la música. Sí pueden encontrarse, sin embargo, algunas aproximaciones al tema. En su obra *Bibliografía general de Juan Ramón Jiménez* (Madrid, Taurus, 1983, p. 205) A. Campoamor recoge estas dos conferencias: "Sugerencias musicales en la poesía de Juan Ramón" de J. M. Thomas (pronunciada en enero de 1945 en la Capella Clásica de Palma de Mallorca) y "La música en Juan Ramón" de F. Sopeña (pronunciada el 20 de agosto de 1981 en el Palacio de la Magdalena de Santander con motivo un curso celebrado en homenaje al poeta en el centenario de su nacimiento). A este mismo autor pertenece "Juan Ramón Jiménez y Manuel de Falla", *Los Cuadernos del Norte*, 10 (diciembre de 1981) pp. 54-57. Más recientemente y de manera más amplia, C. Alfonso Segura en *De poética en verso. Juan Ramón Jiménez* (Universidad de Sevilla, 1996) aborda el tema en los siguientes capítulos: "La música" (pp. 33-43), "El canto" (pp. 103-119) y "La canción" (pp. 121-131).

13. - "Mi vida -afirma el poeta- fue salto, revolución, naufragio permanentes. Moguer, Puerto de Santa María, Moguer, Sevilla, Moguer, Madrid, Moguer, Francia, Madrid, Moguer, Madrid, América, Madrid, América... Y en América New York, Puerto Rico, Cuba, La Florida, Washington, La Argentina, Puerto Rico, Maryland, Puerto Rico. (...)"

Y en cada sitio volver a empezar, volver a empezar, volver a empezar; y durante todo el tiempo, del comienzo al fin, enfermedades, enfermedades y enfermedades". (*Ideología*, ob. cit., § 3955, p. 701).

## LA MÚSICA EN EL UNIVERSO POÉTICO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

la pura verdad, me enloquecía. Los *Preludios* finales, el 24 sobre todo, sacaban de mi cuerpo, como de una vivienda oscura, el ser más frenético de mi alma incendiada. Loco salía yo de aquella casa a las altas horas de la noche, sin ganas de volver a encerrarme en la mía. (...)

A veces, es así, deseaba entrarme corriendo en una amplia muerte por aquel poniente de la noche, lleno de sombras vivas, sonidos lejanos y luminarias fantásticas. La noche, la marisma, el río, el mar, el cielo, y Chopin levantándose con su música las entrañas ideales<sup>14</sup>.

Juan Ramón descubrió, ya por entonces, que el arte musical poseía la prodigiosa virtud de *exaltar* la belleza que habitaba en su propio interior. Y esta belleza necesitaba de inmediato ser expresada en poesía escrita. La música, en definitiva, actuaba sobre el poeta como el más potente estímulo creador<sup>15</sup>.

Muy pronto sus inquietudes poéticas le obligaron a abandonar su pequeño pueblo andaluz. A finales de 1901, recién llegado de Burdeos, Juan Ramón decide instalarse en el madrileño Sanatorio del Rosario. Elige fijar su residencia en este centro, en primer lugar, para estar cerca del doctor Simarro, una de las pocas personas que logra aplacar su temor obsesivo a la muerte; y en segundo lugar, para poder trabar contacto con las principales personalidades de la vida cultural madrileña. Enseguida consigue reunir en torno suyo a las figuras más destacadas del mundo literario de la época: los hermanos Machado, Alejandro Sawa, Gregorio Martínez Sierra, Navarro Lamarca, Pérez Triana, Pérez de Ayala, González Blanco. Precisamente, junto a estos cuatro últimos, el poeta creó en 1903 la revista *Helios*<sup>16</sup>. Esta publicación nació con la vocación de convertirse en «alimento espiritual» de la España de entonces. De acuerdo con este fin, pretendía abarcar en sus distintas secciones todos los ámbitos del espíritu: la literatura en todos sus géneros (poesía, novela, teatro, poema en prosa), la pintura, los estudios sociales, la filosofía, la política, etc. Aunque a la música no se le dedicó un apartado específico<sup>17</sup>, lo cierto es que Juan Ramón y el resto del equipo redactor de *Helios* fueron dejando constancia de sus preferencias musicales en los «glosarios»<sup>18</sup>. Todos ellos proclamaron su admiración por Grieg, Beethoven y Mozart<sup>19</sup>; al mismo tiempo, dejaron bien patente su desprecio por los músicos españoles del momento<sup>20</sup>.

14. - "Chopin", *Por el cristal amarillo*, ed. de F. Garfías, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 278-279.

15. - Así lo reconoció el propio Juan Ramón: "La música nos sitúa en el lugar donde nuestros sentimientos se expanden en la forma y de la manera más aguda e inefable.

Por eso nos hace llorar y reír por nosotros mismos, levanta nuestra fe o nuestro remordimiento, saca de nosotros lo mejor que tenemos, alegre o triste, para exaltarlo y lo peor, triste o alegre, para denostarlo.

La música es nuestra mejor conciencia ética y estética". (*Ideología*, ob. cit., § 3811, p. 671).

16. - Como tantas publicaciones literarias de la época, *Helios* habría de tener una breve trayectoria. Un total de catorce números salieron a la luz entre abril de 1903 y mayo de 1904. La activa participación de Juan Ramón en la revista ha sido abordada por Domingo Paniagua en *Revistas contemporáneas. (De "Germinal" a "Prometeo", 1897-1912)* (Madrid, Punta de Europa, 1964, pp. 141-149) y por José Luis Cano en "Juan Ramón y la revista *Helios*" (*Clavileño*, VII, nº 42, 1956, pp. 28-34). María Martínez Sierra, en su libro *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (México, Gandesa, 1953) también ofrece valiosos datos sobre la aportación del poeta moguerense a la revista. Resulta, además, interesante constatar cómo la escritora intenta subrayar las aportaciones hechas por su marido, Gregorio Martínez Sierra, a la revista, menoscabando muchas veces el trabajo realizado por el resto de redactores, entre los que se encontraba el mismo Juan Ramón.

17. - Tan sólo es posible hallar, en los catorce números de la revista, el siguiente artículo de Palacios Olmedo dedicado específicamente a este tema: "La música" (IV, nº 14, mayo de 1904, p. 79). Fue escrito con motivo de la visita del cuarteto Tchèque a Madrid.

18. - Bajo este nombre, el equipo redactor de la revista escribía de forma anónima sus impresiones, «íntimas y sinceras», sobre temas de actualidad. Al no aparecer firmadas de forma individual constituían la línea editorial de la publicación.

19. - Cfr. *Glosario del mes*, II, nº 9, diciembre de 1903, p. 58 y *Glosario del mes*, I, nº 1, abril de 1903, p. 92.

20. - Del *Glosario del mes* (I, nº 3, junio de 1903) se puede extraer esta satírica reflexión: "Un pueblo que enjaula a la codorniz, la perdiz y hasta el grillo para deleitarse con su canto, ha de producir, fatalmente, músicos tan insignes como los Chapí, Torregrosa, Calleja, etc., etc." (p. 351).

Esperaban con impaciencia el advenimiento de «un genio de primer orden», capaz de sintetizar en su música la esencia de lo español<sup>21</sup>.

Un documento de excepcional valor, el *Diario íntimo* escrito por Juan Ramón en aquella época<sup>22</sup>, aporta nuevos datos sobre la presencia de la música en la vida cotidiana del poeta. Con frecuencia asistía a los recitales que algunos amigos suyos celebraban en sus casas. Así, el 27 de octubre de 1903 Juan Ramón anota que aquel día había acudido a la casa de su amigo Navarro Lamarea para escuchar interpretar al piano unas «tristezas de Schubert», concretamente, el "Elogio de las lágrimas", "Tú eres paz" y "Rosa del campo"<sup>23</sup>. Al día siguiente, la «señora de Pérez de Triana» es quien canta, también acompañándose de un piano, canciones de Grieg y Schumann, así como una serenata de Schubert, solicitada por el propio Juan Ramón<sup>24</sup>. En este mismo diario, recoge un momento especialmente emotivo vivido junto a quien fue uno de sus más admirados y queridos amigos, Nicolás Achúcarro<sup>25</sup>:

Ya de noche he salido con Achúcarro. Vamos a pie, bajo las estrellas; hace fresco; y Achúcarro que silba muy bien y tiene un gran oído, me recuerda músicas íntimas: "La vuelta del labriego" de Schumann; la Canción de Solveig (...) de Grieg; fragmentos de "Los maestros cantores", y motivos y frases emocionantes hasta las lágrimas de Beethoven, de Wagner, de Schubert. Y llevamos el alma henchida de sonos divinos en el azul y el frío de este nocturno otoñal.<sup>26</sup>

Este ambiente, tan propicio para la creación poética, no pudo impedir que el poeta sintiese una intensa nostalgia por Moguer. A finales del año 1905 emprende viaje a su pueblo natal, donde habría de permanecer siete largos años, hasta 1912. El regreso a su tierra le permitió encontrarse de nuevo con los paisajes y las gentes que formaron parte de su infancia y adolescencia. Sin embargo, vivir en una localidad sin apenas actividad cultural dificultó en gran medida su acceso a la música. En una carta dirigida a su amigo Antonio Machado, Juan Ramón se lamenta de esta carencia<sup>27</sup>. Para mitigarla en lo posible el poeta frecuentaba la casa de las hermanas Almonte, hijas del dueño de la fábrica de anisados de Moguer, que tocaban el piano<sup>28</sup>. Pero, fue su amistad con Pedro García Morales lo que le proporcionó verdaderos momentos de disfrute musical. Este joven compositor y músico, natural de Huelva, residía habitualmente en Londres. Precisamente, debutó en esta ciudad con una pieza compuesta sobre el poema «Mañana de primavera», perteneciente al libro *Jardines lejanos*, en un concierto para violín y piano de Fritz Kreisler y Harol Bauer<sup>29</sup>. En los frecuentes viajes a su tierra natal, el músico acostumbraba a visitar a Juan Ramón. Entonces, improvisaba en honor del poeta un concierto particular en el que él tocaba el violín y

21. - Con estas palabras lo expresaba Palacios Olmedo: "(...) viven con vida instintiva y robusta, una muchedumbre de hermosísimos cantos populares, pidiendo un cerebro reflexivo y sintético, un genio de primer orden, en una palabra, que reúna y condense y forme con ellas una serie de obras armónicas y completas, llenas de calor nacional, originales y características, base y fundamento indestructibles de una escuela musical española. Ahí está la primera materia, pero ¿dónde está el artista?" ("La música", *art. cit.*, p. 80).

22. - Los textos escritos por Juan Ramón para este libro fueron recogidos y publicados por primera vez por R. Gullón en la revista *Peña Labra*, 64-65 (1988) pp. 51-71.

23. - *Ibidem*, p. 51.

24. - *Ibidem*, p. 52.

25. - El poeta realizó un retrato de este médico e investigador español, muy ligado a la Institución Libre de Enseñanza, en su libro *Españoles de tres mundos*, ed. de R. Gullón, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 132-133. Además proyectó escribir un libro en honor suyo titulado *Un vasco universal* (Cf. *Juan Ramón Jiménez: La prosa de un poeta*, J. Blasco Pascual y T. Gómez Trueba, Valladolid, Grammalea, 1994, pp. 112-116).

26. - *Diario íntimo*, *ed. cit.*, p. 63.

27. - "Yo estoy bien aquí. No es que sienta nostalgia de la vida literaria de Madrid, que bien sabes que nunca la he hecho, pero aquí me faltan ciertos elementos de arte de los que no puedo prescindir: la música - conciertos-, ciertos aspectos de suntuosidad y jardín." (*Cartas (Primera selección)*, ed. F. Garfias, Madrid, Aguilar, 1962, p. 158).

28. - Cf. *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, G. Palau de Nemes, Madrid, Editorial Gredos, 1974, p. 403.

29. - Cf. *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, *ob. cit.*, p. 403.

## LA MÚSICA EN EL UNIVERSO POÉTICO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

un amigo suyo el piano. Interpretaban obras de los compositores amados por el poeta: Schubert, Bach, Beethoven, Cesar Frank. Además, gracias a los extraordinarios conocimientos de García Morales, Juan Ramón pudo ampliar sus gustos musicales: por primera vez, escuchó a Debussy, Luis Eller y Gabriel Urbain Fauré<sup>30</sup>.

A pesar de estas distracciones, Moguer terminó por asfixiar al poeta, que decide volver a Madrid el 29 de diciembre de 1912. De nuevo busca nutrirse de la vida cultural de la ciudad. Ningún sitio le ofrecía tantas posibilidades para entregarse de pleno al cultivo del espíritu como la Residencia de Estudiantes. Su fundador, F. Giner de los Ríos, quiso convertir este centro en punto de encuentro de intelectuales, artistas y poetas. Precisamente, Giner fue un gran amante de la música, incluso acostumbraba a tocar el piano ante un reducido grupo de amigos<sup>31</sup>. Por eso, se ocupó de que estuviese también presente en las actividades de la Residencia. Tal y como cuenta Juan Ramón a su madre en una carta escrita nada más llegar al centro institucionista, todos los sábados se celebraban conciertos. Además, diariamente tenía lugar «hasta las once un concierto de canto»<sup>32</sup>. Entre los músicos que tuvo ocasión de conocer por entonces, Juan Ramón se declara especialmente impresionado por el talento del compositor alicantino Oscar Esplá<sup>33</sup>. Durante su estancia en la Residencia de Estudiantes, el poeta llegó a desempeñar un activo papel en los diferentes proyectos que se pusieron en marcha. El director del centro, Alberto Jiménez Fraud, decidió publicar periódicamente una serie de biografías de hombres ilustres, con el objeto de difundir el ejemplo de su vida y de su obra. Encomendó a Juan Ramón la tarea de traducir la vida de Beethoven, escrita por el francés Romain Rolland. El poeta, gran admirador del compositor alemán, cumplió gustoso con el encargo y la obra, primera y última de la serie, vio la luz en 1915<sup>34</sup>. También en este mismo año, Juan Ramón funda, junto con otras personalidades, la Sociedad Nacional de Música cuyo fin era promover la celebración de conciertos en el Hotel Ritz de Madrid<sup>35</sup>.

Tras contraer matrimonio en 1916 con Zenobia Camprubí Aymar, Juan Ramón pasa a compartir su afición musical con su esposa, mujer culta y de fina sensibilidad. Desde ese mismo año hasta 1936 el poeta, instalado en Madrid, vive una etapa de gran fecundidad creativa. Entregado por entero a su «Obra», convierte cada día de su existencia en un fluir constante de belleza<sup>36</sup>. La música, también entonces, forma parte de su disciplina «ética y estética». Finalizado el trabajo diario, Juan Ramón acostumbraba a escuchar junto a su mujer grabaciones de Ravel, Schumann, Grieg, Beethoven, Schubert, Chopin, Strawinsky, etc. Dada la variedad de sus gustos musicales, el matrimonio llegó a atesorar una estimable discoteca, tal y como señala detalladamente Juan

30. - *Ibidem*, pp. 402-403.

31. - Cf. *Elegía continuada por dos andaluces de llama viva. D. Francisco y Juan Ramón*, A. del Villar, Madrid, Libros de Fausto, 1997, p. 62.

32. - *Cartas (Primera selección)*, ob. cit., p. 158.

33. - Así lo confiesa en una carta enviada a su hermano Eustaquio en 1913: "(...) estos últimos días he estado constantemente con Oscar Esplá, que vino a oír un poema suyo que tocó la Sinfónica el domingo pasado: una maravilla. Anoche estuvo aquí tocando hasta las dos de la madrugada (...).

Es el músico español más fuerte que tenemos hoy, sin comparación ninguna con los otros, y acaba de obtener el gran premio de Munich en un concurso universal al que han concurrido los músicos más serios de toda Europa". (*Cartas (Primera selección)*, ob. cit., p. 147).

34. - *Vida de Beethoven*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Serie III, vol. 1, 1915.

35. - Este curioso dato ha sido aportado por A. del Villar en su libro *Elegía continuada por dos andaluces de llama viva. D. Francisco y Juan Ramón*, ob. cit., p. 62.

36. - En uno de sus aforismos afirma el poeta: "Todas las noches hago examen de conciencia de la belleza que he realizado, pensando o soñado durante el día". (*Ideología*, § 1646, p. 276).

Guerrero Ruiz<sup>37</sup>. El fiel amigo y confidente del poeta recuerda también que éste le «había dicho varias veces que escribía mejor después de haber estado oyendo a su mujer tocar el piano durante un rato»<sup>38</sup>. Juntos, Juan Ramón y Zenobia, solían acudir a los conciertos que se celebraban en los teatros Español, María Guerrero y Monumental, donde actuaban las orquestas Sinfónica y Filarmónica dirigidas por los maestros Pérez Casas y Arbós<sup>39</sup>. Asimismo, estaban abonados al Teatro Real. Juan Ramón fue, además, uno de los primeros miembros de la Sociedad Nacional de Música. No deja de resultar significativo, pues, que un poeta tan poco amante de la vida social, asistiese con tanta asiduidad a estos actos públicos.

De su etapa madrileña data también su amistad con intérpretes destacados del momento, como los pianistas José Cubiles y Ania Dorfmann, y con músicos tan insignes como Albéniz, Granados, Turina y Falla<sup>40</sup>. La relación con este último merece un especial detenimiento. Todo apunta a que el poeta y el músico se conocieron por mediación de María Lejárraga, esposa de Gregorio Martínez Sierra y amiga de ambos<sup>41</sup>. Juan Ramón, al igual que Falla, frecuentaba el domicilio madrileño del matrimonio, estrechamente ligado al mundo de la escena y, por tanto, también al de la música<sup>42</sup>. En una de estas reuniones tuvo lugar el primer encuentro entre Juan Ramón y Falla<sup>43</sup>. El vínculo que se estableció entre ambos habría de perdurar hasta el final de sus vidas<sup>44</sup>. El poeta, tan selecto en sus afectos, sintió siempre por la figura y la obra del músico granadino una honda veneración. Así se pone de manifiesto en las palabras que dirige Zenobia a la hermana de Falla, nada más conocer la noticia de su muerte:

---

37. - Él mismo pudo beneficiarse de esta colección discográfica: "Hoy ha recordado que uno de los días pasados le dije yo, viendo los discos que había sobre su mesita, tenía que aconsejarme algunos, pues quería llevarlos a Ginesa (...). Por de pronto, y para que los envíe a mis hijos de parte suya, me entrega los dos discos que contienen la *Oberura solenne 1812* de Tchaikowsky, por la Gran Orquesta Sinfónica de Berlín; otro día cuando yo vaya a marcharme, me dará la *Quinta Sinfonía* de Beethoven que tiene gusto de regalarnos. (...) Dice que durante la estancia de sus sobrinas en su casa pasaron cientos de discos escogidos y por esto conoce algunos de cada autor y de vez en cuando le gusta comprar alguno. Me elogia, asimismo, el reciente *Concierto*, de Stravinsky, y las *Siete variaciones sobre un tema de Mozart*, de Beethoven." (*Juan Ramón de viva voz*, Madrid, Ínsula, 1961, p. 306, nota tomada el 8 de marzo de 1934).

Deslumbrado por la cultura musical del poeta, Juan Guerrero concluye: "En la conversación, que no es posible seguir en estas notas, se advierte el gran amor a la música de Juan Ramón y el maravilloso conocimiento que tiene de las mejores obras clásicas y románticas, antiguas y modernas". (*Ibidem*, p. 306).

38. - *Ibidem*, pp. 54-55, nota tomada el 1 de junio de 1930.

39. - Cf. *Vida y poesía de Juan Ramón Jiménez*, A. Campoamor González, Madrid, Ediciones Sedmay, 1976, p. 213.

40. - Todos ellos habrían de aparecer después en la obra del poeta: en *Españoles de tres mundos* (ed. de R. Gullón, Madrid, Aguilar, 1969) el poeta traza la «caricatura lírica» de Enrique Granados (pp. 116-118), Isaac Albéniz (pp. 248-249) y Falla (pp. 128-129 y 328) y dentro de su libro inacabado *Sevilla* incluye una prosa titulada "Joaquín Turina (Fuga)" (*Elejías andaluzas*, ed. de A. del Villar, Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 211).

41. - Así lo apuntan F. Sopena en "Juan Ramón y Manuel de Falla" (*art. cit.*, p. 54) y C. Jiménez Lapeña en "Notas a un proyecto de Juan Ramón Jiménez" (*Extramuros* 3 (1997) p. 7).

42. - María Lejárraga dentro de su libro autobiográfico *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (Biografías Gandesas, México, 1953, pp. 103-160) recuerda en el capítulo "Nuestros músicos" su estrecha relación con Jose María Usandizaga, el propio Manuel de Falla y Joaquín Turina.

43. - El primer contacto entre ambos se produjo, según una carta escrita por el poeta a su madre, en 1914. En la misiva Juan Ramón cuenta que, tras cenar en casa de los Martínez Sierra, "se tocó, pues estaban invitados Turina, Falla y otros músicos". (*Cartas (Primera selección)*, *ob. cit.*, p. 177).

44. - F. Sopena en "Juan Ramón Jiménez y Manuel de Falla" (*art. cit.*) realiza un seguimiento del «diálogo» que se estableció entre ambos a través de la correspondencia que se conserva. Recientemente han aparecido publicadas en *Manuel de Falla: his life and works. Poesía* (36-37 (1996) p. 101) dos nuevas cartas: una, con fecha del 27 de julio de 1919, dirigida por Juan Ramón al músico y otra, fechada el 3 de agosto de ese mismo año, en que Falla contesta al poeta.

## LA MÚSICA EN EL UNIVERSO POÉTICO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Aún cuando no nos habíamos escrito en estos tristes años últimos, sólo la presencia de Falla en Argentina era como una luz para nosotros. Juan Ramón le miraba como a un santo aparte de admirarle por lo que todos le admiraban y como un ejemplo único.<sup>45</sup>

Por eso, no sorprende que el poeta se prestara gustoso a poner su palabra al servicio de la música de Falla. Entre los papeles que se conservan del poeta en la "Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez" de la Universidad de Río Piedras en Puerto Rico, Carmen Jiménez Lapeña ha rescatado recientemente «dos bocetos» escritos por el moguerense sobre la fábula de Polifemo y Galatea para «dar motivo a la música de Falla»<sup>46</sup>. El poeta pretendía realizar una recreación del mito clásico a partir de las obras de Góngora, Samain y Chénier. Trabajó sobre este libreto entre los años 1917 y 1923, es decir, cuando se hallaba preparando sus dos antologías *Poesía y Belleza*<sup>47</sup>. Como tantas otras veces, el moguerense no llegó a finalizar este proyecto, por lo que la colaboración entre Juan Ramón y Falla quedó fatalmente inconclusa. Así pues, nunca se podrá saber qué notas habría arrancado el músico granadino de la palabra del poeta<sup>48</sup>.

Al estallar la Guerra Civil en 1936 el matrimonio emprende lo que sería un viaje sin retorno a América. Hasta su muerte en el año 1958, la vida del poeta en el exilio sería un continuo peregrinar. Juan Ramón y su mujer fijaron sucesivamente su residencia en Estados Unidos (New York, Florida, Washington, Maryland), Cuba, y, finalmente, en Puerto Rico. Gracias a que desde niña Zenobia acostumbraba a llevar un diario, es posible conocer de modo fidedigno la vida de la pareja en aquella época<sup>49</sup>. Se sabe que también en América ambos acudían a conciertos, si bien Juan Ramón se mostraba más reticente que en su país a realizar estas salidas<sup>50</sup>. Asimismo, se observa un hábito adquirido por el matrimonio durante el exilio: debido a su preocupación constante por la situación que se vivía en España, donde ambos habían dejado a muchos de sus familiares y amigos, Juan Ramón y Zenobia solían oír la radio al caer el día. Además de las esperadas noticias que llegaban de Europa, escuchaban los conciertos que daba la emisora<sup>51</sup>. Estas horas

45. - "Juan Ramón Jiménez y Manuel de Falla", *art. cit.*, p. 57.

46. - En "Notas a un Proyecto de Juan Ramón Jiménez" (*ob. cit.*, pp. 3-6) esta autora realiza la transcripción íntegra de estos manuscritos inéditos del poeta.

47. - Cf. *Ibidem*, p. 9.

48. - Además de Falla, Juan Ramón dejó anotados los nombres de otros músicos elegidos para que pusieran música a poemas suyos. De este modo, en la "Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez" de la Universidad de Puerto Rico (signatura Proyectos, 2, 387) he podido encontrar la siguiente nota manuscrita del poeta: "Música a poesías mías (o sobre algún tema mío): Oscar Esplá: "Hojas nuevas", Pedro García Morales: "Mañana de primavera", Rafael Nitjana: "Nocturno", Gabriel Abreu: "Soneto", "Octubre". En el Archivo Histórico Nacional de Madrid (signatura 22/183/5) se conserva otra anotación similar: "Música/(sobre cosas mías)": Ernesto Halffer. /Rodolfo Halffer. /Adolfo Salazar. /Gabriel Aleón. (Abreu)/Rafael Mitjana. /Carlos Pedrell. /Pedro G. Morales. /Oscar Esplá. /Manuel de Falla. /Joaquín Turina."

49. - G. Palau de Nemes ha editado hasta el momento los diarios escritos en Cuba (*Diario 1. Cuba (1937-1938)*, Madrid, Alianza Tres-EDPR, 1991) y en Estados Unidos (*Diario 2. Estados Unidos (1939-1950)*, Madrid, Alianza Tres-EDPR, 1995). Próximamente se espera que vea la luz el escrito por Zenobia durante sus últimos años en Puerto Rico.

50. - En uno de sus diarios Zenobia recoge la siguiente anotación: "Afortunadamente no le pedí a Miss Carlotta Lewis que me acompañara anoche ya que Juan Ramón a última hora sacó fuerza de voluntad para asistir y los dos disfrutamos inmensamente de Piatigorsky y su violoncelo." (*Diario 2. Estados Unidos, ob. cit.*, p. 194, nota tomada el 5 de marzo de 1940). En ocasiones como ésta, era Zenobia quien, a fuerza de paciencia, conseguía que el poeta saliese de su tristeza y retraimiento para asistir a algún concierto.

51. - En una carta dirigida a Pablo Bilbao Arístegui el 2 de febrero de 1941 desde su residencia en Coral Gables, comenta el poeta: "Aquí en casa tenemos un buen aparato de radio, de la señora que nos la alquila, y oímos los mejores conciertos, lecturas, etc. de por aquí y a veces de Europa". (*Cartas. Antología*, ed. de F. Garfias, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 196). Zenobia en su diario llevó la cuenta exacta de los distintos autores e intérpretes que escucharon Juan Ramón y ella en sus audiciones radiofónicas. (Cf. *Diario 2. Estados Unidos, ob. cit.*, pp. 19-20, 25, 34, 77, 126, 159, 182, 187, 192, 274).

llenas de música, compartidas con su mujer, actuaban sobre el alma angustiada del poeta como el bálsamo más eficaz. Le volvían a procurar, igual que cuando escuchó por primera vez a Chopin, verdaderos instantes de «vida exaltada»<sup>52</sup>.

Así pues, hasta sus últimos años Juan Ramón consiguió mantener intacta su capacidad para estremecerse cada vez que escuchaba a uno de sus compositores favoritos. Lo único que había cambiado era su nivel de exigencia. Como correspondía a una persona versada en esta arte<sup>53</sup>, el poeta quería oír las obras maestras de la historia de la música interpretadas por los mejores instrumentistas y directores de orquesta.

De éstos últimos su preferido era, sin duda alguna, Toscanini. Tanta era la admiración que sentía el poeta por el arte de este músico que no descansó hasta conseguir verlo dirigir en directo<sup>54</sup>. Cuando por fin ese día llegó, Juan Ramón sufrió una súbita enajenación. Zenobia, entre irónica y conmovida, da cuenta de este suceso en su diario:

La noche del concierto de Toscanini, con Juan Ramón, que perdió totalmente la cabeza y gritaba «¡Bravooooo!», como si estuviera tratando de captar la atención de Toscanini, moviendo a risa a los espectadores. Nunca lo había visto en tal estado de agitación, lo que me hizo darme cuenta de lo asilado y reprimido que había estado en Coral Gables, y lo que la comunicación con el espíritu de otro artista significaba para él, especialmente Toscanini.<sup>55</sup>

La fascinación del poeta por el músico italiano no se vio saciada con este único concierto. En una carta dirigida a su amigo Pablo Bilbao Aristegui el 2 de febrero de 1941 desde su residencia en Miami, Juan Ramón relata cómo él y Zenobia habían realizado el invierno pasado un viaje de diez días a Nueva York sólo para «ver una vez más a Toscanini, que dirigió un concierto de Brahms»<sup>56</sup>. Además, el poeta expresa su deseo de no querer morir sin asistir a otro concierto suyo: «Ya tiene setenta y cuatro años y yo no quería morirme o que él se muera sin verlo a esta edad suya y mía»<sup>57</sup>. El destino dispuso que el genio de ambos, el del poeta y el del músico, se apagarán casi a un tiempo: Toscanini murió en 1957, tan sólo un año antes que Juan Ramón.

## 2. Presencia de la música en su poesía.

El poeta de Moguer vertió toda esta sensibilidad musical en la creación de su «Obra». No podía proceder de otra manera quien afirmaba: «Todo a la obra». Así pues, también asignó a la música un papel específico dentro de su proceso creador. Para Juan Ramón, esta arte constituía una verdadera «fuente estética» en tanto que le proporcionaba recursos expresivos capaces de ampliar las posi-

52. - En su poema en prosa *Tiempo*, escrito en 1941, declara el poeta: "La música verdadera tiene para mí más vitaminas de todas las letras que todos los preparados del mundo. Como que está hecha de la vida exaltada del que la crea y el que la toca. ¿No ha de internar vida en el que la recibe, exhalando vida, en el espíritu, por los poros todos del cuerpo abierto?" (*Tiempo*, ed. de A. del Villar, Madrid, EDAF, 1986, p. 72).

53. - En *Tiempo* (ed. cit.) Juan Ramón dejó buena muestra de su vasta cultura musical a través de sus reflexiones sobre los principales compositores de los siglos XIX y XX. (Cf. pp. 59, 63, 72, 84, 99, 108).

54. - De su prodigioso talento comenta el poeta: "Toscanini es para mí un hombre mayor de los mayores que he oído y visto. Entra ahora en el escenario donde su orquesta espera, lento, fino; vacila al subir al atril, pero cuando se pone la batuta, la varita de virtud, entre sus dos manos eléctricas y espera lleno de sí y da de pronto, como con una pluma de ave que fuese una flecha del paraíso la señal al primer instrumento, es ya un dios sin 74 años de edad, con un millón de millones de años, años ya sin tiempo ni espacio, una vida verdadera ya después del prólogo de la otra". (*Tiempo*, ob. cit., p. 59).

55. - *Diario 2*, ob. cit., p. 206, nota tomada entre el 30 de abril al 20 de mayo de 1940. La esposa del poeta también anota en estas páginas un hecho significativo: Juan Ramón le pidió que le tradujese del inglés la obra de Lawrence Gilman *Toscanini and Great Music*, New York, Toronto, Lamar and Rineharte, 1938 (Cf. *Ibidem*, p. 182, nota tomada el día 9 de enero de 1940).

56. - *Cartas*, Antología, ob. cit., p. 196.

57. - *Ibidem*, p. 196.

bilidades de su palabra poética<sup>58</sup>. Urge conocer, entonces, cuáles fueron los elementos que el poeta extrajo de la música para incorporarlos a su poesía.

En los primeros años de su trayectoria Juan Ramón, muy influenciado por el simbolista Verlaine, se afanó por dotar de musicalidad a sus poemas<sup>59</sup>. En primer lugar, repara en las cualidades sonoras que encierran las palabras para pasar, después, a explorar los efectos musicales que éstas pueden producir cuando se combinan siguiendo los esquemas rítmicos de las distintas formas métricas. Para el poeta cualquier molde estrófico es válido con tal de que le permita transmitir las «notas del alma». Con estas palabras lo afirma Juan Ramón en 1902:

No soy, sin embargo, exclusivista, y creo que puede haber un corazón prendido en octavas reales (...). Lo de menos son los endecasílabos aconsonantados o libres; la cuestión es que las once sílabas sean notas del alma, y suenen en el alma como música inefable, y salgan del alma como luz y como aroma.<sup>60</sup>

Obsérvese que el poeta ensancha de este modo el ámbito de su expresión: para evocar sus sentimientos no sólo utiliza el significado de las palabras, sino que se vale también de su componente sonoro. Sus emociones más íntimas se expanden a través de cadencias y ritmos que pretenden deleitar el oído del lector<sup>61</sup>. Esta concepción musical de la poesía lleva al poeta a intercalar partituras musicales entre las páginas de sus primeros libros<sup>62</sup>. Del mismo modo, los títulos elegidos para muchos de sus poemas no dejan duda de su inspiración musical: en *Almas de violeta* (1900) puede encontrarse una "Sinfonía", en *Rimas* (1902) incluye Juan Ramón un "Nocturno" y una "Alborada" y en *Arias tristes* decide anticipar desde el mismo título del libro el carácter musical de los poemas que lo conforman. Además, el poeta incluye frecuentemente en sus versos instrumentos de los que fluye una música acompañada con su íntimo sentir. Sirva de ejemplo la siguiente estrofa del su libro *Rimas*:

A lo lejos resonaban las cadencias de un piano  
que gemía las nostalgias de una mágica canción,  
y extasiado en la amargura de aquel éxtasis lejano,  
derramaba triste llanto mi doliente corazón.<sup>63</sup>

58. - En unos apuntes inéditos que he localizado en el Archivo Histórico de Madrid (signatura 132/2) el poeta incluye la música entre, lo que considera, las principales «fuentes estéticas» de las que nutre su poesía. Éstas son: «Garcilaso, Santa Teresa, Quevedo, Góngora, Espronceda, Bécquer, Rins, Heine, Lamartine, Poe, Rosalía de Castro, Rubén Darío, Gautier» en el ámbito de la literatura; «Angelico, Tintoretto, Watteau, Botticelli, La ola de Gauguin, Delacroix» en el de la pintura; «Partenon, Giralda, Ruinas de Italia, Puerto de N. York, La Avenida, Arcachón» en el de la arquitectura; «Estatuas griegas» en el de la escultura y, por último, «Chopin, Beethoven, Debussy, Litz, Mozart, Schubert, Schumann, Mendelson, Wagner» en el de la música.

59. - Recuérdese el famoso verso del *Art poétique* escrito por el poeta francés: "De la musique avant toute chose". Con estas palabras, Juan Ramón reconoce explícitamente el influjo que sobre su poesía ejerció Verlaine: "(...) Verlaine es el maestro más popular del simbolismo. Y (...) influye en los Machado y en mí de modo decisivo". ("El siglo modernista es auténticamente español" en *Alerta*, ed. de J. Blasco Pascual, Universidad de Salamanca, p. 69).

60. - «Apuntes» (Crítica a un libro de Manuel Palacios Olmedo), *Madrid Cómico*, 24 (14 de junio de 1902), p. 190. Curiosamente esta reseña no figura en ninguna de las ediciones de prosa juanramoniana existentes hasta el momento.

61. - El poeta quería que todos los sentidos estuvieran presentes en su obra poética: "(...) correspondencias entre artes, entre sentidos, correspondencias sensoriales (haciendo referencia al soneto "Correspondencias" de Baudelaire)". (*El Modernismo. Notas de un Curso (1953)*), ed. de R. Gullón y E. Fernández Méndez, México, Aguilar, 1962, p. 217).

62. - Así, en *Arias tristes*, libro publicado en 1903, figuran las notas de tres obras de Schubert: "Elogio de las lágrimas", "Serenata" y "Tú eres paz"; en *Jardines lejanos*, poemario de 1904, el poeta reproduce las partituras de las siguientes piezas: "Gavota" de Gluck, "Dolor sin fin" de Schumann y "Romanza sin palabras" de Mendelssohn y, por último, en *Pastorales*, obra aparecida en 1911, se encuentran: "Canción de campo" de Schumann, "Sinfonía Pastoral" de Beethoven y "Regreso de labradores", también, de Schumann.

63. - *Primeros libros de poesía de Juan Ramón Jiménez*, ed. F. Garfias, Madrid, Aguilar, 1967, p. 108.

Ahora bien, llega un momento en que Juan Ramón se pregunta si los «sonidos del espíritu», que no son otros que sus propios sentimientos, tienen su correlato exacto con los sonidos materiales, perceptibles al oído<sup>64</sup>. Le asalta esta duda durante su retiro de siete años, desde 1905 hasta 1912, en Moguer. En completa soledad, ya lejos de los bulliciosos círculos literarios de Madrid, el poeta escucha en silencio sus versos. Es entonces cuando repara en que adolecen de un exceso de estridencia, de artificio<sup>65</sup>. Así lo asume en su prólogo a *Baladas de primavera*, libro publicado en 1910:

Estas baladas son un poco exteriores; tienen más música de boca que de alma (...) Baladas con música humana, menos íntima que la música de las cosas (...) El alma quiere tener también su copla y su tamboril... ¡Baladas de primavera!<sup>66</sup>

En esta reflexión autoocrítica, Juan Ramón introduce una distinción fundamental entre «música de boca» y «música de alma». La primera tiene como «instrumento» la voz humana y se manifiesta a través de sonidos bellamente rimados; la segunda nace del alma del poeta<sup>67</sup> y no requiere ningún atributo sonoro: le basta con el silencio. Juan Ramón opta, desde entonces, por configurar su poesía de acuerdo con lo que entiende por «música del silencio». De esta manera distingue este concepto del de «música»:

Lo que generalmente se llama música, esto es la expresión de emociones más o menos corrientes por ruidos más o menos agradables e instrumentos de metal, madera o lo que fuere, es un arte inferior. La música verdadera es la del silencio, la callada aunque tan bien se oiga, la música del pensamiento en la cabeza, la de la pasión en todo el cuerpo, la de los ensueños en toda el alma.<sup>68</sup>

Según la definición dada por el poeta, lo que singulariza la «música verdadera» o «del silencio» es que su forma deja transparentar con absoluta nitidez su fondo, es decir, el «pensamiento», «la pasión» o «los ensueños» del creador. Desde su perspectiva de poeta, Juan Ramón identifica la forma con la «representación verbal»<sup>69</sup>, o dicho de otro modo, con la palabra. Es ésta, entonces, la que ha de despojarse de sus atributos más externos y superficiales para que, una vez desnuda, deje ver su fondo, convirtiéndose así en «forma interior»<sup>70</sup>. Por todo ello, Juan Ramón hace de la consecución de la «palabra interior» el nuevo fin de su poética:

Ya me convencí para siempre. Hay más música en la palabra interior que en el sonido de todos los llamados instrumentos de música, por finos y hondos que sean. Mi adiós a la "música" instrumental.<sup>71</sup>

64. - En uno de sus aforismos hace explícita el poeta esta preocupación: "¿Cómo comparar los sonidos del espíritu, las músicas del ensueño a las músicas y sonidos de los instrumentos visibles?". (*Ideología*, ob. cit., § 442, 101).

65. - "Enmedio de la naturaleza —dice el poeta— se ve el ridículo de las cosas falsas, se ve tan grande como pequeña la mentira". (*Crítica paralela*, ed. de A. del Villar, Madrid, Narcea, 1975, p. 204).

66. - *Primeros libros de poesía*, ob. cit., p. 737.

67. - En una carta escrita a Unamuno le dice: "(...) mis sentimientos son ya musicales al nacer". (*Cartas*, ob. cit., p. 46).

68. - *Ideología*, ob. cit., § 2137, p. 346. La misma idea es subrayada por el poeta en este aforismo: "La música no es más que una imitación de la Música (que es el silencio)". (*Ibidem*, § 2980, p. 484).

69. - "Un sentimiento —afirma el poeta— o un pensamiento sin representación verbal no existen, y su forma es precisamente su representación. (...)". (*Ideología*, ob. cit., § 3491, p. 599).

70. - De esta forma explica el poeta este proceso: "Cierta crítica parece que olvida que la virtud suprema de la forma es «desaparecer»".

Un artista, músico, poeta, pintor no es un fabricante de vasos sino un creador de sustancia y de esencia. El poema no es una sustancia que se sostiene gracias a un molde externo, sino una sustancia que, sin necesidad de molde, se mantiene dentro de su propia forma interior. (...)". (*Ibidem*, § 3492, pp. 599-600).

71. - *Ibidem*, § 2143, p. 350. En otro de sus aforismos reitera Juan Ramón la misma idea: "Esta excelencia de la música de la palabra, que suena mejor callada que hablada. ¿Qué eres tú a su lado, música del sonido?" (*Ibidem*, § 2735, p. 445).

Inicia este proceso introduciendo cambios radicales en su métrica. Uno de los más significativos consiste en el abandono de las estrofas aprendidas de sus maestros modernistas en favor de las formas métricas populares<sup>72</sup>. Juan Ramón emprende este camino convencido de que en la lírica tradicional española, surgida de lo más hondo del «pueblo», se halla la «intuición» poética en toda su «desnudez»<sup>73</sup>. La «emoción» aparece en estos versos «pura», inmediata, sin ornato alguno que la enmascare o falsee. Es entonces cuando, verdaderamente, «la "lírca" "no" es "forma" en el sentido corriente de la palabra; es como una "conciencia musical del hombre"»<sup>74</sup>. Por esta razón, de entre todas las posibilidades que la poesía popular le ofrece Juan Ramón elige, en un mayor número de ocasiones, la «canción»<sup>75</sup>. Si «el sentimiento (...) es fatalmente canto»<sup>76</sup>, la «canción» ha de ser, sin duda, su mejor forma de expresión en verso. Así lo demuestra el hecho de que no cesara de escribir «canciones» desde el principio hasta el final de su obra<sup>77</sup>. En sus mismas *Baladas de primavera* incluye el poeta una "Canción nocturna" y algunos años después, entre 1923 y 1936, publica "Canciones de la nueva luz" dentro de la *Estación total*. Significativamente, bajo el título de *Canción* ve la luz en 1936 el primer y último tomo de lo que habría de ser la edición de su Obra completa. Y ya en sus años finales, entre 1936 y 1942, Juan Ramón escribe para su libro *En el otro costado* las "Canciones de la Florida". En suma, el poeta indaga constantemente en las «combinaciones infinitas» que le ofrece la «canción»<sup>78</sup>. La brevedad y la sencillez que exige el cultivo de esta composición se avienen perfectamente con su búsqueda de la «desnudez» en la palabra poética. Su carácter breve exige al poeta plasmar su intuición de manera precisa, inmediata<sup>79</sup>. Por otra parte, la sencillez le permite imprimir en sus versos una musicalidad leve, muy sutil, más perceptible para la mente de quien la escucha que para su oído. También, a través de la «canción», Juan Ramón descubre que la poesía, al igual que la música, tiene en el ritmo su elemento esencial. El poeta puede prescindir de la rima e, incluso, del verso pero nunca del ritmo<sup>80</sup>. Aunque opte por la prosa como cauce expresivo, el ritmo sigue siendo el elemento intrínseco de la poesía. Para Juan Ramón, el ritmo es el fluir sucesivo y libre del sentimiento; es la corriente que brota del fondo de sí mismo para discurrir por el poema. Con estas palabras define Juan Ramón el proceso:

Y como este fenómeno entrañable, que pone en movimiento nuestro ser, es fatalmente rítmico, como todo el entusiasmo, la poesía expresada para nosotros mismos y para los demás será fatalmente rítmica, musical más que pictórica, puesto que en la música y la danza, éstasis dinámico, los ojos no ven lo exterior sino que se ensimisman.<sup>81</sup>

Por medio de una bellísima imagen, el rumor del agua del Generalife, el poeta explica el efecto que desea producir en quien escuche la «música interior» de su poesía:

72. - Así resume Juan Ramón este momento de tránsito dentro de su trayectoria: "Me gusta ahora, en mi obra poética, el romance, la canción, el verso desnudo, tan españoles, y lo que llevan dentro. No me gusta la estancia, francesista; el arte menor, trovadoresco internacional; la silva, italianizante (...)" (*Ibidem*, § 3060, p. 501).

73. - Cf. *Crítica paralela*, ed. de A. del Villar, Madrid, Narcea, 1975, pp. 203-204.

74. - *Ideología*, ob. cit., § 26, p. 22.

75. - Precisamente la «canción» recuerda la estrecha unión que existió entre la lírica y la música. John Haven aborda esta implicación en su estudio *Vision and Resonance*, New Haven, Yale University Press, 1985.

76. - *Ideología*, ob. cit., § 55, p. 27.

77. - Este hecho ha sido subrayado por T. Navarro Tomás en *Los poetas en sus versos* (Barcelona, Ariel, 1982, pp. 288-89), quien llega incluso a augurar a las canciones «el porvenir más duradero» dentro de la obra juanramoniana.

78. - De este modo lo declara Juan Ramón: "La canción libre es también muy española con su particularidad de combinaciones que le dan esa riqueza inmensa que tiene. Yo, y ustedes me perdonen, he escrito una quinientas canciones, y no hay dos de igual combinación". ("Poesía cerrada y poesía abierta", *El trabajo gustoso*, ob. cit., p. 99).

79. - "Canción corta; cortas, muchas;/ horas, horas, horas, horas, / - estrellas, arenas, yerbas, / ondas -; horas, luces; horas, / sombras; horas de las vidas, / de las muertes de mi vida..." (*Libros de poesía*, ob. cit., p. 808).

80. - Cf. *Conversaciones con Juan Ramón*, ob. cit., nota tomada el 10 de noviembre de 191953, pp. 114-115.

81. - "Poesía y literatura" en *El trabajo gustoso*, ob. cit., p. 37.

Bajaba sin fin el agua junto a mi oído, que recojía, puesto a ella, hasta el más fino susurro, con una calidad contajada, de esquisito instrumento maravilloso de armonía; mejor, era, perdido en sí, no ya instrumento, música de agua, música hecha agua sucesiva, interminable. Y aquella música del agua la oía yo más cada vez y menos al mismo tiempo; menos, porque ya no era esterna, sino íntima, mía; el agua era mi sangre, mi vida, y yo oía la música de mi vida y mi sangre en el agua que corría. Por el agua me comunicaba con el interior del mundo.<sup>82</sup>

Precisamente, de su empeño por crear un poema sustentado exclusivamente en el ritmo nace, hacia 1941, *Espacio*<sup>83</sup>. En este largo poema en prosa, el poeta consigue alumbrar una escritura «sin asunto, en sucesión natural»<sup>84</sup>.

### 3. A modo de conclusión.

El afán por dotar a la poesía de valores musicales conduce a Juan Ramón a un sólo y trascendental descubrimiento: la poesía posee su propia música; música que le es inherente y que tiene entidad por sí misma. Por esta razón, un poeta no puede permitir que se ponga música instrumental a sus poemas. Su palabra poética es, ya desde su mismo origen, musical. En 1954 el poeta realiza la siguiente reflexión acerca de la versión musical que Debussy realizó sobre el poema "L'après-midi d'un faune" de Mallarmé:

Quando Debussy, nada menos que Debussy, puso música a "L'après d'un faune", a la siesta del fauno, de Mallarmé, Mallarmé le escribió una carta diciendo: "Me ha fastidiado usted por completo, porque ya yo no puedo pensar en mi poema sin oír el suyo, y el mío no necesitaba música para nada, porque tiene su propia música". Lo cual era verdad. Claro, el hecho es que existe un "Après-midi", de Mallarmé, y un "Après-midi" de Debussy, que no tienen nada que ver el uno con el otro (...).<sup>85</sup>

En este juicio, que bien podría aplicarse a su propia poesía, Juan Ramón está defendiendo la existencia de la música de la palabra frente a la música de los instrumentos. En consecuencia, al final de su trayectoria el poeta renuncia, de manera explícita y definitiva, a prestar sus poemas como soporte textual de composiciones musicales.

82. - "El regante granadino" en *Por el cristal amarillo*, ob. cit., pp. 25-26.

83. - Recuérdese que la primera estrofa de este poema apareció en verso en *Cuadernos Americanos*, n° 5, México, septiembre-octubre de 1943 bajo el título "Espacio (Una estrofa)". Al año siguiente, en el mismo número de esta revista, se publica "Espacio (Fragmento primero de la segunda estrofa)". Hay que esperar hasta el 11 de enero de 1953, para encontrar publicado, ya en prosa, una parte del "Fragmento tercero" de *Espacio*. Apareció en el diario *La Nación* de Buenos Aires. La versión definitiva de *Espacio*, como poema en prosa en tres fragmentos o estrofas, no ve la luz hasta abril de 1954 en el n° 28 de la revista madrileña *Poesía Española*. Finalmente fue recogido por E. Florit en su edición de la *Tercera antología poética*, Madrid, Editorial Nueva, 1957.

84. - Del ritmo en *Espacio*, como principal elemento configurador, se ocupa ampliamente M. Juliá en *El universo de Juan Ramón Jiménez (Un estudio del poema "Espacio")*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988, pp. 41-70.

85. - *El Modernismo. Notas de un curso*, ob. cit., p. 218.