



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN ESTUDIOS DE POSGRADO**

**APROXIMACIÓN CRÍTICA A LA PROSA DE
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS
(LITERATURA ESPAÑOLA)**

**PRESENTA:
MA. LOURDES PENELLA JEAN**

ASESOR MTRO: ARTURO SOUTO



MÉXICO D.F.

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| Delimitación del <i>corpus</i> | 5 |
| Propuesta para estudiar la argumentación y la expresividad | 19 |
| | |
| CAPÍTULO I. CONFERENCIAS | 29 |
| | |
| 1.1 Historia editorial de <i>El trabajo gustoso</i> | 29 |
| 1.2 Blasco: propuesta editorial en el contexto de una visión global de la poética de Juan Ramón Jiménez | 33 |
| 1.3 La poética de Juan Ramón Jiménez | 37 |
| 1.4. Juan Ramón frente a dos bandos en pugna: su propuesta. | 39 |
| 1.5 Ideas centrales de <i>El trabajo gustoso</i> : la utopía del “comunismo poético”. | 43 |
| 1.5.1 La poesía original innata | 43 |
| 1.5.2 La poesía en la vida social | 44 |
| 1.5.3 La poesía en la vida individual: el trabajo gustoso | 44 |
| 1.6 Nacimiento de su ética-estética: la idea del “trabajo gustoso” | 45 |
| 1.7 “El trabajo gustoso”: la prosa de un poeta | 50 |
| | |
| 1.8 Análisis de la conferencia “El trabajo gustoso” | 50 |
| 1.8.1 El jardinero sevillano | 61 |
| 1.8.2. El regante granadino | 65 |
| | |
| CAPÍTULO II. CARICATURAS LÍRICAS | 71 |
| | |
| 2.1 <i>Españoles de tres mundos</i> | 71 |

| | |
|--|------------|
| 2.2 Rasgos estilísticos dominantes en las caricaturas. | 76 |
| 2.2.1 Contrastes | 77 |
| 2.2.2 Perspectiva | 79 |
| 2.2.3 Deformación | 80 |
| 2.2.4 Imágenes | 81 |
| 2.2.5 Imitación | 85 |
| 2.2.6 Ritmo | 86 |
| | |
| 2.3 Análisis de la caricatura lírica a Salvador Dalí | 88 |
| 2.4 Análisis de la caricatura lírica a Federico García Lorca | 96 |
| | |
| CAPÍTULO III. CARTAS | 109 |
| 3.1 Aspectos editoriales | 111 |
| 3.2 Cartas íntimas, familiares, literarias españolas y desde el exilio | 112 |
| 3.3 Entre la crítica y la teoría poética | 113 |
| 3.4 Textura poética | 115 |
| 3.5 Análisis de una carta a José Revueltas | 116 |
| 3.6 La carta como una personal exposición de la poética y ética- estética juanramonianas | 118 |
| 3.7 Dos aspectos de la poética y ética-estética: la crítica y el destino | 122 |
| 3.8 Primer ejemplo: la pintura | 129 |
| 3.9 Segundo ejemplo: la poesía | 133 |
| 3.10 Tesis explícita | 145 |
| | |
| CAPÍTULO IV. CRÍTICA LITERARIA | 149 |
| 4.1 Textos de la primera época | 149 |
| 4.2 Textos de la segunda época | 151 |
| 4.3 Revisión crítica de un periodo de la poesía española | 154 |
| 4.4 El exilio y la crítica | 156 |
| 4.5. Análisis de un artículo dedicado a la poesía de Antonio Machado | 156 |

| | |
|---|-----|
| CAPÍTULO V. PRÓLOGOS | 184 |
| 5.1 Prólogos a obras ajenas | 191 |
| 5.2 Prólogos a obras propias | 193 |
| 5.3 Catálogo de prólogos | 196 |
| 5.4 Análisis al prólogo de <i>Animal de fondo</i> | 199 |
| | |
| CAPÍTULO VI. AFORISMOS | 223 |
| 6.1 Hacia una aproximación del género | 223 |
| 6.2 Entre el fragmento y el aforismo | 228 |
| 6.3 El aforismo en España | 231 |
| 6.4 Génesis del aforismo juanramoniano | 233 |
| 6.5 Aspectos editoriales de los aforismos juanramonianos | 234 |
| 6.6 Temas y motivos | 237 |
| 6.7 Análisis de un <i>corpus</i> de aforismos juanramonianos | 238 |
| 6.7.1 Comparación, antítesis e identidad | 239 |
| 6.7.2 Comentario estilístico | 243 |
| 6.7.3 Aforismos “definicionales” | 247 |
| | |
| CONCLUSIONES | 256 |

ANEXOS

| | |
|---|-----|
| Anexo 1. Cronología de Juan Ramón Jiménez | 282 |
| Anexo 2. Cuadro de figuras retóricas más usuales en la prosa estudiada | 289 |
| Anexo 3. Estructura argumentativa de la conferencia “El trabajo gustoso”. | 290 |
| Anexo 4. Estructura argumentativa de la carta dirigida a José Revueltas. | 291 |
| Anexo 5. Estructura argumentativa de un artículo de crítica literaria sobre la poesía de Antonio Machado. | 292 |
| Anexo 6. Estructura argumentativa del prólogo a <i>Animal de fondo</i> . | 293 |
| Anexo 7. Tabla cronológica de la prosa de Juan Ramón Jiménez elaborada por F.J. Blasco. | 294 |

| | |
|--------------|-----|
| BIBLIOGRAFÍA | 312 |
|--------------|-----|

LA PROSA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

INTRODUCCIÓN

Con el nombre genérico “prosa de ideas”, la crítica¹ ha agrupado una sección importante de la obra en prosa de Juan Ramón Jiménez. El objetivo de esta investigación es abordar dicha faceta de su escritura, relativamente desconocida; muy valiosa tanto por su calidad, como por ofrecer claves para conocer mejor a uno de los poetas de lengua española más notables del siglo XX.

En efecto, desde hace tiempo se ha convertido en lugar común, entre los especialistas en la obra de Juan Ramón Jiménez, la denuncia del inexplicable desinterés que ha predominado hacia su prosa. Sin embargo todos los estudios serios sobre la poesía de Juan Ramón acuden a ella como herramienta que auxilie en el análisis de sus poemas, porque incluye reflexiones testimoniales sobre la génesis y la poética de su obra lírica. Además son textos hermosos; por tratarse de la prosa de un poeta, la carga literaria de su palabra es reconocible en la mayoría de su obra.

De modo que la delimitación del *corpus* busca ofrecer una muestra representativa de seis variantes formales, a cada una de las cuales se dedica un capítulo: conferencias, cartas, prólogos, caricaturas líricas, crítica literaria y aforismos.

¹ Antonio Sánchez Romeralo, propone el término “prosa crítica” o de ideas, para distinguir el enorme corpus que diferencia a ésta de la prosa lírica (*Primeras prosas, Platero y yo, La colina de los chopos Por el cristal amarillo, Hombre compasivo, Palabras románticas, Baladas para después, Paisajes líricos, La arboleda verde, etc, recogida en Libros de Prosa I y II. Ord.y pról. Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1969* y de la prosa autobiográfica del poeta: *Diario íntimo, autorretratos o la “autocaricatura lírica”*. Recogida en Ma. Ángeles Sanz Manzano. *La prosa autobiográfica de JRJ*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 2004). “Marc Argenot, estudioso de la discursividad social, coloca el ensayo en una familia más amplia, la de “**prosa de ideas**”, categoría que abarca varias modalidades de prosa, desde el ensayo hasta aquello que ha sido vagamente clasificado como “literatura de combate ligada al debate”. “Cit en Weinberg, Liliana. *Umbrales del ensayo*. México: UNAM, 2004 p.

Las dificultades para establecer el *corpus* son sobre todo de orden editorial, pues fueron muchísimos los libros de prosa proyectados por el poeta que nunca se dieron a la imprenta; la parte publicada es sólo una muestra parcial de su obra en prosa, tal como él la concebía. Los obstáculos son muchos y de diversa naturaleza. En primer lugar, hay que contar con los que se derivan de la misma poética del autor:²

No pretendo, ni quiero, ni debo ni puedo acabar nunca mi obra. Mi verdadera obra es “obra en marcha”, “imaginación en movimiento”, “sucesión poética”. Poetizar es abrir siempre y no cerrar nunca.³

Juan Ramón, tanto en prosa como en verso, corregía y reordenaba sus proyectos editoriales. Desde su muerte, los planes para la edición de su prosa han variado una y otra vez sin hacerse realidad, porque al igual que ocurre con el verso, sus prosas eran constantemente revividas, en una incesante búsqueda de la forma más perfecta para presentarlas al lector. En un prólogo escrito para la *Obra Completa*, en 1952, decía Juan Ramón:

Mi ilusión sería poder corregir todos mis escritos el último día de mi vida para que cada uno participase de toda ella, para que cada poema mío fuera todo yo. Como esto no puede ser, empiezo a mis 71 años, ¿por última vez?, esta corrección.⁴

Además, muchos de los textos que integran la prosa de Juan Ramón siguen inéditos; también hay que considerar los problemas propiamente textuales que plantea la obra juanramoniana. El poeta

² Cfr. Blasco, Javier y Teresa Gómez Trueba. *Juan Ramón Jiménez, la prosa de un poeta*. Valladolid: Grammalea, 1994, p. 21

³ Jiménez, Juan Ramón. *Ideología*, ed. Antonio Sánchez Romeralo. Barcelona: Anthropos, 1990. p. 576.

⁴ Cfr. Antonio Sánchez Romeralo, prólogo a Juan Ramón Jiménez, *Leyenda*. Madrid: Cupsa Editorial, 1978.

siempre concibió su ordenación y publicación en diversos proyectos, simultáneos y, a la vez, muy diferentes entre sí. Éstos, aparentemente contradictorios, no se anulaban unos a otros (al menos en la mente del autor), sino que se superponían, lo que determina que el editor de Juan Ramón se encuentre con muchos textos que, con ligerísimas variantes, están destinados a formar parte de varios libros al mismo tiempo. Esto ha complicado extraordinariamente la labor de edición que hoy intentan diversos especialistas.

Son entonces varias las razones por las que todavía no existe una edición completa y satisfactoria de la prosa juanramoniana. Si bien es verdad que él mismo no dio a luz sino una parte mínima de su prosa, el autor dejó abundantes documentos que permiten seguir casi día a día la génesis de sus escritos, las mutaciones de sus proyectos, el nacimiento de los índices de muchos de sus libros menores y de las series que estos libros menores estaban destinados a formar. Con base en tales documentos, Javier Blasco ha trabajado en la reconstrucción, siguiendo la voluntad del poeta, de su obra en prosa⁵.

Los principios generales de este gran esfuerzo han sido puestos en práctica y parcialmente formulados en compilaciones y antologías que constituyen sendas secciones de *Metamorfosis* (sic), una de las últimas versiones pensadas por el poeta para la organización de su obra completa.

De modo que el *corpus* del presente estudio estará formado por textos, a mi juicio, representativos de sus conferencias, cartas, prólogos, caricaturas líricas, crítica literaria y aforismos que provienen de las

⁵ Cfr. Juan Ramón Jiménez: *la prosa de un poeta*. (Catálogo y descripción de la prosa juanramoniana). Valladolid: Grammalea, 1994.

antologías de su obra en prosa publicadas hasta la fecha en libros o revistas. Para el análisis de cada subgénero se destina un capítulo, que irá precedido por una introducción donde se explicará el estado editorial y textual que guarda hasta el momento. No siempre es fácil conseguir estas ediciones; en algunos casos he debido acudir a intercambios bibliotecarios con universidades españolas, a la Fundación Juan Ramón Jiménez, con sede en Huelva, al archivo Zenobia-Juan Ramón de Puerto Rico o bien a librerías virtuales españolas, para acceder a diversos textos del autor. En México sólo se consiguen ediciones de los años sesenta y setenta y algunas obras críticas relativamente modernas.

Pero no basta con tener la obra publicada. El panorama de la prosa juanramoniana no estará completo hasta que se saque a luz el inmenso caudal que falta, todavía por organizarse y clasificarse. Se habla de aproximadamente 20,000 inéditos en la Biblioteca Nacional de Madrid y de por lo menos el doble en los archivos de Puerto Rico. En algunos casos los esfuerzos de diversos investigadores han sido fructíferos. Por ejemplo, de 150 caricaturas líricas que escribió Juan Ramón, ya se han publicado 148 gracias a los esfuerzos de Ricardo Gullón; mientras que sólo hay publicados alrededor de cinco mil aforismos de los diez mil que escribió, fruto del esfuerzo de recuperación de Sánchez Romeralo. Con este panorama se comprenderá que parte de la dificultad que entraña el corte del *corpus* consiste en abordar la vastedad y complejidad de su obra en prosa.

Otro obstáculo no menor para abordar este tema son los prejuicios que en España y México persisten contra la persona y la obra de Juan Ramón Jiménez; atrapado en diversas etiquetas, como la de haber sido

un poeta “torremarfilista”, purista, evasivo, superficial o poco comprometido con la causa republicana, hay todo un sector de la crítica que ignora la profundidad y congruencia de este poeta consigo mismo y con su propia obra.

Delimitación del *corpus*

El *corpus* de este trabajo está formado por textos representativos de seis clases de prosa: conferencias, cartas, caricaturas líricas, artículos de crítica literaria, prólogos y aforismos.

No son éstas, sin embargo, todas las variables que pertenecen a la “prosa de ideas” juanramoniana. Se han dejado fuera de este estudio cuatro más: diario, autobiografía, autorretrato y crítica de arte, porque están más estudiadas que las seis anteriores.

El *corpus*, entonces, se delimitó con el siguiente criterio: textos que pertenezcan a la madurez creativa y personal de Juan Ramón (posteriores a la guerra civil y escritos en el exilio) y que contengan ideas representativas de su poética personal.

1. Conferencias.

De las diez “conferencias mayores” que escribió Juan Ramón, se eligió analizar la primera de esta serie, ordenada por él mismo, titulada “El trabajo gustoso”; en ella expone, de manera sintética, una zona de su pensamiento conocida como “política poética”. Además, el poeta expresa sus ideas sobre el papel de la poesía en la vida social e individual de los hombres. Respecto de su estructura, esta extensa conferencia permite

analizar a detalle sus partes (exordio, cuerpo argumentativo y conclusión), así como su estrategia persuasiva mediante recursos como ejemplo, narración y diálogo, entre otros.

2. Caricaturas líricas.

Del total de 150 retratos que Juan Ramón proyectó reunir en un volumen titulado *Destino*, hay publicados 148 con el nombre de *Españoles de tres mundos*. Puesto que diversos críticos se han ocupado de estudiar algunas de estas prosas, se eligieron dos caricaturas que no han sido analizadas previamente: la dedicada a Salvador Dalí y a Federico García Lorca. Por ser un género fronterizo con el poema en prosa, en virtud de la gran densidad de recursos poéticos que se observan en él (metáfora, metonimia, sinécdoque, imagen, etc.), se descompone cada caricatura en sus enunciados para poner de relieve la selección de los tropos que empleó el poeta en cada uno, así como el sentido general de cada caricatura. Puede sorprender que en una primera lectura, el lector encuentre incomprensibles algunos enunciados o hasta párrafos. Esto se debe a que Juan Ramón imita el estilo –en este caso surrealista– de ambos creadores y produce un discurso muy alejado del proceso convencional de estructuración sintáctica (S→P). Ello produce un registro lleno de ecos de otros, de los caricaturizados.

3. Cartas.

Se han recogido y publicado tres volúmenes de cartas escritas por Juan Ramón, aunque son muchas las que aún no han sido reunidas. De este vasto material se eligió analizar una carta escrita en el exilio dirigida al

mexicano José Revueltas en 1942. La riqueza de esta carta estriba por un lado en su contenido temático: participar en una acalorada polémica sobre qué es lo americano y el indigenismo, y por el otro reafirmar sus opiniones adversas a la poesía de Pablo Neruda, ya expresadas en otros espacios y contra las cuales reacciona Revueltas. Lo anterior permite conocer el pensamiento y la práctica poéticas "en el campo de batalla", tal como las entiende Juan Ramón.

El análisis distingue la estructura general de la carta y cómo el discurso sigue una secuencia muy distinta a las anteriores prosas. Si bien hay tres partes bien definidas como en las conferencias, ni se trata de textos breves con gran cantidad de metáforas como las caricaturas. Aquí los enunciados hacen las veces de réplicas en un diálogo imaginario con Revueltas; todos los recursos que Juan Ramón emplea para fortalecer sus tesis y persuadir a sus lectores (ejemplos, digresiones y asociaciones inesperadas) se relacionan directamente con circunstancias externas, con ese otro sujeto discursivo a quien se refiere desde el título, lo que aporta una alternancia de los "hablantes" por el hecho de cederle la palabra a Revueltas cuando va retomando sus juicios para combatirlos. De ahí que "la actitud del enunciado hacia el hablante mismo [Juan Ramón], hacia el interlocutor [Revueltas] y hacia otros participantes [los lectores], se caracteriza por la posibilidad de ser contestado".⁶

Como se verá en el análisis de esta carta, Juan Ramón empeña su voluntad de persuadir en una selección de recursos cuyo entramado es dialógico, coloquial, lo cual incuye "una nueva percepción del oyente como participante en la plática".⁷

⁶ Mijail Bajtin. *Estética de la expresión verbal*. México: Siglo XXI, 1996. p. 265

⁷ *Ibid*, p. 254

4. Artículos de crítica literaria.

El espacio que dedicó Juan Ramón a la valoración de temas literarios y de escritores en concreto es menos voluminoso que otros géneros, pues prefería verter sus juicios en cartas, prólogos o caricaturas líricas. Sin embargo hay un *corpus* sustancioso que reúne artículos de tema literario publicados en revistas y periódicos españoles y americanos, y en diversas antologías. Para esta parcela de su prosa se analiza un artículo dedicado a la poesía de Antonio Machado, aparecido por primera vez en la revista *Cuadernos Americanos* en agosto de 1944. La elección responde a que por un lado se presenta su postura acerca del Modernismo español e hispanoamericano, y por otro ofrece una polémica valoración de la poesía de su coetáneo andaluz. El abordaje de este artículo muestra una estructura similar a la del ensayo con introducción, cuerpo argumentativo y conclusión. En ella Juan Ramón desarrollará la tesis de que hay “tres Antonios”: uno dariano, uno becqueriano y uno popularista. Para las dos primeras facetas se apoya en poemas que muestran estas influencias y la tercera, la más discutible, se apoya en su propia convicción de que la poesía comprometida con causas externas a la perfección estética (la guerra civil, la Academia de la Lengua, los partidos políticos, los reconocimientos sociales) constituye una “una falsificación extravertida de la poesía”. Se trata de un texto cuya organización argumentativa es libre, ajena a la disposición silogística que extrae la conclusión de unas premisas.

5. Prólogos.

Si bien Juan Ramón escribió decenas de prólogos a obras ajenas, se eligió estudiar en este apartado uno propio: el que antecede a su último poemario *Animal de fondo*. La suya es una estrategia discursiva que convierte al poeta en crítico de su obra y que ha resultado fundamental para comprender el poemario más acabado de Juan Ramón, donde aparece la presencia de su célebre “dios deseado y deseante”. El análisis arrojará una estructura en cuatro partes, todas de carácter autoexplicativo donde abundan reflexiones intimistas y personalísimas (qué es dios y cómo ha evolucionado “lo religioso” en él, qué es un dios posible por la poesía, cuáles son las normas vocativas de su vida, etc), así como otras de carácter social donde se diferencia de ciertas posiciones literarias que ponen en relación a la poesía con la política. Esta es una prosa donde abundan la analogía, las equivalencias, las identidades, pues la materia de que trata aquí –su propia obra- es esencialmente lírica.

6. Aforismos.

De la enorme cantidad de aforismos que escribió Juan Ramón, práctica a la que dedicó más de 50 años de su vida, se hallan recogidos 4,116 en dos volúmenes titulados *Ideología*, gracias al esfuerzo de recopilación y ordenación de Antonio Sánchez Romeralo. De este enorme *corpus* se seleccionó una serie temática dedicada a la rosa. En este último análisis se verá cómo esta clase de prosa abunda en recursos poéticos orientados a construir unidades de sentido completo. Se propone un estudio “métrico” de sus aforismos, para establecer cómo se distribuyen a lo largo de estos breves textos los “acentos semánticos”, átonos y tónicos. Destacan en este

género recursos como la comparación, la antítesis, la identidad, la agudeza y la paradoja.

¿Qué tareas se desprenden del panorama anterior? Fundamentalmente cinco fases de abordaje:

1. Una descripción al estado textual y editorial de cada subgénero.
2. Un análisis que pondrá de relieve la estrategia argumentativa del texto.
3. Una valoración estilística.
4. Una propuesta de interpretación.
5. Un comentario acerca de las figuras retóricas dominantes en cada género.

Las conclusiones de la tesis permitirán mostrar la organicidad de la prosa de ideas en Juan Ramón, una vez observadas sus partes.

Explico en detalle cada uno de estos pasos:

1. La pertinencia de establecer el estado editorial y la reconstrucción textual de la selección ya ha quedado establecida.
2. ¿Por qué en segundo término un análisis de la argumentación? Porque los textos juanramonianos (conferencias, cartas, prólogos, caricaturas líricas, artículos literarios y aforismos) no nos permiten considerarlos ensayos en el pleno sentido del término. Sin embargo, puesto que se trata en todos los casos de textos que incluyen argumentación, se considera la disposición general de sus partes mayores, los recursos de pensamiento que el poeta pone en marcha para argumentar y el análisis de sus figuras y tropos que nos arrojará luz sobre el estilo de cada variable.

3. ¿Qué le confiere a estos textos calidad literaria? El resultado de la propuesta de interpretación a los textos elegidos nos permitirá arriesgar una conclusión sobre el modo de pensar de un poeta. Pero ¿basta esto para considerarlos literarios? Con objeto de resolver esta cuestión parto del concepto de *expresividad* propuesto por Ma. Elena Arenas Cruz, quien lo entiende como “un conjunto de fenómenos no sólo elocutivos, sino también inventivos y dispositivos que contribuyen a hacer atractivo un texto ante un lector”⁸.

Este concepto ha sido fundamental en la historia de la poética, hasta el punto de que la teoría retórica de la *elocutio*, asimilada por la poética, ha constituido habitualmente una explicación de las formas verbales de expresión estética.

El componente del placer implícito en el concepto de *ornatus* elocutivo es el responsable de que este conjunto de elementos de expresividad lingüística haya sido considerado una parte muy importante de la experiencia estética del receptor y, por tanto, uno de los criterios más eficaces para determinar la especificidad literaria de un texto. Sin embargo, la *elocutio* implica otros valores y funciones además de los del placer estético; son más que ornato.

En esta línea, el concepto de expresividad artística ha sido definido por A. García Berrio en los siguientes términos:

Entendemos la expresividad literaria como *una propiedad en sí misma* de determinados textos verbales acertados. Se trata (...) de una forma primordial y simple del valor estético, que se alcanza bajo determinadas estructuras no totalmente previstas del uso lingüístico. (...) La expresividad se apoya en los

⁸ Arenas Cruz, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 1997, p. 360

mecanismos regulares gramaticales y sobre todo retóricos, tipologizados y normales, pero esa combinatoria de constantes que genera la expresividad alcanza formas de azar imprevisibles. Por la ausencia en ella del rasgo convencional y automático es por lo que se diferencia la literariedad, siendo así como se constituye en la exposición más amplia, o forma retórica-verbal del valor estético.⁹

La expresividad, entonces, es un fenómeno intencional de adensamiento de los recursos expresivos. Su función estético-emotiva deriva de la *desautomatización*, del uso lingüístico “estándar”, producto de la capacidad *ingeniosa* del escritor.

Fernando Lázaro Carreter apunta que un lenguaje es artístico cuando exige que el lector se convierta en cómplice del autor, no en mero colaborador, que es lo que sucede en el uso ordinario de la lengua común. Esa complicidad lo obliga a aceptar el singular universo de discurso del escritor, dentro del cual, “su creación lingüística (...) sigue unos derroteros absolutamente personales, que pueden llegar, en los casos más extremos, a la ininteligibilidad”.¹⁰ Esto, por ejemplo, se podrá comprobar con el alto grado de dificultad que encontraremos en un par de caricaturas líricas de Juan Ramón. De acuerdo con Alberto Paredes,

...podemos recuperar la retórica clásica y comprender que un texto de esta naturaleza no puede ser sólo interrogado sobre la validez objetiva de su cadena de argumentación, sino que debe ser atendido también en su manifestación particular (lo que nosotros ya no comprendemos como “ornamentación”, sino como *forma intrínseca y pertinente al contenido textual*). Textos cuya riqueza surge de la tensión entre aquello “de que habla”, el yo “que habla” y el conjunto articulado de sus recursos “mediante” los cuales se expresa. Tal tensión, desde la perspectiva estética, no es un problema: es el corazón del género. Aceptemos, descubramos que

⁹ García Berrio, A. *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1994. pp. 110-111

¹⁰ Lázaro Carreter, Fernando. “Lengua literaria frente a lengua común” en *Estudios de lingüística*. Barcelona: Crítica, 1981, p. 203

lo que llamamos ensayo literario [...] es un *sistema verbal por principio en prosa que implica su movimiento argumentativo-expresivo y trabaja en la órbita de la seducción*. Por lo tanto, comprenderlo pide tratarlo, degustarlo, como trama de palabras y frases *per se* y no sólo como lenguaje instrumental vehículo de un saber.¹¹

Esta perspectiva puede ser la más fructífera a la hora de estudiar la presencia de figuras en los textos argumentativos de Juan Ramón Jiménez. En su caso es muy difícil determinar la frontera que separa su estilo personal de la manera en que enfrenta y argumenta una idea, una tesis, un pensamiento sobre un tema; sólo en el propio acto de la escritura, en el esfuerzo por dar una forma a su pensamiento, sus ideas quedan plenamente forjadas.

Esto supone que el autor modifica intencionalmente cualquiera de los elementos de la lengua con la finalidad de hacer del signo lingüístico la base del efecto estético. Cuando estamos ante textos en los que el contenido conceptual tiene relevancia, Arenas Cruz, coincidiendo con Paredes, sostiene que la presencia de figuras en un texto argumentativo responde a una doble intención:

- a) *estética*, por cuanto a través del placer estético que produce la extrañeza de la forma se logra la especificidad literaria;
- b) *propiamente argumentativa*, en el sentido de comunicar una visión del mundo y un pensamiento.

Por lo tanto, en un texto argumentativo la función del *ornatus* es una modalidad del pensamiento y de la forma, de tal manera que es la

¹¹ Paredes, Alberto. "Pequeño ensayo sobre el ensayo", introd. *El estilo es la idea*. México: Siglo XXI, 2008, p. 34

voluntad de estilo la que modela el pensamiento, regula la argumentación y condiciona la persuasión.¹²

Por otra parte, el concepto de expresividad de García Berrio, que sintetiza lo elocutivo y lo argumentativo, permite comprender la organización de los textos estudiados, los cuales tienden a una acumulación relativamente asistemática de recursos (descripciones, argumentos, diálogos, ejemplos, narraciones, etc.) al hilo de la argumentación central, como tantas veces ocurre en la prosa juanramoniana. En este sentido, las circunvoluciones, digresiones, interrupciones, asociaciones inesperadas, etc., típicas de la flexibilidad y espontaneidad de la mayoría de los textos estudiados, pueden ser fuente de placer estético en la medida en que sugieren al lector una suerte de adecuación entre el pensamiento y el discurso escrito.

4. ¿Por qué se incluye un ejercicio de interpretación? En primer lugar porque algunos textos del *corpus* tienen partes que en un primer acercamiento son oscuras; por tanto su estudio exige interpretaciones; propuestas verosímiles y razonables, pero no obligatorias. Lo que les da su verosimilitud y su razonabilidad son los datos y argumentos aportados en las cuatro primeras fases de cada análisis¹³.

5. Por último, desde el punto de vista de la expresividad, resultan de particular interés los recursos poéticos y retóricos. Por ello, se presentará a manera de conclusión un cuadro general que resuma la frecuencia con que se presentan las figuras retóricas tradicionales de

¹² Arenas Cruz, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 1997, p. 362

¹³ Cfr. Beuchot, Mauricio. *La retórica como hermenéutica y pragmática*. Barcelona: Anthropos, 1998.

acuerdo con la clasificación del Grupo μ y otro cuadro que recoja la estrategia argumentativa.

En este punto cabe aclarar que cuando empleo el término “imagen poética” en el desarrollo de los análisis, me acojo a la definición de Octavio Paz en *El arco y la lira*, por ser la que mejor se ajusta a ciertos giros del lenguaje juanramoniano.¹⁴

Esta elección responde también al hecho de que los diccionarios anglosajones de términos literarios no definen a la imagen desde un punto de vista estrictamente teórico como una metábole o figura retórica más, sino que acuden a las definiciones que propusieron para ella los propios poetas, partiendo de Ezra Pound. Así, Edward Quinn expone:

As for the term **image**, Pound defined it as “an intellectual and emotional complex in an instant of time... which gives that sense of sudden liberation...which we experience in the presence of great works of art” [...]. Pound was reacting to what he saw as Lowell’s emphasis on pictorial description rather on his more rigorous definition of the term. Pound’s purpose is best expressed in his famous two-line poem “In a Station of the Metro”. This poem is not meant to be a simple description but to invoke the tension between its two images –the moment when, in Pound’s words, “A thing outward and objective transforms itself, or darts into a thing inward and subjective”¹⁵.

Del mismo modo, M. H. Abrahams establece cómo: “ The focus on the attempt at isolating a single image to reveal its essence, occurred

¹⁴ “Jiménez no niega al Modernismo: asume su conciencia profunda.(...) Su evolución poética se parece a la de Yeats. Ambos sufrieron la influencia de los simbolistas franceses y de sus epígonos (ingleses e hispanoamericanos); ambos aprovecharon la lección de sus seguidores; (...) ambos llegan a la vejez para escribir sus mejores poemas. Su carrera hacia la muerte fue carrera hacia la juventud poética. En todos sus cambios Jiménez fue fiel a sí mismo. No hubo evolución sino maduración, crecimiento. Su coherencia es como la del árbol que cambia pero no se desplaza. No fue un poeta simbolista. Juan Ramón es el simbolismo en lengua española. Octavio Paz. *El arco y la lira*. México: FCE, 1982. Col. Lengua y Estudios Literarios, p. 94

¹⁵ QUINN, Edward. *A Dictionary of literary and thematic terms*. New York: Checkmark Books, 2001, p. 159. Debo a la amistosa solicitud del doctor Alberto Paredes la oportunidad de consultar esta obra.

through the use of what Ezra Pound called "luminous details". Pound's Ideogrammic Method of juxtaposing concrete instances to express an abstraction, is similar to Cubism's manner of synthesizing multiple perspectives into a single poetic image."¹⁶

Por su parte Alex Preminger asegura que

Image is among the most widely used and poorly understood terms in poetic theory, occurring in so many different contexts that it may well be impossible to provide any rational, systematic account of their usage. (...) Another place where the contradictory tendencies of poetic imagery may be glimpsed is in the area of reader response. Here the image plays the role of a supplement to the poetic text¹⁷. It opens an empty space to be filled by the activity of the reader's mind, in the word it projects, in the "spaces" between its words, bringing the "vision" of the poem sensuously, perceptually alive; but it may equally well open a threatening space of indeterminacy. The image is, in other words, a term which designates both metaphor & description, both a purely linguistic relation between words and a referential relation to a nonlinguistic reality, but a rhetorical device.(...) The concept of "poetic image" is thus a kind of oxymoron, installing on alien medium at the heart of verbal expression".¹⁸

Por ultimo Chris Baldick establece que "...the term image has often been applied particularly to the figurative language used in a work, especially to its metaphors & similes. Images suggesting further meanings and associations in ways that go often called symbols."¹⁹

Por su parte, los diccionarios franceses de términos literarios coinciden en que

¹⁶ M.H. Abrams. *A glossary of literary terms*. 6th edition. Harcourt Brace College Publishers. Cornell University, 1989, p. 237

¹⁷ Cfr. Derrida, 309.

¹⁸ Alex Preminger & T.F. Brogan editors. *The New Princeton Encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton University, 1999. pp. 556,557.

Dans la création poétique ainsi que dans les recherches littéraires, la notion de *l'image poétique* est ambiguë et fuyante. Elle contamine des éléments d'ordre différent: des arts plastiques et de la gnoseologie, de la rhétorique et de la psychanalyse; compte tenu du fait qu'elle repose à la fois sur le type d'expression verbale et sur sa perception esthétique, elle échappe, et cela tout particulièrement dans la littérature moderne, à une définition précise et se prête à des interprétations subjectives variées. Toutefois c'est à cause de son **caractère «ouvert»** que *l'image poétique* joue un rôle très important dans le développement des programmes littéraires et dans la quête esthétique en général. Les meilleures œuvres baroques, romantiques, symbolistes ou surréalistes ont, en effet, atteint leur éloquence esthétique par l'emploi novateur et audacieux des procédés qui entrent dans le domaine protéen des *images poétiques*.²⁰

Para Paz, la unidad de la frase en la prosa se logra a través del sentido, “que es algo así como la flecha que obliga a que todas las palabras que la componen apunten hacia una misma dirección”. Y refiriéndose a la imagen, dice que es una frase en la que la pluralidad de significados no desaparece. Esto es así porque la imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras, sin excluir sus significados primarios y secundarios. ¿Cómo –se pregunta Paz- la imagen, encerrando dos o más sentidos en una, resiste la tensión de tantas fuerzas contrarias, sin convertirse en un disparate? ¿Cuál puede ser el sentido de la imagen, si varios y dispares significados luchan en su interior? La respuesta a estas preguntas es esclarecedora y perfectamente aplicable al uso de este

¹⁹ Chris Baldick. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press, 2000, p. 123

²⁰ Hana Voisine-Jechova. “L’image poétique”. *Dictionnaire International de Termes Littéraires*. Jean Marie Grassin editor. Université de Paris IV-Sorbonne. Versión digital. A multilingual lexicographical watch on criticism, literary theory and cultural studies, coordinated at the Université de Limoges by the PPF “Theory and Terminology of Literature”, a coordination of comparative literature research centers created by the SFLGC and sponsored by the French Ministry of Research.

recurso en Juan Ramón: la imagen no es ni un contrasentido ni un sinsentido:

Las imágenes del poeta tienen sentido en diversos niveles. En primer término, poseen autenticidad: el poeta las ha visto u oído, son la expresión genuina de su visión y experiencia del mundo. Se trata, pues, de una verdad de orden psicológico (...) En segundo término, esas imágenes constituyen una realidad objetiva, válida por sí misma: son obras. Un paisaje de Góngora no es lo mismo que un paisaje natural, pero ambos poseen realidad y consistencia, aunque vivan en esferas distintas. Son dos órdenes de realidades paralelas y autónomas. *En este caso, el poeta hace algo más que decir la verdad; crea realidades dueñas de una verdad: las de su propia existencia.*

Las imágenes poéticas poseen su propia lógica y nadie se escandaliza porque el poeta diga que “el pirú es primo del sauce” (Carlos Pellicer). Mas esta verdad estética de la imagen vale sólo dentro de su propio universo.

Finalmente, el poeta afirma que sus imágenes nos dicen algo sobre el mundo y sobre nosotros mismos y que ese algo, aunque parezca disparatado, nos revela de veras lo que somos.²¹

Aceptemos o no las ideas de Paz, éstas hacen explícita una concepción de la poesía (y del lenguaje, la realidad, etc.) característica de la poesía moderna, o al menos de una parte de ella, tal como la han entendido y explicado tanto Octavio Paz como Juan Ramón en obras como *Ideología* (antología de aforismos), *El trabajo gustoso* (antología de conferencias) y *Alerta* (antología de crítica literaria). Aceptar esta noción de imagen permite atender la intencionalidad de muchos de los usos del lenguaje que hace Juan Ramón Jiménez, como cualquier otro literato.

http://www.tnellen.com/cybereng/lit_terms/terms/Literary.Terms.2.html#Imagery

²¹ Las cursivas son mías. *Op. cit.*, p. 107

Propuesta para estudiar la argumentación y la expresividad

Ya hemos dicho que todo el *corpus* juanramoniano corresponde, como intención mayor, al género argumentativo. Además de esta identificación, aplicaré las dos categorías fundamentales de toda estructura argumentativa: la tesis o presentación del asunto y su justificación argumentada mediante pruebas no demostrativas (es decir, de carácter más afectivo y valorativo que lógico-racional, pues están basadas, sobre todo, en premisas verosímiles.) No debe pensarse, sin embargo, que postular un principio de organización suponga la adopción de un esquema rígido y uniforme para clases de prosas tan diferentes y libres en su construcción como son el prólogo, la carta, el aforismo, etc. En realidad el esquema es flexible, si pensamos que la presentación de la tesis, idea, opinión, etc., y la argumentación con pruebas para persuadir al lector, se desarrollan de múltiples maneras y con finalidades muy diferentes en cada caso.

Respecto de la *inventio* es importante considerar lo siguiente: para el estudio de esta prosa de ideas no nos regirá la categoría de *lo verdadero* sino la de *lo verosímil*, en la medida en que las ideas que trata Juan Ramón suele incluir sus propios esquemas argumentativos sirviéndose de acercamientos lo mismo racionales -como el concepto- que poéticos -como la imagen-. No son prosas de un estudioso con intención de objetividad, sino de un autor en posición personal, individual y polémica. Propone, a menudo categóricamente, sus convicciones. Esta clase de textos argumentativos de orientación humanista se desenvuelven en el terreno de lo creíble, de lo probable, de lo verosímil, cuyo discurso, al

decir de Marc Argenot,²² está “en busca de una conceptualización” que, lejos de apoyarse en pares de opuestos y disyunciones, se orienta por el camino azaroso y los saltos analógicos de la imaginación”:

De Montaigne a Rousseau, el ensayo-meditación, el género “deliberativo interior”, constituye una tradición esencial en la institución literaria [...]. La estructura general del discurso es azarosa, zigzagueante; el paso de una proposición a la otra se da de manera no esencial sino accesoria: en él la imagen intuitiva tiene más fuerza que el silogismo. (...) El carácter discontinuo del desarrollo [...] se explica a partir del hecho de que no se apoya sobre un saber sino que busca atrapar su génesis, a través de la intuición o de lo “vivido”.²³

Este carácter discontinuo es muy evidente, por ejemplo, en el prólogo a *Animal de fondo* (que se analiza en el capítulo quinto), donde Juan Ramón se apoya en su experiencia poética y espiritual para presentarle al lector el fruto más acabado de su creación.

Mauricio Beuchot coincide con Argenot en que mucha de la prosa moderna se orienta hacia un terreno marcado por “ los saltos analógicos de la imaginación” y es tarea del estudioso,interpretar la función que cumplen en el discurso para reforzar la argumentación:

En efecto, una de las funciones de la retórica: la de interpretar, fue la que quedó como propia de la hermenéutica en la actualidad. Por eso es conveniente recuperar para la hermenéutica la otra función de la retórica, la de emitir de manera persuasiva. Y esto tiene dos aspectos: uno lógico de argumentación y otro psicológico de seducción. La hermenéutica necesita poder argumentar, para así convencer de manera racional o razonablemente válida, y no sólo por la seducción poética o manipulación de los sentimientos (psicagogia); pero tiene además necesidad de introducir elementos elocutivos y hasta poéticos, para reforzar la argumentación con la seducción poética.²⁴

²² Cit. en Liliana Weinberg. *Umbrales del ensayo*, p.40. Marc Argenot, *La parole pamphlétaire, typologie des discours modernes*. París : Payot, 1995, p. 46. Los subrayados son míos.

²³ *Ibid.*, p. 57.

²⁴ Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México: Herder, 2004 p. 120. Los subrayados son míos.

Esta es una de las tareas que se lleva a cabo en los análisis: mostrar cómo la recurrencia de las analogías, por ejemplo, responde a un imperativo estético y psicológico que le permite a Juan Ramón defender sus convicciones valiéndose de elementos elocutivos y hasta poéticos. De acuerdo con Liliana Weinberg,

...debemos a Roman Jakobson una de las observaciones más sugerentes sobre la que él denomina “función poética”, que este crítico no atribuye ya a la voluntad de un escritor específico sino a una capacidad presente en el propio lenguaje y que resulta de la posibilidad de que el mensaje se pliegue y atraiga la atención sobre sí mismo. La dimensión poética está así contenida en las potencialidades del lenguaje que se vuelve sobre sí mismo, se vuelve opacidad e intransitividad, se repliega y, para decirlo con una imagen que siempre nos acompaña a la hora de caracterizar el ensayo de Paz, se acaracola.²⁵

Por ejemplo, las caricaturas líricas de Juan Ramón ofrecen un modo de exposición que se coloca “entre la progresión de la prosa y la morosidad de la poesía”²⁶. Autores como Glaudes y Louette han marcado varios puntos centrales en el contraste y mutua alimentación de prosa y poesía. En primer lugar, la relación entre el peso del juicio y la argumentación con la ligereza y el “desorden” de la trayectoria poética que un ensayista como el propio Montaigne confesó querer imitar.²⁷

En el caso de la carta que escribe Juan Ramón a Revueltas, el discurso actúa en un sentido de no linealidad y poca conectividad; sigue un trayecto argumentativo, que “procede también por *des-conducción* en

²⁵ Cfr. Weinberg, Liliana. *Pensar el ensayo*. México: Siglo XXI, p.

²⁶ Weinberg, Liliana. *Pensar el ensayo*, p. 173

²⁷ Para Montaigne, la inspiración, el furor poético, producen sobre el plano de la dispositio el desorden, el “embrollo” del ensayo, opuesto al orden de la razón, y permiten al autor avanzar por su camino combinando una marcha calmada con vueltas y saltos súbitos. En segundo lugar, el cruce entre la prosa (progresión) y la poesía (retorno) permite una retroalimentación del frescor de la idea nueva y la profundización del regreso a lo mismo. Weinberg. *Ibidem*

cuanto vincula la deducción de la prosa argumentativa o el acompañamiento conclusivo con la aparición de conexiones sorprendentes y la deriva de lo imprevisible".²⁸

Para Liliana Weinberg,

...prosa y poesía: avance y retorno, progresión temporal y recurso al origen son fuerzas que se entrecruzan en muchos ensayos literarios y particularmente en muchos escritores cuyo temperamento combina poesía y ensayo: José Martí, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Octavio Paz, María Zambrano, Ramón Xirau, Cintio Vitier, Tomás Segovia, por sólo citar unos pocos ejemplos en lengua española entre muchos otros grandes escritores que han logrado vincular en su quehacer ambas esferas de manera admirable.²⁹

De modo que imagen, metáfora, analogía, enumeración, etc., son recursos poéticos que se instalan en la prosa juanramoniana para cumplir ciertas funciones argumentativas. A este respecto, un importante sector de la investigación teórica actual en torno a la función estética³⁰ del lenguaje enfatiza que el *ornamentus* no es adición de figuras, sino resultado de la transformación del código lingüístico en sus varios niveles.³¹

O. Reboul³² ha propuesto que todos los esquemas argumentativos pueden ser figuras y para J.M. Klinkenberg³³, la lectura de cualquier texto, sea argumentativo, lírico o ficcional nos demuestra que las figuras sirven para expresar algún tipo de "contenido emocional" o *para*

²⁸ Por su parte, Giorgio Agamben, en "Idea de la prosa", atribuye un papel decisivo al encabalgamiento como parteaguas entre uno y otro modo de exposición. Véase *Idée de la prose*. trad del itál, Gérard Macé. París : Christian Bourgois ed, 1998. Cit en Weinberg, *Pensar el ensayo*, p. 175

²⁹ Weinberg, Liliana. *Pensar el ensayo*, p. 177 El subrayado es mío.

³⁰ Cfr. Jan Mukarovsky, quien explicita que la función estética abarca más que lo estrictamente literario.

³¹ Cfr. GRUPO μ, *Retórica General*, p. 54

³² O. Reboul, "La figure et l'argument", en M. Meyer (ed.), *De la métaphysique a la rhétorique*. Bruxelles: Éditions de L'Université de Bruxelles, 1986, pp. 184-186

³³ Klinkenberg, J.M. "Rhétorique de l'argumentation et réthorique des figures" en M. Meyer y A. Lempereur, *Figures et conflits rhétoriques*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1990, p.125

comunicar más atinadamente contenidos conceptuales. Visto así el asunto, se podría afirmar que en realidad, todas las estrategias lingüísticas que se pueden aislar como figuras aúnan simultáneamente la *función estético-emotiva* y la *función argumentativa*, en la medida en que lo que el escritor busca cuando las emplea es captar la atención de su lector y lograr su adhesión; incluso muchas de ellas cumplen también una *función cognoscitiva* (metáforas, metonimias, hipérboles, imágenes...), pues indican que el escritor ve la realidad de otra manera, crea objetos nuevos y nuevas situaciones mediante el uso figurado del lenguaje.

Así veremos cómo, para defender su idea del “trabajo gustoso”, Juan Ramón dirá que “en el campo se ve mejor que en ningún otro sitio la relación forzosa entre hombre y tierra, se ve que *el hombre es tierra en pie*.”³⁴

El valor cognoscitivo de la metáfora también ha sido subrayado por Paul Ricoeur³⁵, quien establece una vinculación entre ésta y la referencia. Frente a la negación de la referencialidad del lenguaje literario que habían planteado los distintos estructuralismos, para Ricoeur la metáfora posee un referente que no es denotativo, sino poético o simbólico; la figura posee, por tanto, un valor heurístico, de redescubrimiento del mundo, pues insta una forma de conocer diferente a la del lenguaje literal.

Hay que asumir que la forma es indisoluble del contenido, de tal manera que nunca existe un contenido previo, definido en sus propios términos lógicos y que pueda ser presentado de diversas formas: los mecanismos lingüísticos de presentación de los datos ya modifican su contenido y no es exactamente el mismo si se expresa de otra manera.

³⁴ “El trabajo gustoso” p. 30

³⁵ Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Buenos Aires: Ediciones Megalópolis, 1977

En el escritor es muy difícil determinar la frontera que separa su estilo personal (o sea, la sensibilidad particular que le lleva a seleccionar, en el marco general de la lengua común, unas determinadas estructuras verbales) de la manera en que enfrenta y argumenta una idea, una tesis, un pensamiento sobre un tema de debate general. La explicación de E. Nicol a propósito del empleo de figuras en los géneros argumentativos es elocuente:

...el caso particular, la imagen viva, son casi siempre el estímulo de la ideación y ocupan el primer plano. Incluso puede ser que la imagen y la metáfora no sean puramente auxiliares de la expresión, sino un remate, aquello que se busca; porque, si el propósito es comunicar luminosamente una idea, el lector puede captarla con rápida intuición en el chispazo de la metáfora, y retenerla con más seguridad que si hubiese llegado a ella a través de una secuencia opaca de fórmulas de raciocinio. La imagen y la metáfora dan la conclusión ya hecha y eximen al lector del trabajo que costó llegar a la idea envuelta en ella.³⁶

Las figuras y, en general, todos los medios lingüísticos del estilo personal de un escritor, no son meros ornamentos ni tampoco son un simple cauce verbal más agradable para expresar un pensamiento previamente formulado, sino que participan activamente en la actividad intelectual del conocimiento y, simultáneamente, actúan en la sensibilidad del lector. Por tanto, es necesario admitir que el lenguaje figurado, cuando existe en los géneros argumentativos, no puede ser entendido como algo extrínseco al pensamiento, sino como un medio de encontrar o de probar ideas.³⁷

Weinberg coincide con este planteamiento al afirmar que “en muchos casos, el acto de “mostrar” se apoya en operaciones poéticas: el

³⁶ Nicol, E. “Ensayo sobre el ensayo”. *El problema de la filosofía hispánica*. Madrid: Tecnos, 1961, p. 254

empleo de imágenes y metáforas, la apelación a la analogía y participación. De este modo, se debe oponer con mayor propiedad lo mostrativo a lo argumentativo que a lo demostrativo. El ensayo, a diferencia de la monografía científica, sigue un razonamiento natural o argumentativo, que es distinto del formal o demostrativo, porque en él predomina una relación de probabilidad y credibilidad apoyada en el acuerdo de grupos particulares.³⁸

Coincidimos también con Beuchot cuando explica la función del ejemplo en una prosa argumentativa:

La analogía se encuentra de muchas formas en la retórica. Es uno de sus lugares favoritos. Está presente en la comparación o semejanza; también lo está en el tópico del *exemplum*, del paradigma; éste dispara el razonamiento o argumento por analogía, en el que se hace una inducción restringida, de lo particular a lo particular, que sin embargo apunta y contiene lo universal; igualmente se encuentra en el razonamiento de los efectos y las causas, esto es, en la metonimia; y también se encuentra en la metáfora...³⁹

Así veremos cómo en la conferencia “El trabajo gustoso”, Juan Ramón intercala ejemplos de su concepción social del trabajo; se estudian dos: el regante granadino y el jardinero sevillano. Mediante la lectura de estos ejemplos, en efecto, el lector comprende el paradigma conceptual gracias a inducciones basadas en la experiencia estética de la gente común. También en la carta dirigida a Revueltas, Juan Ramón apoyará su argumentación acerca de lo americano en ejemplos de pintores y poetas que representan cabalmente su propuesta estética.⁴⁰

³⁷ Cfr. Arenas Cruz, *Op. Cit.*, p. 368

³⁸ Weinberg, *Op. Cit.*, p. 48

³⁹ Beuchot, *Op. Cit.*, p. 121

⁴⁰ Beuchot abunda en esta función de la metáfora: “Sin embargo, creo que la analogía se encuentra más allá, de manera más profunda. No solamente compara, no solamente busca semejanzas; sobre todo marca diferencias, señala límites; y en este sentido, apunta hacia la realidad. Está, por ello, en el corazón de la retórica, es la conciencia de que sólo se puede hablar aproximadamente de las cosas, esto es, lleva a una ontología peculiar, la de lo verosímil, a la vez humilde y suficiente. En el fondo, es el núcleo de toda

De este modo la expresividad tiene también un valor artístico detectable en la amplitud que el escritor concede a cada idea o a cada parte de la exposición. Los hay de amplificación o adición y de abreviación o supresión. Ambos fenómenos agrupan un conjunto de figuras expresivas que se originan en los niveles inventivo y dispositivo del texto y cuya función no sólo es argumentativa, sino estética.

Todos estos mecanismos pueden rastrearse en textos argumentativos de diferentes tipos y en muchos casos, además de la función argumentativa, tendrán una dimensión estética; buscarán concentrar la imaginación del receptor en la acumulación de detalles, con el fin de que sea capaz de representarse mentalmente el objeto o la idea.⁴¹

En esta misma línea de expresividad de orden textual puede situarse también, por ejemplo, el efecto de “apertura” característico de algunos ensayos y textos argumentativos.⁴² Arenas Cruz se refiere a esa remisión “a otro momento”, que a veces interrumpe el desarrollo de un tema y lo aparta para retomarlo en otra ocasión, que no suele llegar; este fenómeno típico del ensayo puede interpretarse como un procedimiento de abreviación conceptual nacido en la *inventio*, y cuya figura correspondiente en el plano de la *elocutio* sería una mezcla de reticencia y preterición⁴³.

ontología. Una presencia de la analogía, además del ejemplo inductivo esto es, del paradigma, o modelo, es la metáfora. La metáfora es un recurso de la retórica, pero también lo es de la poética. Difiere según la función que adquiere en cada una. En la primera funciona para la persuasión; en la segunda, para la purificación (kátharsis). En ella se conjuntan la prueba persuasiva y las artes miméticas, y eso es lo que justifica ultimadamente la metáfora. La mimesis o imitación nunca es copia servil, sino reescritura creativa; no es unívoca, es análoga. Aristóteles entiende la metáfora como traslación de significados, esto es, define la metáfora con otra metáfora, una de movimiento. Eso indica que sólo se puede tratar de la metáfora metafóricamente”. p. 141

⁴¹ Arenas Cruz, *op. cit.*, p. 372

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Figura que consiste en aparentar que se quiere omitir o pasar por alto aquello mismo que se dice.

En definitiva, estos procedimientos inventivo-dispositivos no sólo tienen valor argumentativo, sino que también lo pueden tener afectivo, emocional; por tanto, en muchos casos son explicables asimismo por la *voluntad de estilo* que predomina en el discurso ensayístico, que es la que rompe el marco propio de un tratado teórico y da al ensayo una de las dimensiones de su especificidad como clase de textos literarios.

Desde el punto de vista de la situación enunciativa, la *enunciación* propia del género argumentativo es principalmente *monológica*, o sea que el monopolio del discurso lo tiene casi siempre el sujeto de la enunciación. Según Benveniste, todo texto monológico, en la medida en que constituye un acto de comunicación, es implícitamente dialógico. Es decir, el monólogo adquiere la forma de diálogo entre el autor, que es el único que tiene la palabra, y el sujeto locutor. Este rasgo es generalizable a los seis subgéneros de la prosa juanramoniana, que cae dentro de lo que V. Ruttkovski llama *actitud artística*, presente en aquellas obras dirigidas especialmente al receptor implícito de su mensaje, ya sea, como apuntara P. Hernandi, mediante el diálogo con personajes ficticios (presente en sus conferencias), ya sea a través de la enunciación directa como sucede en sus cartas.

Desde el punto de vista retórico estos recursos pertenecen al ámbito de la persuasión y el escritor moviliza una serie de mecanismos textuales y extratextuales encaminados a conseguir la adhesión del receptor a sus tesis. La finalidad persuasiva está articulada en tres componentes según el esquema retórico clásico: el *docere*, con el que intenta influir intelectualmente en el receptor; el *delectare*, a través del que pretende hacer atractivo el discurso y el *movere*, con el que mediante presión

psicológica, se mueve al receptor para que se sitúe a favor de la tesis defendida.⁴⁴

Esta situación de enunciación autorial con importante tendencia al diálogo, también sustenta la *personalización de la materia*, típica de todo texto argumentativo. Este rasgo es particularmente visible en la prosa de Juan Ramón, pues en los seis subgéneros a estudiar encontraremos una doble intención: argumentar en torno a lo que el texto particular sustente y defender una poética personal.

⁴⁴ H. Lausberg. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 1983

CAPÍTULO I

CONFERENCIAS

1. Historia editorial de *El trabajo gustoso*

Este libro recoge la mayoría de las conferencias que Juan Ramón Jiménez pronunció en América. Francisco Garfias explica en el prólogo que el título de esta recopilación responde a que así renombró Juan Ramón su primera conferencia, -primero llamada *Política Poética* y a que “expresa exactamente lo que fue para él su propia obra: trabajo gustoso, dedicación gozosa de toda una vida hacia lo que para él era más que una realidad visible – la Poesía, con mayúscula- y por cuyo esfuerzo no pidió nunca más que la rama “ligera y fugaz” del perejil de los espartanos”.⁴⁵

En mayo de 1936, por primera vez, leyó su “Política Poética” para el Instituto del Libro Español. Esta fue la primera de una serie de lecturas que el poeta ofreció por tierras americanas. De acuerdo con Garfias esta primera conferencia responde al hecho de que en ese año

(...) todos deseaban que el poeta pusiera en claro su actitud ante los acontecimientos políticos, realmente obsesionantes por aquellas fechas. Pero Juan Ramón soslaya sagazmente el tema y propone un único y universal partido posible: el de la poesía.⁴⁶

La conferencia se publicó con el título de “Política Poética” y leída de nuevo, ahora con el título de “El trabajo gustoso”, en el Paraninfo de la Universidad de Puerto Rico el 7 de octubre del mismo año de 1936.

En 1939 llegó Juan Ramón a Estados Unidos y se estableció en

⁴⁵ Garfias, prólogo al *Trabajo gustoso*, p. 11

⁴⁶ *Ibid*, p. 12

Miami. El 27 de noviembre, ante el Ateneo portorriqueño, leyó los trabajos que escribió con motivo de la muerte de *Ramón del Valle Inclán*. *Poesía y Literatura y Aristocracia y Democracia*. Con estos títulos publicó en 1940 estas conferencias que impartió en el American Hispanic Institute de la Universidad de Miami. En el mismo centro leyó en 1942 la titulada *Límite del progreso*.

Más tarde, en agosto de 1948, expuso en el Teatro Municipal de Montevideo el trabajo titulado “Poesía cerrada y poesía abierta”. “La razón heroica” fue leída en Buenos Aires el 3 de septiembre del mismo año. “El romance, río de la lengua española” es del 23 de abril de 1954, y fue escrita para la Universidad de Puerto Rico con motivo del homenaje que esta Universidad dedicó a Cervantes.

Si bien es posible disponer de estas conferencias gracias a la edición de Francisco Garfias (1961), Javier Blasco en su *Poética de Juan Ramón* aclara que Garfias no incluye el “saludo” inicial que el poeta solía poner al frente de cada una de ellas; no tiene en cuenta las variantes escritas por el poeta en las sucesivas revisiones de los textos y finalmente, mezcla en un mismo libro textos de conferencias con otros de distinto género.

El libro de Garfias que no se ha enriquecido ni actualizado desde su publicación en 1961- está organizado de la siguiente manera:

1. **El trabajo gustoso.**
2. Poesía y literatura.
3. Aristocracia y democracia
4. Poesía abierta y poesía cerrada.
5. La razón heroica.
6. El romance, río de la lengua española.
7. Quemarnos del todo
8. Palabras en la inauguración del Ateneo Americano de Washington
9. Crónica americana (el indigenismo)

10. Fiesta por la poesía y el niño de Puerto Rico

11. Alerta: El modernismo en España e Hispanoamérica.

El siguiente esfuerzo filológico en torno a esta prosa de Juan Ramón es de 1982, cuando Germán Bleiberg publica el libro completo *Política poética*⁴⁷ título con el que el poeta pensaba reunir no sólo sus conferencias sino la prosa de veinte años de vida. En efecto, este libro abarca casi dos décadas comprendidas entre 1936 y 1954; es decir, el periodo de su emigración y su experiencia en Estados Unidos, Cuba, Puerto Rico, Argentina y Uruguay.

El título, como se ve por el índice manuscrito que Bleiberg reproduce, procede de la primera conferencia pronunciada en Madrid. Pese a que en tierras americanas alteró el título de la conferencia, por *El trabajo gustoso*, su predilección por el nombre original se advierte en el hecho de que pensaba usarlo para todo un libro en ciernes, que Bleiberg edita ajustado al esquema trazado por Juan Ramón.

La primera sección del libro se abre con una declaración de *Unidad libre* y comprende las que él mismo llamó “Conferencias mayores”. En el índice manuscrito, la número 11 no lleva título y Bleiberg la suple con el ensayo sobre Valle Inclán. Las otras dos partes del libro son apuntes o notas para actos públicos y no llevan numeración; algunos de estos textos fueron preparados para radio. El índice preparado por Juan Ramón para la tercera parte del libro le resulta a Bleiberg un poco confuso, pues es menos homogéneo: se trata de una sección con mayor variedad de temas. De cualquier modo, el denominador común a las tres partes es la propuesta de infundir “poesía” a la política. El libro en la edición de

⁴⁷ Bleiberg, Germán. Presentación, prólogo y compilación de *Política poética* de JRJ. Alianza: Madrid, 1982 p. 9

Germán Bleiberg recoge algunos textos inéditos y otros de prosa diseminada en revistas o reproducidas en otros volúmenes; empleó como guía el índice autógrafo.

El contenido entonces de la *Política poética* de Juan Ramón es el siguiente:

1. UNIDAD LIBRE. CONFERENCIAS MAYORES

Unidad libre

Aclaración.

- I. El trabajo gustoso
 - II. Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1889-1936)
 - III. Aristocracia inmanente
 - IV. Poesía y literatura
 - V. “Límite del progreso” o “La debida proporción”
 - VI. Precedentes del modernismo poético español e hispanoamericano
 - VII. La razón heroica
 - VIII. Precedentes de la poesía en los Estados Unidos
 - IX. Crisis jeneral y total (Un buen tema)
 - X. Poesía cerrada y poesía abierta
 - XI. Ramón del Valle Inclán (Castillo de Quema)
 - XII. El romance, río de la lengua española.
- Apéndice: Recuerdo a José Ortega y Gasset.

2. PRÓLOGO PARA ACTOS PÚBLICOS

Ciego para ciegos

La belleza

Con Rubén Darío, hoy en Savannah

Presentación en el radio del Coordinador

En casas de Poe (Boston, 1809; Richmond, Baltimore, 1849)

Henry A. Wallace, el mejor (para un acto suspendido)

Mensaje de Juan Ramón Jiménez al Ateneo Americano de Washington

A Teresa Wilms Montt. “Detrás de las bambalinas de su espacio actual”.

Dos aspectos de Bécquer (poeta y crítico)

En la última pared de Enrique Díez-Canedo

Acción de gracias

La vocación en maestros y discípulos

Baile y ballet
 Muerte es beldad. Un hermoso poema de Macedonio Fernández
 Mis ideas ortográficas
 Sobre el teatro para niños
 Fiesta por la poesía y el niño de Puerto Rico.

3. PRESENTACIONES (de otros). INTRODUCCIONES,
 DESPEDIDAS O EPÍLOGOS DE MIS CONFERENCIAS. NOTAS
 GENERALES SOBRE LUGARES Y FECHAS

¿Fealdad?
 Quemarnos del todo
 Lo popular
 En serio, muy en serio
 Otro lado de Rubén Darío
 La profundidad poética. Profundidades poéticas
 Las manos (Cultivo y cultura)
 Educación, no leislación.
 La pintura
 Estado poético cubano (En "La poesía cubana en 1936")
 Notas sobre "La poesía escondida" de la Argentina y el Uruguay
 Aristocracia de intemperie
 Límites del progreso
 La razón heroica
 El romance, río de la lengua española
 Evocación de Valle Inclán
 Poesía
 Animal de fondo
 Sobre mis lecturas

1.2. Blasco: su propuesta editorial en el contexto de una visión global de la poética de Juan Ramón Jiménez

El tercero y más reciente esfuerzo por organizar este grupo de prosas pertenece a Francisco Javier Blasco, quien en su *Poética de Juan Ramón* (1997), da cuenta de diversos hallazgos en torno a un número importante

de materiales esclarecedores sobre las conferencias, que todavía permanecían inéditos, los que le han permitido revisar los textos desde la propia perspectiva del poeta.

Así, por un documento manuscrito hallado en el Archivo de Río Piedras, puede hoy saberse cuál era la disposición y el orden que Juan Ramón pensaba dar a las conferencias dentro de un libro titulado "Política", incluido en su proyecto general de Obra Completa que pensó llamar *Metamorfosis*. De acuerdo con el criterio del poeta, dichos textos constituirían el cuerpo más amplio del libro y se ordenarían como sigue:

1. **El trabajo gustoso.**
2. Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea.
3. Aristocracia y democracia.
4. Poesía y literatura.
5. Límite del progreso.
6. El modernismo en España e Hispanoamérica.
7. La razón heroica.
8. Poesía abierta y poesía cerrada.
9. Crisis jeneral y total.
10. El romance, río de la lengua española.

De este conjunto, sólo los textos de "Límite del progreso", "Poesía abierta y poesía cerrada", "El romance río de la lengua española" se consideran definitivos; algunos incluso, como el caso de "Crisis jeneral y total", están sólo esbozados y parece que el poeta pensaba completarlos en varios puntos: a la parte que hoy conocemos de esta conferencia, deben añadirse otros que Blasco no ha podido sin embargo localizar.

Los "Saludos" o "Aclaraciones" que el poeta leía al frente de cada una de estas conferencias inciden sobre el carácter unitario del *corpus* y son imprescindibles para entender la función que a este material se le confiere en el conjunto de la obra total juanramoniana. Por el "saludo" redactado

para *Aristocracia y democracia*, sabemos que lo que da cohesión al *corpus* constituido por las conferencias radica en el mismo fondo ético que el poeta quiso poner de relieve con *Política poética*:

Yo entiendo la conferencia como un *ensayo comunicativo ejemplar*, mezcla de ideología, sensibilidad y ejemplo. (...) De modo que el estilo de una conferencia ha de ser, creo yo, más corriente que el de un ensayo, más sencillo en todos los sentidos, aunque nunca con ese descenso para los vulgares que es la marca, la seña cualitativa, del ente vulgar. La conferencia tiene siempre algo de *divulgación de lo mejor de lo nuestro*. Si no creyéramos que esto fuese conveniente para la inmensa minoría, no lo daríamos nunca.⁴⁸

Y en otra parte del mismo texto añade: “Vivimos sobre el ejemplo, y el ejemplo es el que me hace pensar y escribir siempre mis conferencias”.

Es precisamente este carácter ejemplar que da unidad a las conferencias juanramonianas, lo que permite al poeta señalar, dentro de este todo, dos grupos de lecturas íntimamente relacionadas: las que tratan “de la poesía escrita” o de la “escritura poética”, y las que se refieren a la “poesía no escrita”.

En el “Saludo” a *Límite del progreso*, Juan Ramón señala:

Estas conferencias se han anunciado con el título de “Conferencias sobre poesía y vida”, conferencias “Poéticas”. Todas lo son, a mi entender; y no porque hable en ellas de *poesía escrita siempre*. En su conjunto total de seis, la primera lo es de esta poesía escrita y de la escritura poética; la segunda, de la *poesía del progreso*; la tercera, de la *poesía del trabajo*; la cuarta, de la *poesía de la aristocracia inmanente*; la quinta, en fin, de la *poesía de la razón heroica*. La última es un conjunto de poemas míos, que quieren ser poéticos de veras,

⁴⁸ Este “Saludo”, así como todos los otros que Juan Ramón pone al frente de sus conferencias, Blasco lo conoce gracias a Francisco Hernández Pinzón, sobrino del poeta, quien puso a su disposición una copia de los mismos.

sobre la conciencia en el dios inmanente, dios en presencia de conciencia, lo último que he escrito.

En el primer grupo – es decir, en el que se refiere a la “poesía escrita”- pueden situarse: “Crisis del espíritu...”, “Poesía y literatura”, “El modernismo...” “Poesía abierta y poesía cerrada” y “El romance, río de la lengua española”. Todas ellas intentan una definición de lo poético que va más allá de los límites marcados por la estética, situando en *lo espiritual* el elemento que le permite a Juan Ramón establecer, en su personal terminología, distinciones entre conceptos como *literatura y poesía, poesía cerrada y poesía abierta*. Es en definitiva, en el valor espiritual de la creación poética, donde Juan Ramón se apoya para conferir a la lírica una finalidad ética.

En la “Despedida” a sus lectores en Argentina, texto también inédito, insiste en este punto:

(...) Si ponemos en todo la calidad de la belleza, habremos cumplido con nuestro destino, unificándolo todo en calidad (...). La unidad y comprensión humanas sólo pueden venir del cultivo de la sensibilidad paralelo al de la inteligencia (...). La mayor parte de las doctrinas políticas fracasarán por el desdén de la espiritualidad.

Al conferir a la labor poética un papel primordial en el cultivo de ese aspecto de la espiritualidad, Juan Ramón puede defender la función ética de la poesía. Una vez hecho esto, nada le impide convertir lo poético en norma para la vida: en norma del *progreso*, que debe ser “armonía” sucesiva en lo material y en lo espiritual; norma del *trabajo*, que debe ser vocativo y creador; criterio de *aristocracia* de espíritu y *conciencia* de la divinidad posible en el hombre. En este sentido –poesía no escrita-, el

segundo grupo de conferencias – “Límite del progreso”, “El trabajo gustoso”, “Aristocracia y democracia”, “La razón heroica” y “Crisis jeneral y total”- viene a ser la demostración ética del valor de la estética defendida en las lecturas sobre la “poesía escrita”.

La intención que guía a Juan Ramón en la redacción de estas conferencias es, entonces, presentar y hacer explícita una conciencia ética que diversas corrientes literarias creían privativas de la poesía social:

... lo hago con esa intención, por si la gente se da cuenta de que por la poesía se pueden salvar muchas cosas que ahora están en peligro. Pero no con poesías épicas ni cívicas, sino con la poesía natural, directa, auténtica...⁴⁹

1.3 La poética de Juan Ramón Jiménez

La poesía para Juan Ramón, según Javier Blasco en su *Poética...*, es una actividad espiritual que cae bajo tres campos distintos de observación: la estética, la ética y la metafísica. Por tanto, sugiere tener en cuenta que el concepto de belleza, “tan mal interpretado por gran parte de la crítica juanramoniana”, exige una revisión desde este triple punto de vista. Él sabe que la vida no es arte, pero cree que el arte erige paradigmas y valores, a través de los cuales se anuncian e impulsan formas superiores de vida. Piensa que toda interrupción en el proceso creativo supone una desviación en el proceso de realización del yo. En este sentido dice:

Para mí no trabajar en mi obra, es estar muerto con conciencia.⁵⁰

Resulta evidente así, que la creación artística no supone una desviación de la experiencia ordinaria. Pertenece, por el contrario, a un

⁴⁹ Guerrero, *Juan Ramón de viva voz* p. 460

⁵⁰ Jiménez, Juan Ramón (1962) *Estética y ética estética*. Edición de Francisco Garfias. Madrid, Aguilar, p.301

orden práctico. Es un grado, un desarrollo, un cumplimiento de la experiencia ordinaria; y es en definitiva, un acto de existencia encaminado a la *formación del yo definitivo* y a la *transformación enriquecedora del mundo exterior*:

Un poeta sucesivo, renovado, presente, por ejemplo es primero por su espíritu, nunca por su materia artística o científica, ni por la materia que traiga entre manos. Por la materia hay cambio, pero horizontal, no en ascensión. La técnica puede servirle para fijar las radiaciones de su ser íntimo, que nunca saldrían de la técnica por sí misma.⁵¹

Desde el momento en que Juan Ramón piensa que la realización escrita no es nada esencial en la definición de la poesía, su estética renuncia a ser –sólo- el estudio de un “objeto”, para convertirse en análisis de una dirección de conciencia; esto es, en ética-estética. Se aleja así de aquellas fórmulas que dicen que no hay más poesía que la realizada en el poema, tanto como de aquellas en que se apoyan las acusaciones de aislamiento, esteticismo y falta de compromiso, que con tanta frecuencia ha padecido su obra. Intenta probar que incluso la creación artística escrita –el *libro*, dice- reúne en sí valores que van más allá de lo puramente estético y que escapan, por tanto, a todo análisis que los contemple desde esta sola perspectiva. Es válido, por supuesto, estudiar la poesía como un objeto autónomo. Pero no le basta: “Libros, no: obra”, dice en uno de sus aforismos⁵².

En palabras de Bergson podemos decir que para Juan Ramón la poesía está, también, más allá de su propio texto, puesto que “el libro terminado” debe quedar “vibrando de emoción e inteligencia a la vez, como una límpida saeta recién clavada siempre *en el biárbol de la vida y el*

⁵¹ *Ibid.* *El trabajo gustoso*, p. 118

arte".⁵³

El libro es un valor, al mismo tiempo, *para la vida y para el arte*,⁵⁴ y debe ser considerado desde dos perspectivas. Juan Ramón "se prepara – dice él- tanto en la vida para la poesía como en la poesía para la vida".⁵⁵ En su teoría la *creación artística* es un canal que pone en relación ambas categorías –vida y arte-, e implica un proceso reflejo, que reúne en la actividad creadora dos momentos: el primero va *de la vida al arte* y puede concretarse como "salvación" de instantes supremos de la vida del poeta, llevada a cabo en el "vencimiento del espacio y tiempo"; un segundo momento, en camino hacia la renovación sucesiva del espíritu, recoge el movimiento inverso, del *arte por la vida*. El arte incide positivamente sobre la vida e incide como un *valor*, no como una *norma*: "Vivimos de y con lo que salvamos" por el arte. La única norma se concreta en la necesidad que siente el poeta de sucederse en espíritu.

Siguiendo esta doctrina, Juan Ramón intenta reconciliar *ley moral* y *ley artística*, de modo que ni el imperativo moral se rinda o suplante al imperativo estético, ni éste se degrade en "rutinario amaneramiento".⁵⁶

1.4. Juan Ramón frente a dos bandos en pugna: su propuesta

¿Por qué "Política Poética"? Acerca de la necesidad a la que se refiere Garfias de que Juan Ramón "pusiera en claro su actitud ante los acontecimientos políticos", Javier Blasco explica cómo la polémica

⁵² Aforismo 2,286. *Ideología*.

⁵³ Blasco toma la cita de: "Diario vital y estético de *Estética y ética estética*, (1914-1924)" en *España*, núm. 414. 22 de marzo de 1924, p. 6

⁵⁴ Blasco aclara que no es la poesía –ni la crítica- de los años 30, quien, al inventar el término "rehumanización", se plantea ver por primera vez la ecuación *vida-arte*. Para Juan Ramón, es éste ya un tema viejo. La cuestión de si la poesía pertenece a la vida y/o arte está ya planteada en el corazón mismo del modernismo. Así lo expresa en "Vida y arte" publicado en la revista *Helios*, vol. II, núm. 5, agosto de 1903, p. 46. Cfr. Patricia O'Riordan. *Helios*, revista del modernismo", pp. 107-108.

⁵⁵ Jiménez, J.R. (1975) *Crítica paralela*. Edición de Arturo del Villar. Madrid, Narcea, p. 145

literaria de mayor relieve en los años treinta se sitúa en torno a dos opciones: la concepción liberal y las concepciones dogmáticas (fascistas, neocatólicas o comunistas) de la creación literaria.⁵⁷

“Ha desaparecido prácticamente –apunta Blasco- el ideal purista de los hombres del 27 y éstos evolucionan hacia uno u otro extremo de la polémica. Sus posturas originarias no cuentan ya para nada”.⁵⁸

Arturo Serrano Plaja señala cómo cualquier tipo de renovación poética pasa necesariamente por la obra de Juan Ramón:

Se da el paradójico caso que hoy, la juventud que se proponga un nuevo concepto de la poesía, debe apoyarse para abandonar conscientemente el anterior, no en su inmediato anterior precedente, sino que, saltando por encima, ha de ir a parar nuevamente a Juan Ramón. Por eso le debemos los jóvenes este homenaje. Y quizá también por eso, por tener que volver a él, para empezar, quisiéramos incluso reaccionar lentamente contra él.⁵⁹

Para concretar en qué consiste el “canon estético” de Juan Ramón, hay que definirlo en oposición a los frentes sucesivos que, en el panorama literario de 1929-1936, lo delimitan. Este canon se mueve entre una meditada contestación a la *poesía pura* del 27 y una alternativa hacia la literatura confesional de los años 30. Todos los textos críticos de esta etapa de Juan Ramón dejan translucir este doble frente de oposición.

Ejemplo de la primera postura es la respuesta, recogida por Blasco, al primer manifiesto de *Caballo verde para la poesía* (1935) que aparece en

⁵⁶ *Ibid*, p. 29

⁵⁷ Blasco abunda y explica que no escasearon, desde posiciones más o menos próximas a los hombres del 14, las protestas contra la subordinación del arte a un programa político preciso. “Si fue Azaña quien dijo que “en el momento en que el arte se subordina a la política, los artistas viven pero el arte se muere”, Guillermo de Torre coincide con él en el siguiente texto: “En el fondo, comunistoides y fascistoides se dan la mano y se reconocen como hermanos gemelos en el común propósito de aniquilar o rebajar la libre expresión literaria y artística, queriendo reducirla a mera propaganda”. Cit en Cano Ballesta, *Op Cit*.p.

⁵⁸ Blasco, Francisco Javier. *Poética de Juan Ramón*. Salamanca: Universidad de Salamanca.1982, p. 199

la recién nacida *Nueva Poesía*:

Ha sido una feliz coincidencia que al salir nosotros esté ya en la calle la revista *Caballo verde para la poesía*, que explica su actitud en un prefacio titulado "Sobre una poesía sin pureza". Aprovechamos la ocasión para declarar que nuestra poética es muy distinta a la de *Caballo verde*. Nosotros queremos ir hacia lo puro de la poesía, entendiendo por puro lo limpio, lo acendrado. Y por poetas puros a San Juan de la Cruz, Garcilaso, Fray Luis de León, Bécquer, Juan Ramón Jiménez (...) Rechazamos lo impuro, en el sentido de confuso, caótico. A todo esto oponemos una gran palabra: PRECISIÓN. Nuestra poesía ha de ser –lo pretendemos al menos- poesía de siempre, en una palabra, POESÍA, algo que no se define pero que se intuye. Creemos que el surrealismo no es sino Romanticismo de escuela llevado a sus consecuencias últimas, la agonía de ese movimiento. Y *Caballo verde*, uno de los últimos baluartes de una escuela y un estilo que desaparecen.⁶⁰

A la luz de este manifiesto y de ciertos aforismos publicados por Juan Ramón por las mismas fechas, Cano Ballesta se pregunta "si no se trata de una campaña concertada contra la arrolladora revista de Neruda"⁶¹ por Juan Ramón Jiménez. Esto es erróneo. Uno de los aforismos a los que se refiere Cano Ballesta es aquél en el que Juan Ramón contesta simultáneamente a *Caballo verde* y a *Nueva poesía*:

Amigos y poetas del *Delirio* y de la *Precisión*: un *Caballo verde* puede galopar con precisión y un Diamante lucir con desvarío.

Más que un ataque a *Caballo verde*, lo que las palabras de Juan Ramón revelan es una preocupación ante el continuismo que, respecto de los postulados puristas del 27, *Nueva poesía* pudiera representar. Atienden otros aforismos a esta misma serie al frente nuevo:

⁵⁹ "Lección de poesía". *El Sol*. 5 feb. 1933, p. 2. Cit. en Blasco, *Op. cit.*, p. 199

⁶⁰ Las mayúsculas son suyas. *Nueva poesía*, I (1935), p.1

⁶¹ *Op. Cit.*, pp. 213-214

Matemático que politiqua, pintor flautista, político que fotografía, médico que literatea, guitarrista que materniza, madre que feminitea, falta de vocación y de amor. Lo desnudo siempre es nuevo. Lo vestido, más viejo cada vez.⁶²

Del mismo modo que se había opuesto a limitación temática, al mero virtuosismo técnico, a la abstracción, a la supresión de la vida, a la concepción de la creación poética como un juego, Juan Ramón disiente de la politización en que, un poco más tarde, caerá sobre la poesía. Se opone a confundir lo *social* con lo *humano*; critica el realismo materialista de la nueva poesía y niega la llamada *poesía social*, porque “tiene no sé qué de oficiosa actividad docente” y sobre todo porque cree que actividad política y actividad poética, aunque no son incompatibles en un mismo hombre, exigen dedicaciones y formas de expresión totalmente distintas.

Juan Ramón no se opone a una política cultural, pero sí a una cultura marcada por líneas políticas. La poesía va dirigida a una zona de lo humano que ningún programa político puede llegar a satisfacer. Reducir el arte a mero reflejo servil de una dirección ideológica o confesional es, por tanto, desatender dicha zona, olvidar la misión primera y específica del arte. Juan Ramón contesta con el texto que sigue, los distintos intentos de politizar el arte:

Pues yo, hombre libre, no quiero nada con ninguna de ellas: ni la falsa España imperialista, ni la falsa España comunista (...); la imperialista vive en una hueca y aparatosa mentira, que es literatura retórica; y la otra ¿quién cree que es la plena y modesta verdad, poesía? Detesto el fascismo y el comunismo dictatoriales. El hombre superior no es dictador ni imperialista, sino un hombre humano, expandido de amor, delicadeza y entusiasmo, que es, en sí mismo, toda una humanidad superior (...)Hagamos diariamente con nuestro trabajo gustoso, nuestro propio hombre bueno.⁶³

⁶² “Con la inmensa minoría... Crítica”. *El Sol*. 17 nov. 1935, p.2

⁶³ TG, 77-81

1.5 Ideas centrales de *El trabajo gustoso*: la utopía del “comunismo poético”

Es necesario recordar que la conferencia “El trabajo gustoso” pertenece a un libro mayor planeado por Juan Ramón titulado *Política Poética*. Este término, además de un volumen que recoge sus conferencias y otras alocuciones públicas; es también un concepto genérico: una de las “zonas de pensamiento” del poeta que abarca sus ideas sobre lo social. Lo mismo ocurre con el libro *Estética y ética estética*: esta expresión no sólo es el título del volumen que recoge la mayor parte de su propuesta ético-lírica, es también otra “zona de pensamiento”; ambas se complementan y dialogan en una suerte de espiral que se nutre en simultánea reciprocidad.

Si bien se analizarán en otro apartado las enunciaciones más relevantes contenidas en su conferencia “El trabajo gustoso” desde la perspectiva crítico-estilística, resumo aquí sus ideas centrales, por ser la conferencia que inaugura y expone de manera más sintética su utopía poético-política:

1.5.1 La poesía original innata

El hombre nace bueno y en el reino de lo bueno; Juan Ramón llama a este reino “la república de su poesía”.

Esta cualidad innata le confiere al hombre la gracia de la existencia. Por lo tanto, el hecho de nacer es ya poesía, patrimonio unánime, “comunismo lírico”. Puesto que todos nacimos del pueblo y de la naturaleza, todos “llevamos dentro esa gran poesía original, paradisíaca,

que es natural unión, nuestro comunismo. En él, la verdadera poesía lleva siempre contenida la justicia; por eso un político debe siempre ser un hombre justo, un poeta; y su política, justicia y poesía.”

1.5.2 La poesía en la vida social

La belleza y la verdad son los medios naturales de que se vale todo hombre “en estado poético” para vivir en paz interior y en paz social. La paz social es la manifestación visible de esta convivencia. Sobre esta base, si surgiera un partido, sería el partido de la poesía: el partido de la vida gustosa, del trabajo agradable y completo. En él no cabrían extremismos ni intransigencias, porque la poesía tiene la virtud de llevar al hombre a su centro. “No sería necesario que nadie legislara ni rijiera, verdadero único comunismo posible”.

1.5.3. La poesía en la vida individual: el trabajo gustoso

Es simple y sencillamente en el gusto donde radica “el fuego alimentador de la calidad poética que debe acompañar siempre al trabajo”, pues le da utilidad y belleza. Así, trabajar a gusto se traduce en armonía física y moral, en paz ambiente, en “poesía libre”.

La ventaja del trabajo en este comunismo poético –“el del trabajo repartido y retribuido noble y justamente por arreglo a vocación- está en que se trabajaría por el trabajo”, con el esfuerzo como único y mejor premio: “arte por el arte, poesía por la poesía”.

Desde esta perspectiva, el trabajo gustoso es el “grado sumo de la vida”. Al lado suyo convivirá el sueño, “es decir, nuestra vida completa”, en donde el hombre vivirá “como una realidad visible a La Poesía”.⁶⁴

⁶⁴ Todas las citas de este resumen proceden de Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso*. Ed. de Francisco Garfias. pp. 4-34

1.6 Nacimiento de su ética-estética: la idea del “trabajo gustoso”

Uno de los obstáculos que ha de enfrentar hoy cualquier investigación en torno a la prosa reflexiva de Juan Ramón, es la crítica nada favorable existente en torno a su estética. Circunstancias políticas y personales han contribuido a esta deformación y ciertos vetos culturales han puesto trabas a todo intento de revisión crítica de su obra, colaborando, así, a la impopularidad de su figura.

Recientemente, en el año 2000, Juana Pérez Romero publica en el volumen colectivo *Juan Ramón Jiménez, prosista* un estudio en torno a “La ética por la estética” tema recurrente de su política poética. Romero asegura que Juan Ramón, a partir de sus presupuestos estéticos y de su propia creación literaria, “configura una ética en la que los conceptos de libertad, el valor del *trabajo gustoso*, el cultivo profundo del ser interior, el rechazo de honores y cargos públicos, el compromiso con el tiempo histórico que le tocó vivir, etc., desempeñan un papel de primer orden”.⁶⁵ Romero explica cómo el momento decisivo que marca la trayectoria vital y artística de Juan Ramón viene determinado por su decisión de apartarse de los círculos sevillanos que frecuentaba cuando llegó como estudiante a Sevilla: “Fue la incompreensión de sus primeros amigos sevillanos hacia su vocación de poeta la que marcó el cambio de orientación en sus círculos de relación, sustituyendo los lugares de la vida bohemia y de diversión por el grupo krausista sevillano donde conoce a don Federico de Castro, quien formaba a sus discípulos en la *ética del trabajo*”.⁶⁶

A partir de entonces comienza su *trabajo gustoso* que no abandonará jamás y constituirá la mejor manera de contribuir a su tarea social:

⁶⁵ PÉREZ ROMERO, Juana. “Juan Ramón Jiménez: a la ética por la estética” en Blasco Javier (comp.) *Juan Ramón Jiménez, prosista*. Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez, 2000.

“Todos los días oigo y leo cosas distintas sobre la manera de hacer España. ¿Pero España se va a hacer así, en una esquina, en el café, en la prensa? No, que trabaje cada uno en su casa, plenamente en lo que sabe”.

67

Desde finales de 1905 y durante todo el periodo muguereño, su actividad literaria será muy fecunda. Su aislamiento en el pueblo y su amor al trabajo favoreció su creación: “Hay que mirar *el trabajo* como la primera sensualidad”.⁶⁸ Años más tarde Juan Ramón declarará en su conferencia *El trabajo gustoso*: “Siempre he sido feliz trabajando y viendo trabajar a gusto y con respeto, y por dondequiera que he ido he ayudado y esaltado este poético trabajar a gusto (...) Todos debemos ganar lo que merezcamos con la calidad de nuestro trabajo”.⁶⁹ La crítica ha demostrado la importancia que en el krausismo tiene la ética del trabajo y su influencia en Juan Ramón Jiménez.

Con Don Luis Simarro se sentirá identificado por su entrega a un trabajo que significa renuncia y aislamiento. En septiembre de 1913 Juan Ramón se traslada a vivir a la Residencia de Estudiantes. Esta experiencia será decisiva para su vida y obra: “Desde su admiración por Giner, auténtica y confesada paternidad espiritual, el poeta asume la ética institucionista (sic) de la realización humana en la libertad, la solidaridad y el trabajo; en ella encuentra la solución para la vida, el amor y la muerte y desde ella ejerce su misión de artista y hombre”.⁷⁰

El poeta no quería abandonar lo que para él representaba su misión

⁶⁶ *Ibid*, p. 414

⁶⁷ Jiménez, J.R. (1994) *Ideología. (1887-1957). (Metamorfosis (sic) IV)* p. 352 citado en Pérez Romero, Op. Cit., p. 415

⁶⁸ Jiménez, J.R. *Estética y ética estética*. 1967 p. 302

⁶⁹ *Política poética*. Madrid: Alianza 1982, pp. 30-31

⁷⁰ Domínguez Sío, J: (1994) *La pasión heroica. (Don Francisco Giner de los Ríos y Juan Ramón Jiménez: dos vidas cumplidas)*. Madrid: Los libros de Fausto, p. 299

fundamental en la vida, su dedicación a la poesía. De nuevo declarará en su conferencia *El trabajo gustoso*: “Siempre he creído que a la política, administración espiritual y material de un pueblo, se debe ir por vocación estricta y tras una preparación jeneral equivalente a la de la más difícil carrera o profesión”.⁷¹

Juan Ramón había manifestado ya que su religión era la belleza y que su poesía era una forma de actuar en el mundo; nuevo eco krausista que había unido estética y moral estableciendo que lo bello educa el espíritu: “Confío más en mi poesía, para ayudar a los hombres a ser mejores y ponerlos en paz que en mis imposibles golpes políticos o mis improbables gritos sociales. Por eso sigo cantando (cuando el dolor que da la mala lucha humana me deja). Y cantando lo más delicada y bellamente que puedo”.⁷² Y también para poner en paz a los hombres y para aumentar su espiritualidad el mejor instrumento será la poesía. En ese camino de “poeta fatal que cumple involuntaria y voluntariamente su destino” deseaba actuar libremente, aunque esa elección, nunca fácil, le granjeara críticas que aún siguen gravitando sobre él y que ocultan muchos aspectos de su personalidad pero que también le dieron energías con las que fue construyendo un pensamiento coherente.

Juan Ramón sabe que sólo en soledad es posible realizar su obra: “Siempre he deseado una vida silenciosa, retirada, sencilla”, por eso rechaza la propuesta de José María Pemán para ocupar el sillón de la Real Academia, en una carta dirigida desde Washington el 6 de febrero de 1946:

Para mí, amigo Pemán, las Academias son o deben ser instituciones de trabajo, no de galardones (...) Pídame algo que no signifique exaltación

⁷¹ Jiménez, J.R. *El trabajo gustoso*, p. 32

⁷² Jiménez, J.R. *Ideología*. p. 93

mía; que sea trabajo y esfuerzo y le daré gusto. Y no pienso que yo esté relacionando esto con nada político (...) Yo siempre he sido un hombre libre, no tengo compromisos más que conmigo mismo (...) Salí de España por permanecer libre, no acepté cargo alguno en el destierro (...) Porque la cuestión es que yo sigo siendo yo mismo, antidemagogo, como anti otras cosas por naturaleza y por gracia. Mi norma es siempre la misma: primero la calidad de la persona; que sobre este firme, en todas las ideas puede uno entenderse con otra palabra decente.⁷³

Sin embargo Juan Ramón adoptó una actuación comprometida durante el estallido de la guerra civil.⁷⁴ El mejor testimonio de su actuación lo constituye sin duda su libro *Guerra en España*. Son abundantes los testimonios que se hallan en él para ilustrar la actitud de Juan Ramón ante el conflicto. En cuanto estalló la guerra en 1936, firma el Manifiesto de los intelectuales: “Los abajo firmantes declaramos que en el conflicto que ha determinado la guerra civil, nos ponemos del lado del gobierno de la República y del Pueblo, que con tan ejemplar heroísmo está combatiendo por sus libertades”.⁷⁵ Junto con Zenobia, ayudó a la Junta de protección de menores para acoger en un departamento a 12 niños y cuidarlos. Después de su salida de España, ya en Nueva York, por medio del diario *La Prensa* se abre una suscripción a favor de los niños españoles víctimas de la guerra; asimismo, en la nota que dejó antes de su partida para Puerto Rico, que se leyó en el mitin de la Mecca Temple, en Nueva York, organizado por el comité americano de ayuda a la Democracia española; en este texto Juan Ramón puso de manifiesto su deseo de que los países extranjeros conocieran la verdad acerca de la guerra española y alaba al pueblo español y al gobierno de la República.

Durante su estancia en Cuba entre 1936-39 participó activamente a

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Cfr. Ma. Luisa Amigo Fernández de Arroyabe. “Juan Ramón Jiménez ante la guerra civil española”. *Letras de Deusto*, vol. 16, núm. 5 mayo-agosto, 1986

favor del gobierno republicano; en 1938 firma el Manifiesto de los intelectuales españoles redactado con motivo del discurso del Presidente del Consejo, Juan Negrín, pronunciado el 26 de febrero de ese año; en la entrevista con Juan Ramón por Hedí Chivas declara: “Yo no he sido nunca político activo, no lo soy, pero mis simpatías han estado siempre con las personas que representan mejor, por su calidad intelectual y moral, la república democrática (...) Siempre estaré conmigo y con la democracia, con los demócratas dignos, con el pueblo español, y con mi trabajo material y espiritual”.⁷⁶

Lamenta profundamente el fracaso de la Segunda República en un texto de *Alerta* (incluido por Garfias en su edición de *El trabajo gustoso*): “(...)fracasó porque sus hombres eran todavía del siglo XIX, en el que un confuso romanticismo intelectualista de democracia con levita tenía relegado el espíritu a una especie de arca del tesoro, al que se aludía cuando era necesario, pero sin gastarlo. El espíritu, como los ojos, como todos los sentidos, que también son espirituales, hay que gastarlo y llevarlo gastado a la muerte, que no a vivir”.⁷⁷

Así va Juan Ramón construyendo su “ética”, una ética que puede ser descrita en términos de María Zambrano así: “(...) ya no es la ética hasta cierto punto sosegada, segura del filósofo. Pues al fin el filósofo persigue la seguridad. Esta ética poética no es otra que la del martirio. Todo poeta es mártir de la poesía; le entrega su vida, toda su vida sin reservarse ningún ser para sí, y asiste cada vez con mayor lucidez a esta entrega”.⁷⁸

⁷⁵ Jiménez, J.R. *Guerra en España*. p. 116

⁷⁶ *Ibid*, p. 116

⁷⁷ Arroyabe, Ma. Luisa. *Juan Ramón Jiménez ante la guerra civil española*, *Op. cit.*, p. 85

⁷⁸ Zambrano, María. *Poesía y filosofía*. Alcalá de Henares: Fondo de Cultura Económica, 1993 p. 43

1.7 El trabajo gustoso: la prosa de un poeta

Para aproximarnos a este apartado de la prosa juanramoniana -el de sus conferencias- es necesario partir de una observación metodológica: la estructura (*dispositio*) de sus conferencias⁷⁹ es clásica: exordio, cuerpo y conclusión; sin embargo en la exposición de las ideas⁸⁰ y en el estilo⁸¹ con frecuencia hay pensamiento poético. Así, el análisis de “El trabajo gustoso” considera dos aspectos de su prosa: el retórico y el poético.

La separación es desde luego metodológica, pues el *corpus* constituye una sola unidad discursiva; sin embargo, para diferenciar mejor ambas variables y aceptando el principio de que el estilo es manifestación del pensamiento, aparecerán observaciones estilísticas referidas a cada una.

1.8 Análisis de la conferencia “El trabajo gustoso”

El análisis de la conferencia se hará siguiendo la exposición de Juan Ramón en el orden que él le dio. Para ello conviene establecer de antemano que la estructura “exterior” responde al modelo retórico formal: Exordio o introducción, desarrollo o cuerpo argumentativo y conclusión.

I. Exordio

El exordio es la parte del discurso (conferencia) con la que el orador prepara a los oyentes para que lo escuchen con atención o benevolencia.

⁷⁹ La *dispositio*

⁸⁰ La *inventio*

⁸¹ La *elocutio*

Se divide en dos momentos: principio e insinuación⁸², de acuerdo con el asunto. El principio es un procedimiento abierto y directo, mediante el cual el orador siembra en el ánimo de los oyentes “cierta dosis de docilidad”⁸³ o capacidad para recibir enseñanza.

Existen cuatro modelos clásicos para ganar la benevolencia de los oyentes en esta primera parte del discurso: hablar de sí mismo, hablar de quienes se muestran opuestos al asunto, hablar de los oyentes y hablar del asunto mismo.

Juan Ramón, para introducir *El trabajo gustoso*, elige hablar de sí mismo; para ello primero duda de si el estado normal del mundo es la guerra o la paz y cuenta cómo de niño creía que era la paz, pero veinte años después, cuando le sorprendió el conflicto de 1914, llegó a creer que el estado normal del hombre y del mundo era y sería para siempre la guerra.

De acuerdo con los principios ciceronianos, este recurso –hablar de sí mismo–, se clasifica en cuatro variantes: referirse a hechos, deberes, inconveniencias o dificultades. Juan Ramón optó por la última:

(...) la guerra: el empleo de la invención **mala**, del dinamismo **bruto** del odio, el empleo de la muerte a favor ¡qué paradoja! de tales libertades **insignes**. (...) Pero hoy, hombre mayor, en **universal** guerra civil, en pugna **humana**, en lucha **completa** “de clases”, creo seguramente que [el estado normal del mundo] es la paz: (...) [y hay que] emplear la vida a favor de ella, la única libertad posible.⁸⁴

Como vemos, Juan Ramón alude en su exordio a este inconveniente: la dificultad que ha tenido, a lo largo de su vida, para

⁸² Reyes Coria, Bulmaro. *Arte de convencer. Lecciones ciceronianas de oratoria*. México: UNAM, 2004. Col. Manuales didácticos, 7. p. 26

⁸³ *Ibidem*

⁸⁴ Jiménez, Juan Ramón. *El trabajo gustoso*. Edición de Francisco Garfias, p. 18

entender cuál es “el estado normal del mundo”. Siguiendo el modelo retórico clásico (Aristóteles, Cicerón y Quintiliano)⁸⁵, la calidad de las proposiciones de un exordio pueden ser de tres tipos: “proposiciones especiales, promesa de brevedad y partición”⁸⁶. Con las primeras, “...el orador logra que los oyentes lo atiendan si les habla de algo grande (...) que interese a todos los hombres”.⁸⁷ Y la guerra, es sin duda, una proposición que cumple esta expectativa, sobre todo de cara a la Guerra civil española.

Adicionalmente puede notarse, a nivel estilístico, cómo Juan Ramón usa enumeraciones para hacer más persuasivo el despegue de su discurso, gracias a la acumulación de adjetivos (resaltados en negras) y de ciertos lugares comunes.

II. Desarrollo

La columna o desarrollo, llamada genéricamente argumentación, “consiste, a grandes rasgos, en la exposición de las ideas halladas en las atribuciones de las personas y en las atribuciones de las cosas, así como en el pulimento de estos hallazgos y sirve para enseñar o instruir a los oyentes, reforzando (confirmación) o debilitando (refutación) lo que se haya dicho”.⁸⁸

El desarrollo de la conferencia va alternando confirmación y

⁸⁵ Conviene aclarar que me serví del modelo retórico ciceroniano clásico para estudiar parte de esta conferencia; pero esto no quiere decir que Juan Ramón se haya propuesto conscientemente, escribir piezas oratorias clásicas.

⁸⁶ *Ibid* Reyes, p. 32

⁸⁷ Promesa de brevedad: “Los oyentes prestarán atención si el orador promete hablar con brevedad y si expone claramente lo que está en discusión. Partición: Mediante este proceso, el orador parte, divide, secciona para sembrar atención a los oyentes. Bien preparada, la partición hace brillante y claro el discurso entero, pues logra que los oyentes estén siempre esperando que se diga lo que se prometió para esa parte. Cfr Reyes, p. 32

⁸⁸ *Ibid* Reyes, p. 47

refutación y se divide en la presentación de cuatro tesis y cuatro ejemplos. Inmediatamente después del exordio introduce un “puente” que relaciona aquel recuerdo de infancia con la postura que defiende.

Así, enuncia su primera tesis:

Mi sueño infantil y mi conciencia madura, el hombre medio ya en la cárcel, me aseguran que la paz, y quiero advertir que no me refiero a la paz ambiente, objetiva y propicia a todos los seres, está y debemos buscarla por la belleza y la verdad de la vida, en la Poesía.⁸⁹

La organización de este breve fragmento es la de un clásico silogismo retórico –el entimema- basado en una idea factible y verosímil: la paz es necesaria para la convivencia entre los hombres.

El entimema se caracteriza por omitir una premisa que se da por sobreentendida, rasgo propio del discurso cotidiano. En esta cita la proposición sobreentendida es: la belleza y la verdad son útiles para conseguir la paz. Y de ahí salta directamente a la conclusión: Por lo tanto, la paz es poesía.

Es interesante notar que donde el “oyente – lector” esperaría recibir una conclusión lógica que fuera consecuencia de una premisa explícita y otra sobreentendida, recibe en cambio una imagen poética. Es decir que Juan Ramón tiende a completar sus juicios con afirmaciones ciento por ciento intuitivas que no se siguen de las anteriores.

Esto nos muestra, cómo en su discurso alterna recursos que lo mismo le sirven para crear efectos específicos en su público, que para defender una visión personal de la vida que no es susceptible de ser comprobada a la manera del tratado ni del ensayo literario como lo conocemos en sus expresiones intelectuales más comunes.

⁸⁹ *Ibidem*

Estamos frente a un poeta que piensa poéticamente y que por lo tanto, argumenta con metáforas, con analogías, con ejemplos o con símbolos a los que les da el mismo valor que al juicio probable de la argumentación retórica. Unos y otros se entreveran en una urdimbre discursiva coherente, cuyo resultado es una prosa híbrida en recursos y rica en imágenes.

Por otro lado, esta primera identificación –donde aparecen términos que pertenecen a dos registros semánticos muy distintos conciliados en una sola fórmula o tesis: - la paz es poesía-, pertenece a esa zona más vasta de su pensamiento que llama “Política Poética” ya expresada en la introducción.

Después de esta primera tesis, Juan Ramón enuncia su segunda tesis o primera “definición” de poesía, como una realidad omni-abarcadora que rebasa la mera literatura:

Al pensar en la poesía como paz corriente humana, no estoy pensando en esa literatura torpe y feamente llamada “poesía social”, que tiene no sé qué de oficiosa actividad docente, sino en la poesía visible, diaria, libre, la poesía de nuestra vida entera, poesía directa, la verdadera poesía, sin otra aplicación que la de su propia esencia y existencia; que, por lo demás, esta poesía es también “la poesía” bajo un punto de vista estético o crítico; de modo que no hay, no habrá oposición, por este lado, entre la poesía jeneral espontánea y la poesía inteligente particular, entre la poesía de uno y esta poesía de todos, entre la poesía inmensamente popular y la elevada poesía sola.⁹⁰

Es interesante notar aquí una vez más el aspecto poético de su pensamiento. Aunque profundiza esta distinción entre literatura y vida en otro par de conferencias⁹¹, notamos ya en esta primera cómo la

⁹⁰ *Ibidem*

⁹¹ “Lo fable y lo inefable” y “Poesía abierta y poesía cerrada”.

poesía es, para él, una esencia que admite lo mismo una realización social que una expresión material mediante el lenguaje.

Es decir que, partiendo de una idea muy amplia de poesía, Juan Ramón distingue entre poesía escrita y poesía no escrita. La identificación entre ambas es posible, dice, porque la poética no ha acertado a fijar con precisión los rasgos relevantes de la poesía. Para él, una definición exacta de poesía no es posible, como lo expresa en un texto de su *Estética y ética estética*:

La poesía, principio y fin de todo, es indefinible. Si se pudiera definir, su definidor sería el dueño de su secreto, el dueño de ella, el verdadero, el único dios posible.⁹²

Una vez que nos presenta a la poesía como este gran continente de realidades humanas, literarias y no literarias, le añade además una dimensión teleológica; de este modo, amplía su definición:

La poesía que es, *me parece a mí*, el fin de la vida, de cualquier modo que la vida se considere, no puede convertirse, sería empequeñecerla y empequeñecernos, en un medio para esto ni para lo otro, sino que, en calidad de fin, debe acompañarnos constantemente, con apariencias quizá de medio, a nuestro propio fin, como el ángel de las mitologías. (...) Para todo ello y lo otro, viviendo todos en estado natural de poesía, y siendo todo poético de verdad, no haría falta otro estímulo que el mismo fin. El resorte sería más de atracción que de empuje. La “poesía social” ¡qué gloria!, lo sería orijinalmente, como la fuente es agua.⁹³

Con este estilo persuasivo, Juan Ramón, como lo sugiere Aristóteles en su *Retórica*, apela a la capacidad del oyente para tomar en cuenta los argumentos en su propio discurso interior, a fin de decidir más tarde qué hacer con ellos. No debemos olvidar que ese “*me parece a mí*”, además de

⁹² Jiménez, Juan Ramón. *Estética y ética estética*. Edición de Germán Beliberg, p. 337

ser un recurso tradicional, hablar de uno mismo, también manifiesta la voz de un yo poético.

De ahí que no defina la vida, sino que diga “de cualquier modo que la vida se considere”. Con este recurso está demostrando que el orador posee un conocimiento previo de los caracteres y virtudes humanas que da por hecho; por eso no necesita definir la vida; cualquier concepción que se tenga de ella es, esencialmente, buena. De nuevo, el entimema suprime una premisa que se sobreentiende y pasa a la conclusión. Este es un recurso que es resultado del pensamiento lógico y de la intuición ético-estética.

Después de conferir una dimensión teleológica a la poesía, Juan Ramón lanza su tercera tesis: la poesía es un estado original del hombre; esta tercera tesis le sirve para reforzar la primera (es posible llegar a la paz por la poesía):

El hombre nace directamente a su poesía, vive, sabiéndolo o no, en el reino de lo bueno, en la república de su poesía. Cada hombre puede ser un presidente de su poesía y todos los hombres pueden ser, a un tiempo, presidentes de los otros y los suyos. El hecho de nacer, de abrir nuestros sentidos en flor al mundo, es ya poesía, patrimonio unánime, comunismo lírico.⁹⁴

Veamos el siguiente párrafo de su conferencia:

Y lo primero que vemos, nuestro lugar en la vida y lo más cercano de lo que ella nos está esperando, son poesías y, entonces, sólo poesía. Desde su niñez el hombre debe ser guiado por los hombres para ir comprendiendo esa acomodación, ese encaje gustoso en su lugar que es la gracia de la existencia, y no hay gracia mayor. Que seamos para el mundo, desde nuestra aurora, como el río para su cauce y sus orillas, sin olvidar demasiado el necesario mar, poesía también, otra poesía.⁹⁵

⁹³ Jiménez, Juan Ramón. *El trabajo gustoso*. p. 19

⁹⁴ Jiménez, Juan Ramón. *El trabajo gustoso*, p. 19

⁹⁵ Jiménez, Juan Ramón. *El trabajo gustoso*, p. 19

Las afirmaciones de este párrafo, que plantean un ideal arcádico de resonancias platónicas, están sustentadas en una triple comparación; y otra vez, no mediante un razonamiento, sino mediante analogías: El hombre: río; el mundo: su cauce; la poesía, el mar. Las dos primeras funcionan como una equivalencia producida por el verbo ser (“que seamos para el mundo...”), similar a la de Manrique: “Nuestras vidas *son* los ríos...” Sin embargo es notable cómo va aumentando el grado de ambigüedad en la comparación: al final no se sabe con exactitud a qué equivale la correspondencia poesía=mar, pues plantea dos acepciones para el primer término: “poesía también” y “otra poesía”... Así, se pasa de una equivalencia a una metáfora *in absentia*. Así lo explica la Retórica μ : “Hay ocasiones en que las unidades determinante + determinado se entrecruzan. Por ejemplo el bello título de un poema de Valle Inclán *La rosa del reloj*, en donde se hace imposible decir si la rosa es la hora –en cuyo caso el lector establece instantáneamente el paralelo entre pétalos y agujas, o si la rosa significa su momento de mayor esplendor”.⁹⁶ De modo que Juan Ramón no da por terminado el razonamiento con la exposición de ideas, sino que añade un recurso poético a veces complejo –en este caso comparación y metáfora– que le permite abrir el horizonte imaginativo y emocional de sus oyentes lectores.

Vale la pena por último observar en la primera línea de este párrafo una sinestesia, también de orden poético: cuando nacemos, lo primero que “vemos”, son “poesías”.

⁹⁶ Grupo μ . *Retórica general*. Buenos Aires: Paidós, 1982. Col. Comunicación, 27. p. 188 y 190

A continuación Juan Ramón presenta su cuarta tesis: su comunismo poético:

(...) Aquí está ya mi unidad libre poética, mi comunismo. El comunismo ideal, el “comunismo poético”, que es el que yo pienso y sueño, sería aquel en que todos, iguales en principio, trabajásemos en nuestra vida, con nuestra vida y por nuestra vida por deber conciente, cada uno en su vocación, “en lo que le gustara”(…) En este “lo que le gustara” a cada uno, está el fuego alimentador de la calidad poética que debe acompañar siempre al trabajo, que le da al trabajo utilidad y encanto.⁹⁷

Esta tesis la acompaña de una segunda definición, la del *trabajo gustoso*:

Trabajar a gusto es armonía física y moral; es poesía libre, es paz ambiente. Fusión, armonía, unidad, poesía: resumen de la paz. La vida debe ser común y lo común altificado por el trabajo poético.⁹⁸

En este caso el discurso se apoya en la sinonimia poética. De nuevo hay una identificación de dos ideas que pertenecen a territorios semánticos distintos, cuya enunciación sería: poesía es igual a armonía social, a paz ambiente, mediante el trabajo, ordenado a una vocación.

Esta secuencia de ideas da cuenta de un tipo de prosa que privilegia la razón poética. Porque a través de recursos específicos: la sinonimia y la enumeración en este caso, Juan Ramón produce en el oyente-lector fuertes resonancias emocionales y evocadoras propias de la poesía, al conciliar dos realidades en una sola imagen.

Un poco más adelante, recurre a recursos argumentativos más convencionales como la pregunta retórica. Refiriéndose al ruido que nos imponen los demás gratuitamente, al que califica por cierto con humor como “libertad de aporreo”, dice:

⁹⁷*Ibid*, p. 21

⁹⁸ Jiménez, Juan Ramón. *El trabajo gustoso*, p. 22

Un altavoz, ¿qué es señoras y señores, sino un artefacto de guerra físico y moral, un mortero, una catapulta, un obús, una gran Berta casera contra la inteligencia y el sentimiento? Llega la noche, y con ella, el silencio bastante de la calle, de la casa. Momentos relativos en que el hombre de trabajo y espíritu puede recojerse, por fin y un poco más en sí mismo, a terminar plenamente su día(...) Y en ese mismo instante un altavoz irrumpe a toda potencia en los sentidos de su alma y su cuerpo y con toda su boca abierta le grita guerra, le dispara dinamita, le vomita metralla, le inhala gases, en forma de chascarrillo idiota, de emoliente cantungueo (...) Sí, esa es la guerra, ése es el comienzo de la guerra. Porque el hombre de espíritu, si no fuera por su espíritu, apagaría los fuegos del altavoz y de sus "servidores" (...) aunque tuviese que ir luego a trabajar a la horca, esa deleitable reina del silencio".⁹⁹

Con este ejemplo vemos cómo Juan Ramón mezcla sus recursos expresivos. En este caso su razonamiento se abre con una pregunta retórica: "Un altavoz, ¿qué es señoras y señores...", seguida de una metáfora.

De nuevo acude a una identificación de conceptos: ruido=guerra; la diferencia es que en este caso es retórica; es decir, resulta eficiente, lleva efecto, pero no es poética. Del mismo modo palabras como chascarrillo idiota, cantungueo, etc., son frescas, coloquiales y favorecen la comprensión de la tesis. Se trata solamente de una serie de recursos retóricos útiles para la persuasión. Lo importante aquí es que mientras la identificación ruido=guerra es "traducible" en una idea concreta, la identificación poesía=mar, no se puede explicar con el pensamiento; hay que hacer uso de la imaginación y de la intuición para aprehenderla. Este ejemplo nos muestra cómo un mismo recurso está manejado de dos maneras distintas.

⁹⁹ *Ibid*, pp. 22-23

En este punto Juan Ramón hace un alto para ofrecer cuatro extensos ejemplos con sus propios títulos: “El jardinero sevillano”, “El regante granadino”, “El carbonerillo palermo” y “El mecánico malagueño”.

Para la retórica, el ejemplo es un elemento indispensable del discurso que suele insertarse en la columna o cuerpo de la alocución. Es un recurso vital para el orador, pues si el auditorio entiende el ejemplo, habrá comprendido la idea¹⁰⁰. Estos cuatro ejemplos le sirven a Juan Ramón para “demostrar” que la poesía, como él la entiende, es natural al hombre sencillo porque se concreta en la práctica de su trabajo, sea éste el que sea, siempre y cuando lo haga con gusto. Funcionan, por lo tanto, como refuerzos (confirmación) de su segunda tesis.

Aquí es importante aclarar de nuevo que el ejemplo, a pesar de ser un recurso típicamente retórico, a menudo Juan Ramón lo desvía hacia una consideración poética de la vida. Esto lo notará el lector al advertir identificaciones mágicas, animistas, prosopopeyas, metonimias o metáforas; haré algunos comentarios a las dos primeras viñetas, pero resaltaré en cursivas las figuras antes mencionadas que no resisten exhaustiva explicación, pues son imágenes poéticas con fuerza autónoma.

¹⁰⁰ “Los argumentos que necesitan prueba pueden originarse en 1. signos, 2. cosas creíbles, 3. cosas juzgadas, 4. cosas comparables. Lo comparable contiene alguna razón semejante en cosas diversas y se divide en tres partes: imagen, parangón y ejemplo. El ejemplo consolida o debilita un juicio por la autoridad de algún otro hombre o asunto. Cfr. Reyes, p. 59

1.8.1 El jardinero sevillano

En Triana hay un hermoso huerto sobre el Guadalquivir, en la calle de Ruiseñor (nombre que no le parece coincidencia sino resultado de la poesía que habita en el pueblo). Y allí “desde el patio se veía ponerse el sol contra la Catedral y la Giralda, *términos rosafuego entre el verdeoscuro*”. En este par de adjetivos, neologismos típicamente coloristas a la Juan Ramón, el poeta crea una identidad ontológica entre la rosa y el fuego en alusión al estilo gótico de la catedral, cuando la fuerza del sol crepuscular baña alguno de sus rosetones. De nuevo: en medio de la exposición, la imagen poética.

Este jardinero vendía plantas y flores que cuidaba “como si fuesen mujeres o niños delicados y aquello era *una familia de hojas y flores*”.¹⁰¹ Un día le compraron una hortensia; el hortelano dudó mucho en venderla pero accedió “a condición impuesta por él, de vijilarla”. Durante unos días estuvo yendo a la casa de sus nuevos dueños. Le quitaba lo seco, la regaba, le ponía o le sacaba un poco de tierra... Y antes de irse, daba instrucciones para su cuidado: “Que debe regarse así, o no asá; que el sol no tiene que darle sino de este modo; que mucho más cuidado, señora, con el relente; que lo más acá, más allá. Los dueños ya se iban cansando de sus visitas. (Bueno, bueno, no sea usted pesado. Hasta el mes que viene, etcétera)”.¹⁰²

Como se ve, hay aquí un nuevo registro en el discurso, más coloquial, con el que se va viendo mejor la amplia gama de recursos que una sola prosa contiene. Este recurso acerca al orador a su público y la narración misma, el ejemplo completo, forma parte del *ornatus* o “adorno

¹⁰¹ Jiménez, Juan Ramón. *El trabajo gustoso*, p. 24

¹⁰² *Ibid*, p. 25

de los argumentos” que según la retórica ciceroniana, se hace por inducción o por raciocinio. “La inducción podría describirse como analogía y sirve al orador para dar variedad al discurso”¹⁰³. Este pequeño relato es un claro ejemplo de inducción por narración.

Al jardinero le comenzó a dar pena ir tan seguido, pero pasaba por la calle y veía la hortensia por el cancel. O entraba rápidamente al jardín y ponía un pretexto: “Aquí traigo esta jeringuilla que me he encontrado para que la rieguen ustedes mejor o que se me había olvidado este alambrito, o lo otro; y con estas disculpas se acercaba a `su´ hortensia. En fin, un día llegó decidido: `si ustedes no quieren que venga yo a cuidarla, me dicen ustedes lo que les doy por ella, porque yo me la llevo a mi casa ahora mismo´. Y cojió entre sus brazos el macetón añil con la hortensia rosa, y como si hubiese sido una muchacha, se la llevó.”¹⁰⁴

En esta última imagen, puede notarse también cómo del efecto retórico que cumplen los giros populares del hortelano, Juan Ramón pasa a una comparación profunda que incluso puede ser leída como un símbolo: El trabajo es amor.

1.8.2 El regante granadino

En este segundo ejemplo Juan Ramón cuenta que estaba sentado en la escalerilla del agua en el Generalife, en Granada, “cansado con la delicia de una tarde de sucesivo goce paradisiaco *sumido sombra sin peso ni volumen, en la sombra grande que crecía tintando moradamente, nutriéndolo todo de celeste transparencia, hasta dejar desnudas y en su punto las estrellas*”.¹⁰⁵

Es notable la composición de este párrafo, donde el poeta

¹⁰³ *Ibidem*

¹⁰⁴ *Ibidem.*

valiéndose únicamente de yuxtaposiciones, comunica la ingravidez de su figura merced a la luz crepuscular que lo toca, hasta ver convertido su entorno en un universo de sombra que se “tinta” al dar paso a la noche, nutriéndose de celeste transparencia. Juan Ramón hace convivir estados de conciencia y realidades exteriores fundidas en una sola situación vital, recurso propio de la poesía. Tomándolos aisladamente, el goce de la contemplación y la caída de la noche no tienen valor hiperbólico. Pero la yuxtaposición cumple aquí el efecto de reforzar, simultáneamente, el valor de dos o más términos¹⁰⁶.

El rumor del agua baja por diversos cauces y cae a chorros o en pequeñas cascadas. Emplea ahora la comparación: este sonido con un instrumento musical, pero rebasado de tan bello: *“mejor, era, perdido en sí, no ya instrumento, música de agua, música hecha agua sucesiva, interminable.* Y continúa con una identificación: *“Aquella música del agua la oía yo cada vez más 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 que agua corría. Por el agua yo me comunicaba con el interior del mundo”.*¹⁰⁷

Este concepto final: *“por el agua me comunicaba yo con el interior del mundo”*, es una afirmación de su razón poética. La idea de que hay un interior del mundo que se comunica con él a través de la naturaleza, es propia de la tradición romántico simbolista y está expresada aquí con fuerza colorista y simbólica. Hay además animismo y prosopopeya.

La mayor fuerza de este segundo ejemplo no reside, sin embargo en la narración, sino en otra variable del discurso: la inducción por

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ Grupo μ . *Retórica general*. Buenos Aires: Paidós, 1982. Col. Comunicación, 27. p220

diálogo¹⁰⁸. Escuchando y escuchándose así, el poeta descubre, por otra sombra, que hay alguien con él: “Me di cuenta, de reajo, que *una sombra estrecha de hombre* estaba de pie apoyada en *lo blanco mate*, todo solo y silencio, oído total absorto, *hecho sombra aguda de hombre; otra sombra como yo*, en la baranda de la escalera.”¹⁰⁹

El término “sombra” adquiere aquí tres acepciones. La primera, de una enorme ambigüedad, nos permite imaginar a un interlocutor apenas atisbado, como “sombra estrecha de hombre”; no obstante esta leve sustancia, se apoya, con atribuciones corpóreas, en “lo blanco mate”, metafóricamente un fondo físico detrás del pretil. Y esta mezcla de hombre-sombra, presentado hasta aquí como personaje espectral, “todo solo y silencio”, en metonimia atención al sonido del agua, recibe el sol crepuscular que proyecta la más larga sombra del día, en ángulo agudo “hecho sombra aguda de hombre”; y por efecto no se sabe todavía de qué, este personaje se ha hecho equivalente al propio Juan Ramón “otra sombra como yo”... Hay en este párrafo, entonces, recursos propios del registro poético: sinonimia, metáfora, imagen, equivalencia e identidad.

Por ser un ejemplo perfecto de cómo Juan Ramón presenta lo poético como literal, cito el breve diálogo que en seguida sostienen:

- Oyendo el agua, eh?
- Sí señor, le contesté, *poniéndome de pie en mi sueño*. Y a usted parece que también le gusta oírla.

Entre los dos, yo en un descanso empedradillo de la escalera, él del otro lado del pretil, el agua seguía *viniendo, mirándonos* cada segundo un instante, *huyendo* luego, *deteniéndose* quizá un punto para *mirar* arriba, *hablando* para abajo, *cantando, sonriendo, sonllorando, perdiéndose, saliendo* otra vez, con hipnotizante presencia y ausencia, *con no sé qué verdad y no*

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 26

¹⁰⁸ Un conocidísimo ejemplo de inducción por diálogo es aquel en el que Sócrates muestra una plática que Aspasia entabló con Jenofonte y con la esposa de éste. Mediante este recurso, se logra que el oyente, gracias a la semejanza de su duda con el diálogo presentado, asiente o apruebe. Cfr. Reyes, p. 60

¹⁰⁹ *Ibidem*

sé qué mentira.

- No me ha de gustar señor, si hace ya treinta años que la estoy oyendo.
 - Treinta años, le dije, *desde no sé qué fecha y sin saber bien los años que decían mi boca.*
 - Figúrese usted las cosas *que ella me habrá dicho.* Lo que he oído.
- Y se deslizó *noche abajo*, y se perdió en lo oscuro y en el agua.

De nuevo, saltan a la vista los recursos poéticos: “Poniéndome de pie en mi sueño” es una expresión que podría leerse aislada como verso de un poema suyo. Con esta sola frase, sitúa toda la narración en un tono de atmósfera onírica que carga el texto de emoción. Lo mismo ocurre con esta compleja prosopopeya: el agua viene, mira, huye, se detiene, vuelve a mirar arriba, “habla para abajo”, canta, sonríe, sonllora, se pierde y sale... Además de estar personificada con diversas acciones, hay una especie de sinestesia/antítesis cuando “habla para abajo y mira hacia arriba”, aludiendo al ruido descendente o ascendente de la corriente, que se percibe por el oído y al mismo tiempo por la vista en una natural síntesis de opuestos. Además, encontramos de nuevo el uso de neologismos típicamente juanramonianos como “sonllorando”, mezcla de so/llozando y llorando. La unión de ambos términos produce uno nuevo, de fuerza emocional que el lector percibe e imagina sin ninguna dificultad.¹¹⁰

Para este momento de la conferencia, resulta obvio que los ejemplos han funcionado como constatación de sus tesis conceptuales. A nivel interpretativo, en este diálogo Juan Ramón presenta de manera

¹¹⁰ Sonllorando es un neologismo que se construye mediante la inclusión en un solo término de sollozando y llorando, lo que produce una identidad. Para la Retórica μ , “Este caso de neologismo constituye la sinonimia perfecta, donde el término incluido (“son”) se añade al término incluyente (“llorando”). La “neología total” es un caso particular de sinonimia estilística donde el desvío se sitúa a la altura de las unidades léxicas, pero a partir de las semejanzas y desemejanzas fónicas entre significantes emitidos y concebidos. Cfr. Grupo μ . *Retórica general*. Buenos Aires: Paidós, 1982. Col. Comunicación, 27. p260

condensada una tesis poética que no afirma explícitamente, sino que abrevia con el simple hecho de que sea un trabajador sencillo, un regante, quien muestre suficiente calidad espiritual para percibir a su modo lo mismo que el poeta intuye desde el principio: en la naturaleza hay un fondo de verdad que sitúa al hombre –alto o bajo- en un estado poético que le permite conocer los secretos del agua. Por eso ambos están situados en lo intemporal, porque cada uno desempeña su *trabajo gustoso*.

III. Conclusión¹¹¹.

La conclusión es la salida o terminación del discurso clásico y se divide en tres partes: recapitulación, indignación y lamento. “Para que el oyente recuerde fácilmente las cosas que se han dicho con profusión en otras partes del discurso, el orador las reúne en un solo lugar mediante el recurso de la recapitulación”¹¹². En efecto, Juan Ramón comienza a cerrar su conferencia resumiendo el sentido que tienen los ejemplos narrativos para apoyar sus tesis:

En esta comprensión, en este amor por (...) el agua, por la hortensia, (...) tenían ellos el empleo poético, la ganancia poética de su vida¹¹³.

Continuará con un párrafo expositivo que busca persuadir acudiendo a diversos recursos: primero a un juicio tácito de su propia poética:

(...) los sentimientos más firmes son los que llegan a estar más cerca de la naturaleza, de la naturaleza en el pueblo.

Segundo, a un testimonio personal que generaliza al hombre de campo:

¹¹¹ También conocida como “peroración”.

¹¹² *Ibid* Reyes, p. 82

¹¹³ *Ibidem*

El que como yo, ha vivido en el campo, sabe que el hombre de campo, rudo en apariencia, suele estar lleno de finura para todo lo sutil que le rodea: nubes, pájaros, flores, aires, luces, agua". (...)

Tercero, una imagen poética (resaltada en cursivas):

En el campo se ve mejor que en ningún otro sitio la relación forzosa entre hombre y tierra, se ve que *el hombre es tierra en pie*. (...)

Y en cuarto lugar otro ejemplo que le sirve para recapitular, seguido de un juicio de refutación implícita:

Al volver por la tarde de su naturaleza, el hombre de campo se trae a su casa una señal de la naturaleza, una flor en el sombrero, una espiga en la boca, un sarmiento en la mano, y no por utilidad, sino para no desunirse del todo de su paisaje.¹¹⁴

Así puede verse de nuevo cómo Juan Ramón tiende a expresar su pensamiento poético mediante juicios mezclados con imágenes; en este último fragmento atribuye al hombre del campo un sentido de unidad con la naturaleza que le es innato a todos los hombres; pero añade un acto con significado: el sarmiento en la mano del cultivador es un símbolo para el campesino; es decir que el acto es sentido y no requiere interpretación.

En el siguiente párrafo Juan Ramón emplea el recurso de la generalización para invitar a sus oyentes a sentir la evidencia de sus propias emociones y apoyar emocionalmente su propia tesis:

Todos hemos nacido del pueblo, de la naturaleza, y *todos llevamos dentro esa gran poesía orijinal, paradisíaca, que es natural unión, nuestro comunismo*¹¹⁵.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 30

¹¹⁵ *Ibidem*

Conviene notar cómo a esta generalización irrefutable, se sigue –en cursivas– otra cuestionable a la luz del silogismo lógico, pero verosímil y congruente con el desarrollo previo de la argumentación. Con estas generalizaciones, hacia el final de su conferencia, Juan Ramón está actualizando el “evangelio romántico” al establecer que la poesía original viene de la naturaleza; que el pueblo vive con ella y que el deber del poeta es colaborar para favorecer este contacto:

Y deber de todos los que hemos dejado el paraíso por necesidad o equivocación, es exaltarla en el pueblo. (...) Levantando la poesía del pueblo se habrá diseminado la mejor semilla social política. Siempre he creído que a la política, administración espiritual y material de un pueblo, se debe ir por vocación estricta y tras una preparación general equivalente a la de la más difícil carrera o profesión. Y entre las “materias” que esa carrera política exigiría, para su complemento, la principal debiera ser la poesía, o mejor, la poesía debería envolver a todas las demás. ¹¹⁶

En el párrafo anterior es recurrente la identificación entre conceptos éticos y líricos: “Porque la verdadera *poesía* lleva siempre en sí la *justicia*, y un político debe ser siempre un hombre justo, un poeta; y su política, *justicia y poesía*”. ¹¹⁷

Vemos así, cómo está prácticamente establecida su utopía social basada en el *trabajo gustoso*. En este punto de su conclusión, Juan Ramón se ajusta completamente al ideal del discurso ciceroniano. “Cuando se acude al recurso de la lección acerca de las virtudes humanas, se cumple el famoso axioma latino *Vir bonus dicendi peritus*, que en español significa: hombre bueno, perito en el decir. La percepción de la virtud, como lo enseñaron todos los antiguos y entre ellos Cicerón, es el mejor camino de la mejor

¹¹⁶ *Ibid*, p. 32

¹¹⁷ *Ibidem*

elocuencia y tiene cuatro partes: prudencia, justicia, fortaleza y templanza".¹¹⁸ En su conclusión Juan Ramón privilegia la virtud de la justicia, la cual en el discurso clásico, consiste en que "el orador asigne a cada hombre su propia dignidad; de acuerdo con la ley (en este caso la del *trabajo gustoso*) da a cada quien su propio lugar y se observa por naturaleza o por costumbre":¹¹⁹ Se resaltan en cursivas ejemplos de argumentación no explícita, entreverados con recursos retóricos tradicionales, subrayados:

¿No se podría formar en el mundo *el partido de la poesía*? El partido de la vida gustosa, añado, del trabajo agradable y completo. Y este partido no sería parte, porque en él cabríamos todos, sería el verdadero *estado único, estado de verdadera gracia, de verdadera gloria*. En este "*estado poético*" todos estaríamos en nuestro lugar, extremistas o transijentes de cada idea; que la poesía tendría la virtud de llevarnos a todos a nuestro propio centro, que es solo centro, centro con izquierda y derecha fundidas. (Porque) *Donde la inteligencia fracasa, empieza el sentimiento*.¹²⁰

En el último párrafo de la conferencia aparecerá de manera explícita una tesis mayor que lleva contenidas las tres que ya revisamos, acudiendo de nuevo al recurso de la recapitulación. Habiendo estado presente durante toda la conferencia, no es sino hasta el párrafo final cuando la enuncia como una defensa del arte por el arte:

La ventaja del trabajo, en mi comunismo poético, del trabajo repartido y retribuido noble y justamente con arreglo a vocación (...), está en que se trabajaría por el trabajo; y aquí sí que se puede decir, sin pérdida ninguna, arte por el arte, *poesía por la poesía*. (...) Trabajo gustoso, respeto al trabajo

¹¹⁸ *Ibid* Reyes, p. 50

¹¹⁹ *Ibideme*

¹²⁰ *Ibid*, p. 34

gustoso, grado sumo de la vida. Y al lado del trabajo, nuestra vida completa, trabajaré, descansaré y soñaré con nosotros, como una *realidad visible*: la Poesía.¹²¹

En conclusión, *El trabajo gustoso* es una prosa que contiene algunos argumentos de su política poética, junto con otros de su ética-estética¹²², en la que defiende al trabajo gustoso como una expresión práctica del arte por el arte.

¹²¹ *Ibidem.*

¹²² Puede verse la estrategia argumentativa en el anexo 3.

CAPÍTULO II. CARICATURAS LÍRICAS

2.1 Españoles de tres mundos

Antes de analizar un par de caricaturas líricas es preciso introducirnos en este género, menos familiar que las conferencias.

Sin duda entre los libros en prosa más logrados de Juan Ramón prosista se halla *Españoles de tres mundos* (1942)¹²³; cuando aparece la primera edición, la cifra de *Españoles* del “viejo”, del “nuevo” y del “otro” mundo (España, América y la muerte) asciende a 61. Pero desde el prólogo advierte que los textos editados son sólo una pequeña muestra de un conjunto más amplio, que habría de abarcar hasta 150 retratos:

Este librito (...) es, en su visión y creación completa, panorama de mi época, un libro suficiente. Aquí van 61 caricaturas. El libro entero consta de unas 150 y está dividido en cinco partes. (...)

Al principio pensé separar las siluetas en caricatura y retratos, retratos de los entes más formales y caricaturas de los más pintorescos, pero pronto comprendí que la división era innecesaria y que todos los retratos podían ser caricaturas.¹²⁴

Con base en esta cita, usaré de manera indistinta los términos “caricatura” y “retrato” a lo largo de este capítulo.

Ricardo Gullón ha ido dando a conocer -en tres sucesivas ediciones- los retratos juanramonianos; reunió 71 caricaturas en la edición de 1960; en la de 1969 aumentó a 130, y en la de 1987 el número de retratos se eleva a 148.

¹²³ La gestación de este libro abarca un amplio periodo de la vida de Juan Ramón y pasa por muy diversas fases de elaboración. Es en *El sol* (bajo los títulos de “La colina de los chopos” – que luego utilizará para acoger prosas de otro carácter-, de “Héroes españoles variados”, de “Héroes españoles”, o simplemente de “Héroes”; en *España* (bajo el título de “Diario vital y estético”, en el *Heraldo de Madrid* (bajo los títulos de “La torre abierta” y “Poesía escrita”); en *La Gaceta Literaria* (bajo el título de “Acento”) y en los *Cuadernos*, donde Juan Ramón comienza a publicar, en los años 20 y 30, los textos que luego darán lugar a *Españoles de tres mundos*. Más tarde, ya en el exilio, el número de retratos crece, con entregas a revistas como *Repertorio americano* y *Sur*. Los subrayados son míos.

A pesar de que a juicio de algunos críticos se trata de poesía¹²⁵, Juan Ramón en el proyecto de edición final de su obra, bajo el título general de *Destino*, incluyó estos retratos en la sección de “prosas críticas” y no en la de “prosas líricas”. Esto se debe a que independientemente de la calidad de la prosa en que se plasman, las caricaturas líricas poseen una dimensión crítica que el poeta tuvo muy en cuenta al hacer la penúltima revisión de su obra en marcha. A esto se debe que *Españoles...* forme parte del *corpus* en la presente investigación.

Casi siempre, el retrato juanramoniano vale por sí mismo, por su calidad; pero además, expresa la valoración que al poeta le merece la obra del retratado; todos ellos, en conjunto, configuran un panorama intelectual cargado de argumentación y sugerencias.

Gullón reproduce en su estudio preliminar a *Españoles...* una nota hasta entonces inédita que le facilitó Francisco Pinzón Jiménez, sobrino del poeta, donde aparece la propia formulación del poeta:

“CARICATURA y no retrato porque los conozco y puedo ver sus rasgos característicos (retratos de los lejanos o no conocidos personalmente). Los japoneses; su pintura es caricatura; el perfil esencial.

El Greco y Goya son los mayores caricaturistas. Toda la fuerza del postimpresionismo está en la acentuación caricaturesca de los rasgos (Cezanne, Van Gogh, Gauguin, Picasso, Sunyer son todos los grandes *casi* pintores de almas).¹²⁶

La caricatura lírica es, pues, una composición en prosa de una, dos o tres páginas, en las que el autor, a través de su propia visión, intenta

¹²⁴ Prólogo a *Españoles de tres mundos* de Juan Ramón Jiménez. est .prel. Ricardo Gullón. Madrid: Alianza, 1987

¹²⁵ Luis Felipe Vivanco defiende la naturaleza poética y no prosística de estos textos en dos conferencias tituladas: “Juan Ramón Jiménez, poeta en prosa” en los Cursos para Extranjeros de Segovia, verano de 1959. Cit en Ricardo Gullón “El arte del retrato en JR” contenido en Albornoz, Aurora (comp).*Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1983 p.209

transmitir la esencia de otro individuo. Hay muchos tipos de retratos líricos; del mismo modo que los individuos varían de unos a otros, también los retratos son diferentes. Un factor determinante en la variación es la posición del autor en relación con la persona descrita; a algunos de sus contemporáneos los conocía personalmente; a otros los conocía a través de su obra, de su reputación, de anécdotas personales, etc., y hay otros que pertenecen al pasado a quienes sólo pudo llegar a través de su obra y leyenda.

En el cuerpo de este libro se reconoce un grupo de poetas y líderes intelectuales de la misma generación de Juan Ramón o de la anterior, hombres a los que el poeta contemplaba y admiraba de maneras diferentes; entre ellos hay modelos, maestros o amigos, como Bécquer, Rosalía de Castro, Francisco Giner, Unamuno, Antonio Machado, Menéndez Pidal, Ortega u Onís.

Aparecen también algunos de los mejores poetas de la generación siguiente a Juan Ramón: Alberti, Lorca, Guillén, Salinas, Aleixandre, Cernuda, Dámaso Alonso o Altolaguirre. Asimismo, están representadas algunas famosas personalidades de Hispanoamérica: Silva, Neruda y Florit.

Predominan los artistas plásticos y escritores, pero también hay educadores, científicos y políticos. Los mejores retratos son los relativos a personas que trató personalmente. Así es como para los críticos que más se han ocupado de estudiar esta prosa (Ricardo Gullón, Michael Predmore, Arturo del Villar y Javier Blasco), este libro cumple el propósito de ofrecernos el panorama de toda una época.

¹²⁶ Las mayúsculas son suyas. "Introducción" a *Españoles de tres mundos*. Madrid: Alianza, 1987, p. 15

Dentro de esta categoría se observan dos grandes recursos o técnicas básicas de descripción:

- Una está destinada a transmitir una impresión sintética del yo íntimo, del carácter interno del retratado;
- la otra está relacionada con la descripción de la apariencia exterior de la persona.

También hay caricaturas que combinan ambas técnicas y describen a la vez psicología y apariencia física. Como es natural, hay diferencias entre los textos sobre grandes personalidades literarias como Machado o Menéndez Pidal, cuyas biografías existen y es posible conocer a través de su obra, y aquellos dedicados a individuos cuya memoria no pervivió; tal es el caso del amigo personal del autor, Nicolás Achúcarro, un científico prometedor que murió joven. Si el lector no sabe nada de Achúcarro, es difícil precisar lo que de expresivo pueda tener su retrato y ciertamente hay una pérdida de comunicación.

Gullón se pregunta “si no es *Españoles de tres mundos* uno de los mejores libros de prosa escritos en nuestro siglo y en nuestra lengua”.¹²⁷ El mismo Juan Ramón declara: “Entre las obras características de mi prosa considero a *Platero* la más representativa de la primera época y *Españoles...* la más representativa de la segunda”.¹²⁸

Para construir sus retratos, primero le sirvieron de modelo los más próximos, pero ya desde el comienzo asegura que no le interesa tanto la descripción “exterior” del personaje, como situarlo en un ambiente y una actitud que lo explique y descifre. Sin conocer el medio –la circunstancia, en el sentido orteguiano- no podía explicarse al hombre, y no porque

¹²⁷ Gullón, Ricardo. *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Buenos Aires: Losada, 1960. p. 217

comulgara con alguna teoría sociológica, sino porque su intuición le decía que la esfera donde un hombre vive, su naturaleza y su mundo, sirven para situarlo y ayudan a comprenderlo. En el retrato dedicado a Martí, declara explícitamente:

Hasta Cuba, no me había dado cuenta exacta de José Martí. El campo, de fondo. Hombre sin fondo suyo o nuestro, pero con él, en él, no es hombre real. Yo quiero siempre los fondos de hombre o cosa. El fondo me trae la cosa o el hombre en su ser y estar verdaderos. Si no tengo el fondo, hago el hombre transparente, la cosa transparente.¹²⁹

¿Cuál es, por tanto, la finalidad de estos retratos? En el prólogo leemos el adverbio “caprichosamente” aplicado a la selección y agrupación de textos y una explícita declaración de fe en la diversidad de técnicas utilizadas para escribirlos: “A cada uno he procurado caracterizarlo según su carácter”, afirma; entonces según el personaje, así el retrato; cada uno impone la exigencia de insistir en tal o cual rasgo, abocetar el fondo o precisarlo, según desee destacarlo sobre él o fundirlo con cuanto lo rodea.

“Caricaturas líricas”: la denominación aclara bastante su sentido. El sustantivo indica la intención deformadora; el adjetivo subraya el aspecto personal del comentario y también su tendencia poética. Por dos vías pretende Juan Ramón penetrar en los relieves del modelo¹³⁰:

- 1) la hipérbole; exagera ciertos rasgos, los más personales, y atrae la atención hacia ellos dejando en penumbra los menos importantes;

¹²⁸ Gullón, Ricardo. *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1958. Vol. 1 de la Colección “Diálogos”, p. 120

¹²⁹ *Españoles de tres mundos*, Madrid: Alianza, 1987, p. 56

¹³⁰ Estas vías funcionan como recursos argumentativos.

2) las imágenes, que potencian lo entrañable de la figura, el estrato inaccesible de la persona, sólo rescatable a través de la intuición poética.

Adicionalmente, *Españoles...* busca un destinatario que identifique los caricaturizados; así, el receptor compara la imagen que tiene del retratado con la recibida por el texto, y el efecto normalmente es sorprendente.

2.2 Rasgos estilísticos dominantes en las caricaturas

Conviene comenzar el estudio estilístico de este apartado de la prosa juanramoniana considerando sus propias aseveraciones:

Las caricaturas están tratadas de diverso modo: sencillo, barroco, realista, alto, oblicuo, ladeado, caído, según el modelo. Siempre he creído en la diversidad de la prosa como en la del verso. Pienso que en la caricatura (lo pensó Quevedo) es donde entra mejor el barroquismo, y soy barroco en muchas de ellas, repito, pero con el complemento constante del derecho lírico; “la caricatura lírica” fue mi ilusión al intentar, entre otros, este libro.¹³¹

Este planteamiento tan abierto, en realidad, no aclara mucho, pero podemos aceptar con él que se trata de un estilo barroco en tanto que, en efecto, acude a múltiples recursos expresivos. Por ser la obra en prosa más estudiada de Juan Ramón, podemos seguir a Gullón en la exposición de los siguientes rasgos con base en algunos ejemplos:

¹³¹ Prólogo, p. 39

2.2.1 Contrastes.

El de Rubén Darío es uno de los retratos más completos de la serie. Construye su marco mediante referencia a otros recuerdos y a los contrastes. Juan Ramón recuerda, y con él los lectores, sus evocaciones pasadas; en particular, el poema que escribió en 1916 en el barco que lo llevaba a Estados Unidos donde recibió la noticia de la muerte de Rubén:

Sí. Se le ha entrado
a América su ruseñor errante
en el corazón plácido. ¡Silencio!
Sí. Se le ha entrado
a América en el pecho
su propio corazón.

La evocación del día lejano en que supo del fallecimiento de su maestro y amigo gravita sobre la prosa del retrato y desde el comienzo lo determina. La silueta está escrita en 1940 en Coral Gables, a 25 años del suceso. Darío está ya lejos en la muerte, pero vivo en la imaginación del amigo que durante todos estos años ha reunido tiempo de soñarlo, de recrearlo en su grandeza: “raro monstruo marino, bárbaro y exquisito a la vez”. Como Juan Ramón recibió la noticia de la muerte mientras atravesaba el Atlántico, las imágenes de Darío y el mar quedaron asociadas a su memoria. Por eso lo llama “ente de mar” y descubre en él tanto mar pagano y elemental.

Hay que subrayar cuánto habla Darío de fuerza natural, de vinculación con la naturaleza. Atinadamente llama “disfraz diplomático” a las prendas respetables con que el nicaragüense enmascaraba su diferencia y su genio, simulando convertirse en hombre de mundo para que la sociedad, viéndolo condecorado, lo aceptara como uno de los suyos.

Leyendo esta página es posible darse cuenta de cómo las alusiones mitológicas se encuentran realzadas y no disminuidas al chocar con palabras de la vida cotidiana. Así, después de mostrarnos al Rubén marino con “plástica de ola”, “empuje, plenitud, pleamarinos”, “iris, arpas, estrellas”, menciones a Venus y Neptuno, pasa al “sombrero de copa” y al “chaleco”; por el contraste de palabras, que es contraste de realidades, sentimos la fatalidad de Rubén, habitante y testigo de un mundo fabuloso y al mismo tiempo anclado en la tierra de la vida cotidiana entre académicos, negociantes, políticos, etc. El hombre en cuyo oído susurraban las viejas caracolas, aparece también lanzado al “mundanal ruido”; el “jigante marino enamorado” para quien el tiempo no existía, aparece también sujeto a la esclavitud del “reló anacrónico”, inevitables solemnidades de la cotidianeidad.

El recurso estilístico del contraste funciona con gran eficacia: los contrarios se complementan y el retratando va dando luces y sombras: luces de mitología y sombras de burguesía convencional. La imagen del último párrafo sitúa a Darío en una “isla verde transparente de su cielo”, y así lanza al lector a la evocación de lo paradisiaco bajo esa expresión arquetípica de la isla, eficaz porque el inconsciente colectivo ha ido acumulando en esa imagen el contenido de múltiples imaginaciones a través de las cuales el paraíso es, como dice Juan Ramón, isla verde y remota, “isla primera y última, perenne apoteosis tranquila de la esperanza cuajada”.¹³²

¹³² *Ibidem.*

2.2.2 La perspectiva

Para ejemplificar este recurso Gullón acude al retrato de Rosalía de Castro. El personaje está enfocado desde distintos ángulos, desde los que no es frecuente colocarse para verlo; así, la imagen que logra muestra facetas hasta ese momento ocultas; la originalidad de la visión viene acompañada por la profundidad de la mirada. Cabe hablar aquí de la visión (perspectiva) en el doble sentido de la palabra, porque el poeta, además de ver la realidad, descubre su sentido en relación con lo existente tras ella (o en ella, pero inaccesible a los ojos del espectador común); atisba lo visionario sin dejar de ver lo real en su cotidianidad.

Para retratar a Rosalía de Castro dice: “Toda Galicia es el ámbito de un grande, sordo corazón”. Unas cuantas palabras más como “de luto”, “pobreza y soledad”, “despertó, lloró”, “opaca totalidad melancólica” van configurándola y al mismo tiempo enraizándola, haciendo tierra gallega a la mujer misma. Le dice “lirica gallega trágica” y cuando añade “olvidada de cuerpo, dorada de alma en su pozo propio”, sentimos que la está definiendo con justicia, pero también alude con las mismas palabras a la realidad de su provincia.

Esta doble función facilita la economía de la frase y añade peso, al aumentar su carga de significación. Cuando se describe en esta forma quedan aclaradas ciertas oscuridades voluntarias: “y Rosalía de Castro no se cuida, no puede cuidarse. Anda loca con su ritmo interior, fusión de lluvia llanto, de campana corazón”. Es la identificación entre Rosalía y Galicia, entre la mujer y la tierra; el llanto es la lluvia y el corazón la campana, o al revés; al mezclar lo uno y lo otro, sin separarlos siquiera

por una coma, pero tampoco sin fundirlos con un guión, está declarando que los ve separados, distintos, y a la vez correspondencias de lo mismo en lo diferente, entre reacción y vibración del ser humano y las de la tierra. Al final, en la última oración identifica a la poetisa con la mujer gallega, la de antes o la de ahora, la muerta o la viva, llorando con ellas, como ellas “en una eterna tarde gallega de difuntos.”

2.2.3 La deformación.

Un tercer ejemplo identifica este recurso. Se trata del retrato del pintor español José Gutiérrez Solana, cuyo ambiente se siente, se palpa plásticamente. Aparece la antigua botillería y el café madrileño del Pombo (hoy desaparecido): “Pombo, vaho de invierno, banquete con olor delgado a orín de gato y a cucarachas señoritas en el ambiente más exacto de los espejos”.¹³³

Después de trazar este fondo, el retratado aparece en la calle de Peligros, saliéndose de la acera para no pasar por debajo de un andamio, porque de los andamios, decía, “caen galápagos”; también sitúa en el Puerto Chico de Santander tomando apuntes para un cuadro posible.

La caricatura responde, mediante la deformación, a la realidad: “me pareció un artificial verdadero, compuesto con sal gorda, cartón piedra, ojos de vidrio, atún en salazón, raspas a la cabeza”. Esta acumulación de sustantivos es sumamente fiel a sus cuadros sobre telas bastas que representan vivientes deformes, con rostros como caretas y máscaras animadas.

En los ejemplos citados la acumulación de pormenores significantes

¹³³ *Españoles*, p. 317

concurrer al mismo fin: la expresión de una realidad compleja, como lo es el alma, mediante referencia a ciertas notas de la persona y de su máscara, latente y reveladora de aquélla. La máscara es justamente un modo de comunicar destacando ciertos rasgos y haciéndolos más visibles a los ojos del espectador.

2.2.4 Imágenes.

Uno de los mejores ejemplos para observar este cuarto recurso expresivo es el retrato de Francisco Giner de los Ríos. Éste comienza con una imagen, seguida en encadenamiento por otras. Y de una en otra se va logrando una impresión por medio de diversas figuras: “fuego con viento”, “víbora de luz”, “chispeante enredadera de ascuas”, “leonzuelo relampagueante”, “reguero puro de oro”, “incendio agudo”. Todo esto en diez líneas. Y en seguida los diversos nombres que le aplica al retratado; conforme los emplea el poeta, adquieren sentido y eficacia de imágenes: “San Francisquito”, “Don Francisquito”, “Don Paco”, “Asís”, “Santito”, “Paco”.

Un solo párrafo basta para trazar a la persona en su admirable ambivalencia: llama-bondad, héroe-santo, que refleja el ser de Giner según Juan Ramón lo intuía. Las metáforas son empleadas con prodigalidad para extraer de ellas el máximo y la acumulación sirve para revelar lo esencial de la figura. En la variedad de imágenes que despliega, nada se repite ni es gratuito.

Cinco de seis imágenes aluden al fuego, brasa o luz, o ambas a la vez:

- “fuego con viento”

- “víbora de luz”
- “enredadera de luz”
- “leonzuelo relampagueante” e
- “incendio agudo”.

Así, el ardor de Giner queda subrayado; y en las cinco se refleja también la viveza y movilidad de aquel gran espíritu, pues si el viento es sustancialmente movimiento, la víbora, balanceándose para saltar la enredadera que insaciable trepa hacia su cielo, el relámpago fulgurante y la llama viva son fenómenos que hablan de inquietud ascendente, como la del modelo, pero cada cual expresando su peculiar matiz.

El final del párrafo sugiere la hondura de su alma apasionada y noble. Y lo hace con esta metáfora: “infierno espiritualizado” que se contraste con otra: “diabólica llama”. Con ambas, aleja la idea de que la empresa renovadora de España intentada por Giner podía realizarse en un clima de comodidad, sin su dosis de sufrimiento inevitable. El segundo de los tres párrafos en que está organizado el texto tiene análoga estructura. Imágenes también, pero más amplias y resonadoras. El encadenamiento imaginativo es mayor (o total) y las diferentes oraciones señalan en el párrafo la variedad temática, como se diría en términos musicales. Es imposible subrayar los motivos metafóricos, porque todo es metáfora:

Sí, una alegre llama condenada a la tierra, llena de pensativo y alerta sentimiento; el espectro sobrecojido, ansioso y dispuesto de la pasión sublimada, seca la materia a fuerza de arder por todo y a cada hora, pero fresca el alma y abundante, fuente de sangre irrestañable en un campo de estío. Y sus lenguas innumerables lo lamían todo (rosa, llaga, estrella) en una caritativa renovación constante. En todo era todo en él: niño en el niño, mujer en la mujer, hombre como cada hombre, el joven, el enfermo, el listo, el

peor, el sano, el viejo, el inocente; y árbol en el paisaje, pájaro y flor y, más que nada, luz, graciosa luz.¹³⁴

Ya no, como en líneas anteriores, se trata del sustantivo calificado por otro sustantivo (“víbora de luz”) o por un adjetivo y adverbio (“leonzuelo relampagueante”), sino que en una misma oración prolonga la imagen: la “llama” no es tan sólo “alegre” o “alegre y condenada”; con insistencia ahora detalla: “alegre llama condenada a la tierra, llena de pensativo y alerta sentimiento”; es decir, tres calificativos para un sustantivo, y uno de ellos “llena”, bifurcado y con doble contenido. Esta triplicación del adjetivo la encontramos también en la oración siguiente, donde “el espectro (...) de la pasión sublimada” está a la vez “sobrecojido, ansioso, dispuesto”.

El final del párrafo es lo mejor. Persiste en el empleo de combinaciones ternarias, y para mostrar que a todo alcanzaba el amor de Giner, habla de “rosa, llaga, estrella” en que están simbolizados la belleza del mundo, el sufrimiento del hombre y la ilusión que le permite vivir. La oración final resume el significado de la caridad inmensa y total de Giner: su identificación con el niño, la mujer, el hombre, el joven, el inteligente, el enfermo, pues el amor lo alcanza todo y se sitúa a la altura del corazón que lo necesita. Vemos lo acertado que es evocar a Giner como fuego con viento, yendo de un lado a otro y contagiando su pasión, sólo que en este caso la llama encendía entusiasmos y alentaba voluntades. Lo que empieza en llama acaba en luz, evocando la imagen del árbol para sugerir ideas de solidez, matizadas por: “árbol en el paisaje, pájaro y flor, y más que nada luz, graciosa luz, luz”. La enumeración precipita al lector en un pequeño vértigo de sentimientos contradictorios, pero en esta

¹³⁴ *Españoles*, p. 333

contradicción gana la imagen una complejidad que restituye la figura del modelo en cuanto a lo diverso y contradictorio que hay en el alma del hombre.

El último párrafo del retrato se refiere a la obra de Giner, al resultado de su actividad. Verbos en pretérito se ligan en rápida sucesión, adelantando rápidamente la frase: “Taló, besó, achicharró, murió, lloró, rió, resucitó con cada persona y con cada cosa”. Y para terminar, esa luz que saliendo de la espada, no puede volver a ella y queda “errando ancha, sin bordes en su mecido trigal infinito”. Imagen muy eficaz para decir que la obra, el afán, el impulso, siguen viviendo cuando don Francisco (“qué pavesita azul”) muere. La disposición triple; el doble objetivo, antes y después del sustantivo; las enumeraciones: los paréntesis y sobre todo las imágenes, importan para comunicar la intuición original y esencial: fuego, llama, luz: Francisco Giner. Esta intuición desarrollada en las figuras anteriores, da idea de cómo Juan Ramón construye esta prosa excepcional.

Por su parte el retrato de Jorge Guillén contiene un ejemplo más convencional de enumeración sustantiva con expresividad metafórica, típica de *Españoles...* Juan Ramón no le niega su talento poético, pero critica su tono artificial, “forzado”; siente que le falta “embriaguez” y “gracia”. En este contexto el último párrafo de su retrato comienza así: “Vuelto de su fábrica, catedral, observatorio... Jorge Guillén deletrea con grandes versales su cántico majíster”. “Fábrica, catedral, observatorio”, nos ofrece una sugestiva variedad de significados. En sentido figurado, evoca la atmósfera y el ambiente de la inspiración de Guillén; sugiere, al mismo tiempo, cierta monumentalidad en la concepción de su poesía.

Cada palabra tiene un sentido ambivalente: como lugar y como inspiración poética. Representan la institucionalización de las cualidades e impulsos necesarios para un buen poeta, y son la causa de los éxitos y los fallos. “Fábrica” nos remite a un producto artificial, hecho por un hombre al que le falta individualidad; “catedral” inspira majestad y reverencia, pero lleva una idea de liturgia y forma ritual; “observatorio” promueve el interés del hombre y su aspiración hacia las estrellas, pero necesitado de una precisión matemática y del telescopio de un científico. Así, todo el mensaje del retrato se reduce al significado metafórico contenido es esta enumeración. Según Juan Ramón, los ingredientes de la poesía de Guillén son los correctos, están controlados, y su inspiración sirve a ideales profundos y elevados, pero para él, la consecuencia no es una expresión poética genuina. El énfasis de la técnica, las maneras del litúrgico y del científico predominan sobre la espontaneidad y emoción del poeta.

2.2.5 Imitación.

Otra técnica que sigue Juan Ramón para componer los retratos es relacionarse con el estilo del personaje retratado; así, ejerce un curioso e irónico mimetismo literario, sin abandonar su estilo personal, apreciable en todos ellos. Un ejemplo de ello lo veremos en la caricatura a García Lorca. Respecto de este recurso, del Villar asegura que Juan Ramón saca instantáneas con rasgos suficientes para hacer comprender al lector cómo escribe el modelo en cuestión. Procede de idéntica manera si el comentario viene referido a la aparición de un libro concreto: determinados poemas o motivos líricos le despiertan ideas o sensaciones que reproduce en inflexiones paralelas a las del modelo.

2.2.6 Ritmo.

El lector observa la abundancia de comas en la prosa juanramoniana. En el caso del retrato a Achúcarro, dice en una oración que dividiré con números: “Se ve que le está tocando, (1) en ardiente entusiasmo, (2) el centro del corazón, (3) por algún sitio delicado y hondo, (4) a la vida”. Dejando de lado el hipérbaton, hay cuatro periodos de ritmo marcados con predominio de asonancias en /a/ /o/, cada uno de los cuales nos acerca al núcleo esencial de la imagen (“se ve que le está tocando a la vida”, sería el núcleo) por aproximaciones bien calculadas. El segundo periodo precisa el estado de ánimo, la exaltación del retratado; el tercero dice lo entrañable de su comunicación con la vida y el último añade un toque complementario del anterior y del primero.

En esta breve oración las comas sirven para destacar cada frase, a la vez de ritmo y significación; ellas dan plenitud a la frase al realzar, enumerándolos, cada inciso y obliga al lector a fijarse en lo que van añadiendo o a notar cómo van completando el sentido de la imagen, transmitiéndonos la figura de Achúcarro según lo intuye el poeta.

Otro ejemplo en el uso de las comas es el retrato de Solana, donde el empleo de este signo sirve eficientemente a la técnica de la caricatura. Las comas separan imágenes sin aislarlas y gracias a ellas la acumulación no estorba al dinamismo del conjunto. Veamos: “Ente ya de talla, alcanfor, mojana; ahorcado, ahogado, difunto, esmerilado de su vitrina, vitrina él mismo, una, uno más de museo arqueológico; cuando quiere salirse de su propia historia, no encaja ya en historia alguna de hombre.

(¿En qué historia de mujer, en qué mujer ¡Dios Santo!, encajará?)”¹³⁵

Aquí, bajo la supuesta intención caricaturesca, Juan Ramón resalta las cualidades secretas de la persona. Por una ligera desviación, lo atribuible al pintor se funde con los atributos de la obra, y al hacerlo Juan Ramón da muestras de gran agudeza, pues Solana era personaje de sus propios cuadros, una de las figuras pintadas por él mismo.

Los adjetivos seleccionados huelen a muerto y señalan al pintor como vivo provisional, en tanto se ultiman las formalidades para recibirlo en su pictórico panteón. “Alcanfor”, “mojama”, con el desplazamiento entre la defensa contra la polilla y lo reseco y fibroso de la momia, la frase camina a su final, de coma en coma, presionando al lector para que contemple el problema, el tema, desde cada uno de los adjetivos, desde cada uno de los matices, hasta desembocar en esa vitrina donde la vemos, aclarando la situación por virtud de la coma sin necesidad de esclarecimiento posterior.

El uso de la coma ahorra rodeos y digresiones, permite a la prosa caminar y decirlo todo. Esta adjetivación expresiva, con imágenes ligadas y acumuladas, mediante sucesión sin digresión, reunidas, producen esa curiosa sensación de decirlo todo cuidadosamente y al mismo tiempo de manera sucinta en un tiempo dinámico.

Por último, el retrato del pintor español del siglo XIX Eduardo Rosales, que sacrificó su vida por el arte, comienza así: “En el salón no había más que el cuadro, Rosales y el frío. Me dijo que, cada vez que daba una pincelada grande, tenía que sentarse ¿dónde? a toser”. Más tarde, en

¹³⁵ *Españoles...* p. 316

un recuerdo imaginativo de Rosales, escribe: “Tos sin sonido, pobreza, tos, nieve, tos, arte, tos”. Con la simple repetición múltiple de la palabra tos, logra una gran fuerza expresiva. “Tos sin sonido” sugiere la severidad de la enfermedad, pues ha llegado a destruir las cuerdas vocales del pintor; los otros elementos de la oración: pobreza, nieve, arte, bosquejan el origen probable de la tos. El pintor estuvo dispuesto a soportar miserias tan extremas (pobreza, nieve) por su arte, miserias que destruyeron su salud. La tos domina su vida y su desgracia, como la palabra “tos” domina la oración.

Igual que una tos violenta interrumpe el progreso del trabajo pictórico, la palabra “tos” destruye la progresión de la oración. Solamente contiene los ingredientes de posibles ideas y relaciones.

Estas seis características estilísticas de los retratos, observadas y comentadas por Gullón, Predmore y del Villar en sus estudios de *Españoles...* se obtienen mediante su análisis de diversos retratos, como ha quedado expuesto.

2.3 Análisis de la caricatura lírica a Salvador Dalí.

A continuación analizaremos dos retratos de los que no se ha ocupado ninguno de ellos para ver cómo se cumplen algunos de estos rasgos y sobre todo para tratar de establecer la estrategia literaria de estas prosas.

Reproduzco primero la caricatura de Dalí por ser brevísima, de modo que el lector la recuerde en su totalidad:

SALVADOR DALÍ

Las hormigas de alas salen volando del cuadro y se posan en lo imposible. Una barra de níquel de flores de almendros. Un sol extraño que deslumbra de modo irreplicable, una coincidencia escalofriante en que se suma con arte mágico lo inocente, lo orijinal, lo criminal y lo sádico.

En esta superposición de lo posible y lo imposible está la realidad de este pintor oscuro, hábil de metamorfosis, que llegó un día a Cadaqués de una Sodoma general, civilizada y sin fecha, con ornamentos de tres civilizaciones judías estinguidas.

Pariete falso de Venus, sale desnudo como un ascua obscena del pozo de la mentira, con un espejo en la mano donde se copia todo lo improbable de la naturaleza iluminada por el astro siete de la fantasía.

La *dispositio* de esta prosa sigue el siguiente orden: descripción de la obra, descripción del artista y de nuevo descripción de la obra. Los recursos observables en el uso de la sintaxis son ir de un “cubismo nominativo” a un desarrollo oracional más convencional.

Ahora presentaré la caricatura numerando cada una de sus cinco partes, con objeto de hacer más cómoda la lectura del análisis. Resaltaré en negras los recursos expresivos.

1. Las hormigas de alas salen volando del cuadro y se posan en lo imposible.

Este primer enunciado nos remite gráficamente a las telas surrealistas de Dalí donde abundan estos insectos alados que sugieren la atmósfera general de su pintura; *se posan en lo imposible* en **sentido metafórico**, pues se alude al modo como son pintadas estas hormigas: asociadas a ambientes muy distantes a su medio natural como son el cielo o el espacio; esta frase nos recuerda las **metáforas visuales** de Dalí y logra una **perspectiva** de su arte; al mismo tiempo, *posarse en lo imposible* expresa una **metáfora** de lo infinito; el término vale por ese ámbito de lo esencial propio del vocabulario juanramoniano en donde se sitúa el aliento estético del pintor.

2. *Una barra de níquel de flores de almendros.*

La segunda oración es un enunciado nominal, sin verbo, que remite a otras pinturas o a rasgos propios de su arte, también contradictorios aunque más sintéticamente expresados que la primera. El níquel, material inerte, produce flores de almendro, recurso habitual en la plástica surrealista. Por medio de la unión de ambas oraciones, Juan Ramón emplea un recurso típicamente cubista: reunir elementos mínimos pero reveladores de una realidad compleja que unidos, producen un solo efecto en la mente del lector. Se trata de una **metáfora** donde aparecen **identificados** como correspondientes, dos significados contradictorios: las barras de níquel no producen flores de almendro. “Este desafío a la razón –lingüística- suscita un proceso de reducción por el cual el lector va a intentar validar la **identidad**”,¹³⁶ del mismo modo como lo hará el observador de un cuadro de Dalí.

3. *Un sol extraño que deslumbra de modo irrepitable, una coincidencia escalofriante en que se suma con arte mágico lo inocente, lo orijinal, lo criminal y lo sádico.*

El tercer enunciado es más largo e incluye una caracterización general del arte de Dalí; empieza con una **metáfora** y concluye con una **enumeración**: *Un sol extraño que deslumbra de modo irrepitable* hace alusión al manejo de la luz en sus cuadros, normalmente fría, metálica, acerada, y también a la mirada del pintor; de ahí que su deslumbramiento sea *irrepitable*, como *una coincidencia escalofriante* en donde el espectador experimenta *lo inocente, lo orijinal, lo criminal y lo sádico* de Dalí y de su obra. Este **contraste**, mediante dos parejas de opuestos: la originalidad y la inocencia, contra lo criminal y lo sádico permiten imaginar en un polo la inocencia no en su sentido convencional, sino en tanto que pone de manifiesto los contenidos del inconsciente. Por otro lado la estética surrealista está llena de violencia: criminales y sádicas son algunas escenas del cine de Buñuel, así como algunas pinturas de Dalí. En este sentido, Juan Ramón emplea el recurso de la **imitación**.

4. *En esta superposición de lo posible y lo imposible está la realidad de este pintor oscuro, hábil de metamorfosis, que llegó un día a Cadaqués de una Sodoma general, civilizada y sin fecha, con ornamentos de tres civilizaciones judías estinguidas.*

El segundo párrafo es una oración compleja en su sentido, pero expresada con la sintaxis regular: sujeto, verbo, predicado. Aquí

¹³⁶ Grupo μ. *Retórica general*. Buenos Aires: Paidós, 1982. Col. Comunicación, 27. p. 177

caracteriza al artista y lo “explica” mediante una **equivalencia**. Es en las cualidades de su obra -descritas en el primer párrafo- a las que se vuelve a referir sintéticamente como una *superposición de lo posible y lo imposible*, donde radica su imaginario personal, *la realidad de este pintor*. Esta **conciliación de contrarios**, por cierto, recoge dos términos muy frecuentes en el vocabulario juanramoniano: *lo posible y lo imposible* equivale en su estética a lo visible e invisible, a lo fable e inefable, a lo poético y lo literario, etc. Hasta aquí está expresando su visión sintética de la obra de Dalí.

En seguida caracteriza a la persona; califica al pintor como un ser *oscuro, hábil de metamorfosis*, que llegó a *Cadaqués*, proveniente de una *Sodoma general*. Esta alusión puede remitirnos a la conocida inclinación bisexual de Dalí, pero sobre todo esta particular Sodoma nos invita a imaginar que la sensibilidad de Dalí proviene de un espacio *civilizado, general y sin fecha*, por tanto mítico, en **metáfora** Madrid, donde cohabitan la perversión y la decadencia. Por medio de *sin fecha*, Sodoma pierde la connotación de antigüedad y se enfatiza la vigencia de esta pulsión humana; en contraposición, Dalí aparece vestido *con ornamentos de tres civilizaciones judías extinguidas*, **imagen** polivalente que puede aludir a su excentricidad para vestir, lo mismo que a sus posibles antecedentes judíos; esto último constituye una eficiente imagen de antigüedad que se opone a la actualidad intemporal de Sodoma.

5. Pariete falso de Venus, sale desnudo como un ascua obscena del pozo de la mentira, con un espejo en la mano donde se copia todo lo improbable de la naturaleza iluminada por el astro siete de la fantasía.

El último párrafo cierra la caracterización de la persona. Juan

Ramón llama al artista *pariente falso de Venus que sale desnudo como un ascua obscena del pozo de la mentira con un espejo en la mano*. Al tacharlo de *pariente falso* de la diosa de la belleza, Juan Ramón, mediante el recurso de deformación, expresa claramente su actitud de rechazo al surrealismo. Dalí le parece un artista inauténtico y se lo imagina naciendo desnudo como la Venus de Boticelli, pero no emergiendo del mar como la verdadera, sino del fuego, *como un ascua obscena*; al caracterizar el ambiente del que emerge como un *pozo de la mentira*, Juan Ramón critica la orientación espiritual de Dalí y aquí hay implícita una **argumentación**. Para él, este pintor no busca la belleza verdadera y lo caracteriza como un gran artista diabólico cuyo oscuro erotismo es opuesto a la estética más o menos apolínea en la que desembocó Juan Ramón hacia 1916.

Por otro lado es notable aquí el **juego de contrarios**: *el ascua*, ígneo fruto de las llamas, proviene de un *pozo*, sustantivo que nos remite al agua, a una fresca oscuridad.

Hasta aquí el artista; la última parte del párrafo vuelve a la obra; el espejo que Dalí sostiene en la mano refleja su obra, que no es sino una *copia de todo lo improbable de la naturaleza*; esta acusación resume una crítica a su realismo fantasioso y sorprendente, pero finalmente artificial. Juan Ramón pasa de criticar su orientación espiritual, a criticar su orientación estética. Al ser copia fiel de su imaginación o de su inconsciente, los elefantes con patas de aguja, por ejemplo, forman parte de un bestiario fabuloso, de una naturaleza hermosa e improbable que si bien admira, no comparte. Su reproche se podría condensar en que le disgusta su “realismo de lo irreal”.

La última frase es enigmática: esta naturaleza que se copia en su

obra está *iluminada por el astro siete de la fantasía*. Son numerosos los cuadros de Dalí donde aparecen planetas. Juan Ramón entendía de ocultismo y astrología, hay evidencia de ello en la crítica a su obra¹³⁷; puede referirse a ello o puede ser una alusión a la presencia de los cuerpos celestes en las pinturas de Dalí o a su afición al esoterismo. ¿Por qué el astro siete? De acuerdo con la astrología y el simbolismo tradicional,¹³⁸ la serie de siete planetas corresponde a la de siete cielos planetarios y ésta a la de siete direcciones o lugares del espacio (que, proyectándose en el tiempo, originan la semana). El orden en que la astrología antigua sitúa los planetas – incluye al Sol y la Luna y toma a la Tierra como centro desde el que se observa del más próximo al más lejano, es: Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno, Urano y Neptuno. El séptimo es Saturno que como se sabe simboliza el tiempo, el hambre devoradora de la vida, que consume todas sus creaciones sean seres, cosas, ideas o sentimientos. **Simboliza** también, y a esto parece referirse en su caricatura, “la insuficiencia mística de cualquier existencia incluida en lo temporal, la necesidad de que el reinado de Cronos sea sucedido por otra modalidad cósmica en la que el tiempo no tenga poder”.¹³⁹ En este sentido, es posible que esta luz saturnina que ilumina la

¹³⁷ Viriato Díaz Pérez, filólogo que se doctoró en 1900 con una tesis sobre la *Naturaleza y evolución del lenguaje rítmico*, fue un personaje fundamental en la cultura española de principios de siglo. Dirigió la revista *Sophia*; fue pionero en España del teosofismo; tradujo a madame Blavatsky, pero también a Ruskin, D’Annunzio, Nietzsche y Maeterlinck, entre otros. Fue fundador de *Electra* y colaborador de algunas de las principales revistas de la época como *Alma Española*, *Hojas Selectas*, *Juventud* o la propia *Helios*, a la que estuvo especialmente vinculado; mantuvo una relación de estrecha amistad con Juan Ramón Jiménez. Cfr. Juan Félix Larrea López. “Modernismo y ocultismo” en *Modernismo y teosofía: Viriato Díaz-Pérez*. Madrid: Prodhufi, 1993. Hay además, un par de cartas dirigidas a Viriato recogidas en *Cartas literarias*, ed. de Francisco Garfías, así como un estudio acerca de la posible relación de JRJ con Alicia, la hermana de Viriato. Cfr. Ignacio Prat “Alicia Díaz-Pérez. Un amor olvidado de Juan Ramón Jiménez en *Sábado Literario*, suplemento de *Pueblo*, Madrid, 27 de junio de 1981. Actualmente el artículo aparece en Ignacio Prat, *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus, 1982.

¹³⁸ Cfr. Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 3ª ed. Madrid: Siruela, 1971, p. 372

¹³⁹ *Ibid*, p. 401

obra de Dalí, le parezca a Juan Ramón reflejo de una estética anclada en la melancolía del presente sin el hambre de eternidad que él defiende para el arte y para su vida. Mertens Stienon dice que “Saturno es, en todos los casos, la limitación que impone forma a la vida”.¹⁴⁰

Desde el punto de vista argumentativo, esta caricatura lírica se estructura mediante **juicios implícitos** acerca de temas cuyo orden ya mencionamos: la obra, el artista y la obra; empieza con oraciones sin nexo lógico mediante **imágenes insertadas en oraciones yuxtapuestas** que incluyen **enumeración**. Describe la obra del pintor en tres ocasiones desde tres distintos ángulos: como *coincidencia escalofriante*, como *superposición de lo posible y lo imposible* y como *un espejo que copia*. Estas aserciones constituyen un equivalente poético de la argumentación.

Después de comenzar con **enunciados sustantivos** que componen un texto cubista donde corta y pega elementos aislados pero relacionados, aparecen las **oraciones completas** con las que construye dos párrafos organizados sintácticamente. Esta estructura mixta imita el estilo surrealista de Dalí trasladado a la prosa.

¹⁴⁰ *Ibidem*

2.4 Análisis de la caricatura lírica a García Lorca

La segunda caricatura que analizaremos es un poco más larga. De nuevo la reproduzco primero, para luego fragmentarla.

FEDERICO GARCÍA LORCA (1928)

De cinco razas: cobre, aceituno, blanco, amarillo, negro, como los anillos de cinco metales para el rayo, achaparrado en piña humana prieta, Federico García Lorca se vuelve una vez y otra de lo que corre. No quiere dejar el caño de sus musarañas. Por fin, muslos pegados y pantorrillas convexas, paso a cuadros, se va despacio por los alargados Melancólicos, pulverizándose las cuerdas vocales con el agua de la fuente opalina. O, en súbita carrera, choca, como un moscón contra un parabrisas, contra el poniente cerrado, de linterna mágica, grana con negros listones paralelos, de la noche que viene a Granada.

(Las paredes de añil de los callejones de su barrio secreto las dejó todas pintorreadas con cisco: rosas y ascos. En el puente de las candilejas, encendidas ya en la tarde larga, les dijo un despectivo taco concreto a las tres brujas del agua mejor. Habló, por tal oculto atajo vertical con el agujero de la escalerilla de arriba. Se encaramó en otra tapia y le tiró un nardo a la monja blanca que cavaba su huerto entre dos luces. Con una gran risa cerrada, de pronto, saltó a la comba que encontró a su paso, o pidió candela por las cuatro esquinas, de niño a niña. Luego, bajó cabriteando por el camino viejo de las lagartijas de

blanco bronce, de las campanillas azules salpicadas de cal, de los hormigueros incesantes.)

...No se mató. ¿Se entró por la casa caída? ¡No sabemos ya dónde saldrá! Pero, ahora, ¿por qué pasadizo va acompañando con su farola de colores al Santísimo? ¿Por qué boca de pozo, alcantarilla, cañería ha salido, levantando la losa de mármol rojo, a la sacristía donde lo esperaba “sonriyendo” Falla? Se sacude fantasmas, aleluyas, caricias y, como un hospiciano que no ha visto nada en el mundo, llega a casa a la hora total y, compunjado de voz y ojos, ceño de lástima, una azucena de tela en la mano, canta con Isabelita romances y villancicos de Nochebuena.

La *dispositio* de esta segunda caricatura es: descripción de las andanzas del poeta adulto con caracterización física, descripción de las andanzas del poeta niño y descripción de los cambios imprevisibles del poeta. Cada una corresponde a un párrafo.

El párrafo inicial está en presente:

1. De cinco razas: cobre, aceituno, blanco, amarillo, negro, como los anillos de cinco metales para el rayo, achaparrado en piña humana prieta, Federico García Lorca se vuelve una vez y otra de lo que corre.

El primer enunciado muestra en **metáfora** mediante **enumeración**, una genealogía simbólica del poeta: es un mestizo producto de cinco razas; él era *moreno*, color clásicamente andaluz; *cobre* alude a la misma gama de la tez gitana, y *aceituno* –en masculino porque califica a Federico– está en el mismo campo semántico y es un **símbolo** muy empleado en su poesía; *negro* alude tanto al sustrato norafricano de Andalucía, como probablemente a la afición del poeta por el arte negro, en boga a principios de siglo XX y corroborada después en Nueva York y en Cuba.

Una tercera acepción en consonancia con esta última es la de negro como sinónimo de duende que identifica Lorca en su célebre conferencia.

No era muy alto, de ahí *achaparrado* como una *prieta piña humana*, aludiendo a la bellota de los pinos que producen piñones. El adjetivo *prieta* permite tanto el sentido de oscura, como el sentido de ajustado, ceñido, como si el alma de Federico reuniera una multitud de humanidades en una sola.

Los cinco colores equivalen a cinco metales que fundidos forman los *anillos para el rayo*, que mejor podría leerse “contra” el rayo, que **simboliza** un clásico maleficio entre los gitanos.

La caricatura hasta aquí podría resumirse así: ¿Cómo es Federico? Como un anillo-amuleto. ¿De dónde sale su poesía? De su pluralidad de origen. La última parte de este enunciado donde el poeta *se vuelve una vez y otra de lo que corre* describe a Federico mediante una conducta particular: moviéndose de un lado al otro en nerviosos círculos.

Aquí cabe una observación: mientras en el caso de Dalí el procedimiento de caracterización consistió en describir rasgos generales del artista y su obra, en Lorca se logra a través de **sinécdoques** que lo colocan en situaciones imaginarias; en este caso convierte al verbo “correr” en un verbo transitivo, cuyo objeto directo sería la meta.

2. *No quiere dejar el caño de sus musarañas.*

En el segundo enunciado *caño* tiene la acepción de “mina o camino subterráneo para comunicarse de una parte a otra”, de “cueva donde se enfría el agua o “en las marismas, brazo de agua poco profundo”¹⁴¹; no

¹⁴¹ *Diccionario de la Lengua Española*. 21a ed. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

tiene el sentido de conducto de desagüe. Federico es feliz en medio de ese ir y venir, como una musaraña, animal diminuto, en esas frescas galerías; no quiere dejarlas. Esta **alusión metafórica** nos aproxima a la atmósfera interior del poeta, con todo lo que hay en él de vinculación con el inconsciente.

Por otro lado, Juan Ramón caracteriza el niño poeta de este modo basándose en la “Oda al Santísimo Sacramento” de Lorca, donde se define a sí mismo como una rata en una situación imaginaria muy semejante a la que el propio Lorca ha empleado en algunos de sus poemas.¹⁴²

3. Por fin, muslos pegados y pantorrillas convexas, paso a cuadros, se va despacio por los alargados Melancólicos, pulverizándose las cuerdas vocales con el agua de la fuente opalina.

Pero al fin sale, *muslos pegados y pantorrillas convexas*; esta frase adverbial califica su forma de caminar y además es **sinécdoque** de cierta deformidad física¹⁴³ que hace extensiva a otra deformidad interior. Ésta última **caricaturiza** el modo como Lorca vive la poesía. Camina despacio sobre las baldosas (en metáfora: *paso a cuadros*) *por los alargados Melancólicos*; la mayúscula sobre el sustantivo convierte en nombre propio al sendero que recorre, otra manera de aludir al elemento melancólico de su poesía. Hasta aquí se distingue claramente que el **tropo esencial** es la vida como andar; entiéndase la vida poética o como poeta. Por eso las calles que recorre Lorca en su camino poético se llaman

¹⁴² “Para buscar mi infancia, ¡Dios mío! / (...) encontré mi cuerpecito comido por las ratas/, en el fondo del aljibe y con las cabelleras de los locos/ (...) Oigo un río seco (...) donde cantan las alcantarillas (...) Pero mi infancia era una rata que huía por un jardín oscurísimo, / una rata satisfecha mojada por el agua simple”. Nueva York, 1929. García Lorca, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1967.

¹⁴³ Lorca padeció una ligera parálisis de niño que le dejó secuelas en una pierna.

Melancólicos; *paso a cuadros* alude también **metafóricamente** al cine, a la sucesión de cuadros de una película. Juan Ramón se refiere con ello a la relación que establecieron los poetas del 27 con el cine, particularmente con Buñuel, quien compartió con Lorca la Residencia de Estudiantes.

Al tiempo que camina, va *pulverizándose las cuerdas vocales con el agua de la fuente opalina*. Esta fuente no contiene agua transparente; es una fuente opalina en cuyo centro se reflejaría la luna, otro símbolo persistente en su poesía; el agua opaca es de nuevo un **símbolo** de la melancolía; y ahí se pulveriza las cuerdas vocales; esta **imagen** puede leerse de dos modos. Literalmente: se acaba la voz de tanto cantar, se autodestruye; Juan Ramón así, lo está retratando como un poeta cercano al “malditismo” de fin de siglo con sus típicos rasgos decadentistas que privilegian cierta oscuridad melancólica en sus poemas; poéticamente: se acicala la voz con un pulverizador manual; en este caso lo retrata como un poeta muy vinculado al canto.

Por lo demás, Juan Ramón está poniendo de manifiesto el interior de Lorca, revelándonos lo que del granadino no es tan visible para todos; así está jugando a la videncia, porque a pesar de que juzga su poesía insuficiente, parece entrever sin embargo la mejor voz poética de Lorca que aún no se escucha. Esta caricatura es de 1928, antes de *Poeta en Nueva York*.

4. O, en súbita carrera, choca, como un moscón contra un parabrisas, contra el poniente cerrado, de linterna mágica, grana con negros listones paralelos, de la noche que viene a Granada

Una vez que sale al exterior camina lentamente *o en súbita carrera, y choca como un moscón contra un parabrisas. Como un moscón contra un*

parabrisas es una **comparación** la vez grotesca y trágica; este insecto **simboliza** la tragedia de la vitalidad; así parece indicarnos que para Juan Ramón el esteticismo exteriorista de Lorca es un desperdicio de energía, pues rivaliza lamentablemente, contra su interioridad profunda; equivaldría a decir que su genio se pierde en su talento. Choca así *contra el poniente cerrado*, alusión a lo que en el vocabulario de Juan Ramón equivale a sus dicotomías poesía abierta vs. poesía cerrada, poesía vs. literatura, lo fable vs. lo inefable, etc; es otra forma de decir que choca contra la forma que busca; choca del mismo modo *contra la linterna mágica*, el cinematógrafo de entonces –como se le llamaba- y *la grana con negros listones paralelos* alude tanto a las pantallas iluminadas por el cinematógrafo, como al propio crepúsculo; una vez más, Juan Ramón encuentra que la poesía de Lorca está muy apoyada en lo artificial. Todo este cuadro ocurre cuando la noche se cierne sobre Granada.

En resumen, el primer párrafo ofrece una **caracterización general** que presenta a un Federico García Lorca en movimiento, alegre, sociable, andando por el camino de los Melancólicos e iniciando otra carrera en la que choca contra todo. Nos lo muestra entonces, en una **situación de no progreso** porque no quiere dejar su caño, porque una vez que lo hace recorre un camino en el que se autodestruye pulverizándose la voz, y cuando corre choca contra sus propios callejones sin salida. Todo su movimiento creativo es, para Juan Ramón, infértil.

El segundo párrafo está en pasado y enmarcado entre paréntesis. Aquí la atmósfera es mucho más serena, frente a la del zigzaguo de un moscón, y la sintaxis más fácil de seguir. Hay penumbra y la interioridad

de Lorca está caracterizada ahora como la de un niño inquieto y travieso, muy gobernado por sus impulsos inconscientes:

(Las paredes de añil de los callejones de su barrio secreto las dejó todas pintorreadas con cisco: rosas y ascos. En el puente de las candilejas, encendidas ya en la tarde larga, les dijo un despectivo taco concreto a las tres brujas del agua mejor. Habló, por tal oculto atajo vertical con el agujero de la escalerilla de arriba. Se encaramó en otra tapia y le tiró un nardo a la monja blanca que cavaba su huerto entre dos luces. Con una gran risa cerrada, de pronto, saltó a la comba que encontró a su paso, o pidió candela por las cuatro esquinas, de niño a niña. Luego, bajó cabriteando por el camino viejo de las lagartijas de blanco bronce, de las campanillas azules salpicadas de cal, de los hormigueros incesantes.)

5. *(Las paredes de añil de los callejones de su barrio secreto las dejó todas pintorreadas con cisco: rosas y ascos.*

Las paredes de añil expresa una **metáfora** sencilla, cercana a lo convencional; está casi lexicalizada, lo mismo que *barrio secreto*. En este el primer enunciado nos informa que aquel territorio del que proviene, descrito en el primer párrafo, lo deja no sin antes pintarrapear los muros azules con carbón (*cisco*); los motivos: *rosas y ascos*. Esta **metáfora** no es tan simple, pues suprime la palabra dibujos para *rosas*, y lo dibujado en el caso de *ascos*, definido por el efecto que produce en quien los mira. La dualidad representa el gusto de los niños por las cosas bellas y asquerosas a la vez, **metáfora in absentia** sumamente eficiente para retratar un alma infantil.

6. *En el puente de las candilejas, encendidas ya en la tarde larga, les dijo un despectivo taco concreto a las tres brujas del agua mejor*

Llega al puente *de las candilejas*, **epíteto** sencillo, *encendidas ya en tarde*

larga, **metáfora** convencional de cómo sentimos un periodo de tiempo; la **aposición** remite a un verso del célebre romance “La casada infiel”, donde “se apagaron las farolas y se encendieron los grillos”. Con esta frase en particular Juan Ramón **imita** el estilo del retratado; una vez ahí y a esa hora les dice una grosería (*un despectivo taco concreto*) a *las tres brujas del agua mejor*. Las brujas pertenecen a la tradición folclórica y el *agua mejor* alude a las más hermosas aguas posibles, a su cualidad mítico-poética. Las dificultades de lectura de este párrafo descansan sobre todo en el hecho de que Juan Ramón **acumula** **figuras** folclóricas emblemáticas (brujas, monja, agüero, etc.,) que Federico tan bien conoce y que le permiten a Juan Ramón retratarlo como un poeta no realista.

7. Habló, por tal oculto atajo vertical con el agüero de la escalerilla de arriba. Se encaramó en otra tapia y le tiró un nardo a la monja blanca que cavaba su huerto entre dos luces.

En el siguiente enunciado hay un contradictorio movimiento ascendente: el poeta *habló*, se expresó poéticamente por un *oculto atajo vertical*; aquí se repite la **crítica** contenida en el primer párrafo acerca de la búsqueda de la forma; el atajo es siempre el camino corto y la verticalidad parece aludir a un deseo de sobresalir; lo mismo que *la escalerilla de arriba*, **metáfora** de repetición.

Es importante, sin embargo, recalcar que *habló* con el *agüero*. Este **símbolo** se relaciona con lo mágico e infantil de este niño que anda callejeando al tiempo que falta al respeto, juega, etc. La dimensión más poética de Lorca, para Juan Ramón, es el hecho de que está en contacto con los agüeros, con las zumayas, con este universo mítico gitano que retrata tan bien. Sin embargo, lo encuentra artificial en algunas de sus

expresiones. Luego de *encaramarse a una tapia* –tercera **imagen** de ascensión- le lanza *un nardo a una monja blanca*. Arrojar un nardo es una galantería cuando se trata de una mujer; pero tiene este gesto con una monja, símbolo de la pureza, a quien nos imaginamos en un hábito blanco pero *cavando en su huerto*; esta **imagen** que contiene colores opuestos puede entenderse como una maldad o lisonja pueril, propia del niño interior que Juan Ramón viene retratando y también como una alusión a la fascinación de Lorca por la pureza, expresada en sus romances a los santos.

8. Con una gran risa cerrada, de pronto, saltó a la comba que encontró a su paso, o pidió candela por las cuatro esquinas, de niño a niña.

Y continúan sus diabluras infantiles. *Con una gran risa cerrada*, nueva alusión juanramoniana a la poesía abierta vs. poesía cerrada, es decir con una risa falsa, irrumpe en un juego infantil y se cuela para saltar la cuerda (*comba*); en seguida *pide candela*, como coloquialmente se conoce a buscar pleito con niños y niñas por las cuatro esquinas,

9. Luego, bajó cabriteando por el camino viejo de las lagartijas de blanco bronce, de las campanillas azules salpicadas de cal, de los hormigueros incesantes.)

para luego bajar *cabriteando por el camino viejo de las lagartijas de blanco bronce, de las campanillas azules salpicadas de cal, de los hormigueros incesantes*. Estas **tres imágenes** que califican al camino son extraordinariamente bellas y andaluzas: una clásica callejuela sevillana o granadina tiene las casas blanquísimas, encaladas, cubiertas de enredaderas con florecillas o *campanillas azules* cayendo por el exterior del camino y en esos muros algunas lagartijas *de blanco bronce* expuestas al intenso verano del sur de España. Los **adjetivos** *blanco bronce* expresan el

contraste del animal, verde-gris, contra la pared encalada; esta **asociación** en tan solo dos palabras, peculiariza a la lagartija haciéndola “española”; bronce es un color que Federico emplea constantemente para caracterizar la raza andaluza. Por último, los *hormigueros incesantes* tienen un intenso valor **simbólico**; las hormigas en movimiento nos remiten a lo bullente, a lo tumultuoso, como parte de la atmósfera alegre, infantil, dinámica, en la que Federico se mueve.

En su conjunto, este gran paréntesis nos ofrece la **imagen** que Juan Ramón tiene de Lorca, pero como en “tercera dimensión”. Está diciéndonos: Yo lo veo así: como un niño o como una niñez en permanente proyección. Aquí está uno de los principales aciertos de las caricaturas líricas: Juan Ramón revela dimensiones inconscientes del retratado a partir de las sensaciones que le producen su obra y su vida. El tercer párrafo alterna el tiempo pasado con el presente y comienza con suspensivos:

...No se mató. ¿Se entró por la casa caída? ¡No sabemos ya dónde saldrá! Pero, ahora, ¿por qué pasadizo va acompañando con su farola de colores al Santísimo? ¿Por qué boca de pozo, alcantarilla, cañería ha salido, levantando la losa de mármol rojo, a la sacristía donde lo esperaba “sonriyendo” Falla? Se sacude fantasmas, aleluyas, caricias y, como un hospiciano que no ha visto nada en el mundo, llega a casa a la hora total y, compunjado de voz y ojos, ceño de lástima, una azucena de tela en la mano, canta con Isabelita romances y villancicos de Nochebuena.

10....No se mató. ¿Se entró por la casa caída? ¡No sabemos ya dónde saldrá! Pero, ahora, ¿por qué pasadizo va acompañando con su farola de colores al Santísimo?

...No se mató es una **metáfora** narrativa por su forma, pero con sentido descriptivo. Después de todo ese movimiento frustrado -el del moscón chocando- si omitimos el paréntesis, Federico sobrevivió. *¿Se*

entró por la casa caída? En este último párrafo Juan Ramón completa el retrato presentándonos a Lorca como poeta imprevisible. *¡No sabemos ya dónde saldrá!*, y sigue desarrollando el tema: ahora *¿por qué pasadizo va acompañando con su farola de colores al Santísimo?* Esta es una alusión a la procesión andaluza del *Corpus Christi*, cuando se saca de la catedral una inmensa custodia con la hostia consagrada en un paso que se adorna con infinidad de flores, velas, y telas de colores; esta **imagen** enfatiza la ambigua sensibilidad religiosa de Lorca y de nuevo alude a la citada "Oda..." donde el Santísimo está descrito con numerosas metáforas de luz¹⁴⁴.

11. *¿Por qué boca de pozo, alcantarilla, cañería ha salido,*

La **enumeración** *pozo, alcantarilla y cañería*, en medio de este nuevo movimiento imprevisto, lo vincula otra vez con lo inconsciente y lo sucio. En estas líneas Juan Ramón le reprocha a Lorca su complacencia en lo perverso, al igual que a Dalí, propia de mucha poesía tanto simbolista como vanguardista. Cabe aclarar que Juan Ramón veía la insistencia de la poesía de los veintes y treintas en lo siniestro, como continuación o repetición del decadentismo.

12. *levantando la losa de mármol rojo, a la sacristía donde lo esperaba "sonriyendo" Falla?*

De la suma de **contradicciones** imprevistas, sale inesperadamente

¹⁴⁴ Ejemplos de éstas son: "Oh forma sacratísima, vértice de las flores/, donde todos los ángulos toman sus luces fijas, / donde número y boca construyen un presente/ cuerpo de luz humana con músculos de harina!" (...) "Sólo tu Sacramento de luz en equilibrio", "Honda luz cegadora de materia crujiente,/ luz oblicua de espadas y mercurio de estrella", "Fuego para la carne sensible que se quema", "Mágico prodigioso de fuegos y colores", etc. *Obras Completas*, p. 335 y ss.

levantando una *losa de mármol rojo, a la sacristía*; es decir, que la poesía de Lorca explora en lo religioso pero en su vertiente popular. Allí lo espera *sonriendo* Falla, su padrino, a quien Lorca dedica su “Oda...”

Es decir que para Juan Ramón la poesía del granadino va de lo popular, del canto, de los tonos oscuros y melancólicos, a la alegría del tipo “Falla”, a aquella espléndida música de raíz folclórica que elevada a nivel sinfónico celebra la alegría de lo popular. Falla le “*sonriye*”, como se dice en el habla coloquial andaluza. Con esta imagen Juan Ramón los iguala en su búsqueda estética.

13. *Se sacude fantasmas, aleluyas, caricias y, como un hospiciano que no ha visto nada en el mundo*

Al final Lorca *se sacude fantasmas, aleluyas, caricias*, **enumeración** que sintetiza los tres aspectos de su poesía que Juan Ramón ha venido comentando. Se trata de una **metáfora de imágenes encadenadas**: fantasmas = lo siniestro; aleluyas = lo festivo popular, y caricias = lo sensual. Y llega a su casa *como un hospiciano que no ha visto nada en el mundo*, es decir con una actitud hipócrita, pero la propia de un niño pequeño;

14. *Llega a casa a la hora total y, compunjado de voz y ojos, ceño de lástima, una azucena de tela en la mano, canta con Isabelita romances y villancicos de Nochebuena.*

y *llega a la hora total*, probablemente por **sinécdoque** la medianoche y *compunjado de voz y ojos, ceño de lástima*; estas **metáforas** nos indican que viene agotado de esta carrera loca e imprevisible, *ceño de lástima* es una **imagen** que alude a su actitud, solicitando caridad y atención; *compunjado de ojos* es **sinécdoque** del llanto. Lleva, además, en la mano, *una azucena*

de tela. De nuevo Juan Ramón opone en esta **imagen** la pureza de la azucena natural contra lo artificial de que esté confeccionada en tela; en **metáfora**, la poesía de Lorca es eso: una flor hermosa pero inauténtica; por último :

15. canta con Isabelita romances y villancicos de Nochebuena.

Es decir se ajusta al medio familiar y social enmarcado en una cena de navidad donde sus familiares, entre ellos su sobrina Isabel Lorca, cantan romances y villancicos españoles.

Esta caricatura, en su conjunto, es una **gigantesca metáfora** donde lo conocido es el hombre y lo desconocido es su arte, expresada íntegramente en términos de movimiento y cambio. Resulta curioso que aunque a Dalí lo llama *metamorfoseado*, su caricatura no es tan dinámica como la de Lorca.

Toda la argumentación y la crítica están condensadas en complejas **imágenes poéticas** que van expresando la valoración juanramoniana de la poesía del granadino.

Así se puede concluir, haciendo balance de los recursos expresivos de ambas caricaturas, que la matriz común estilística a este género de su prosa descansa sobre todo en las figuras que afectan la semántica y la lógica.

CAPÍTULO III. CARTAS

Sin acudir a las civilizaciones orientales donde parecen encontrarse los primeros ejemplos del género epistolar, se puede hallar su origen en la cultura griega (Homero, Herodoto, Tucídides, cartas apócrifas de Aristóteles y Demóstenes)¹⁴⁵, en la *Biblia*, con las epístolas de San Pablo y en la literatura latina con Plinio el Joven, Cicerón, Horacio y Ovidio. En todos los casos, poco tenían que ver con la creación literaria¹⁴⁶. Haciendo un salto hasta la Edad Media, en este largo periodo abundan los tratados sobre la carta y se convierte en objeto de estudio por parte de la Retórica. Para el primer Renacimiento ya se debe dominar la técnica epistolar, pues a través de ella se pueden transmitir no sólo teorías literarias sino toda clase de mensajes. La misiva sirve como espacio textual para expresar las más diversas ideas; así se explican la epístola humanística y las cartas proemio con sus variantes. Por todo ello, el arte epistolar estaba incluido en el “ars dictaminis”¹⁴⁷. Como síntesis de todas las opciones epistolares del Siglo de Oro se puede acudir a la clasificación que formula Claudio Guillén¹⁴⁸. En el siglo XVIII aparece la carta en sentido moderno

¹⁴⁵ J.A. López Férez. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Cátedra, 1988 pp. 1145-1152

¹⁴⁶ Cfr. Bastons I Vivanco Carles. “Polisemantismo y polimorfismo de la carta en su uso literario”. p. 233

¹⁴⁷ J.J. Murphy le dedica un capítulo en su *Retórica en la Edad Media*. Estudia y comenta los tratados de epistolografía italiana. Dentro de los tiempos humanísticos hay que incluir también el corpus epistolar petrarquista. Erasmo fue un gran impulsor de la epistolaridad, quien distinguió cuatro tipos de cartas: suasorias, encomiásticas, judiciales y familiares. Cit en Bastons, p. 234

¹⁴⁸ La carta latina, la carta en prosa y en lengua vernácula, la epístola en versos latinos, la epístola poética en lengua vulgar, “ars dictaminis” medieval, los manuales de correspondencia o de cartas mensajeras y las cartas intercaladas en diferentes géneros. “Claudio Guillén, al seguir esta vía analógica, salva la dificultad de la clasificación con un criterio puramente empírico atendiendo los géneros que a él le parecen más relevantes, a saber: la carta familiar, la epístola en verso y la novela epistolar. Esta propuesta deja fuera tanto el didactismo como el humorismo epistolares. Como suele suceder en las concepciones tradicionales de los géneros literarios, éstos se limitan al patetismo y acoge la carta familiar en el seno de la literariedad con la condición de que forme parte de un libro, tal como lo hace Petrarca en su *Epistolario*. Cfr. Luis Beltrán Almería. “Las estéticas de los géneros epistolares” pp. 239-246

y a partir del Romanticismo este género no puede ya regirse por los cánones retóricos clásicos. Para Beltrán Almería esto se debe a que en la actualidad “suele abordarse la cuestión del género epistolar sin pasar por la reflexión sobre las estéticas epistolares o pasando apenas sobre ella. Esto suele determinar una actitud general de los teóricos ante los géneros epistolares: la de buscar la unidad, en primer lugar, y explicar la variedad en segundo lugar. El resultado de aplicar ese método analógico no es demasiado alentador. No permite distinguir entre géneros epistolares literarios y no literarios, y los resultados positivos suelen ser dos: o la caracterización retórica de lo epistolar por dos principios retóricos, la brevedad (*brevitas*) y la claridad (*perspicuitas*), comunes tanto en el ámbito literario como en el práctico; o la enumeración caótica de distintas variedades epistolares, distinguidas con variable fortuna, y generalmente, por criterios pragmáticos”.¹⁴⁹

La crítica en general coincide en que para abordar el género durante el siglo XX, el modelo retórico parece agotado. “Sus antinomias parecen insalvables y poco puede hacer por él la simple erudición. Más acertado parece concluir que lo común entre los diversos géneros epistolares es mínimo. En todo caso, no pasa de ser el recuerdo de la carta misiva. Pero por encima de ese recuerdo más bien fantasmal se sitúan las diferentes estéticas que reorientan totalmente los géneros literarios epistolares porque en ellas se funda la *forma estética*, la *idea literaria*”.¹⁵⁰

“La teoría del género se encuentra actualmente en un pantano absurdo; (...) justamente porque se empeña en buscar lo esencial en lo superficial e ignora aquello que constituye el alma de la literatura, lo

¹⁴⁹ Beltrán Almería, Luis. “La estética de los géneros epistolares”. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Vol X, 1996. Edición Digital en el Centro Virtual Cervantes 2006. p. 244

estético”¹⁵¹. En el terreno de los géneros literarios epistolares esto significa el intento de comprender este fenómeno por el parentesco con la carta misiva, relativizando precisamente el hecho de que la misiva es un género común y práctico y los géneros epistolares no son ni una cosa ni otra, sino literarios, esto es, estéticos.”¹⁵²

Desde esta perspectiva me interesa estudiar las cartas juanramonianas: más desde su dimensión estética que desde la posible vigencia o probidad argumentativa de sus aserciones.

3.1 Aspectos editoriales.

La mayor parte de la obra epistolar de Juan Ramón Jiménez se halla recogida en tres volúmenes –*Cartas, Selección de cartas y Cartas literarias*¹⁵³-. Sin embargo, como el resto de su prosa de ideas , aún son muchas las que no han sido reunidas en ningún libro.

La cifra y calidad de las ya publicadas, no obstante, basta para justificar la importancia que se les reconoce en el presente estudio. Las cartas prácticamente abarcan toda la vida del poeta: desde noviembre de 1898 hasta febrero de 1958.¹⁵⁴

Francisco Garfias, en su artículo “Juan Ramón, escritor epistolar”,¹⁵⁵

¹⁵⁰ *Ibid* Beltrán, p. 242

¹⁵¹ *Ibid* Beltrán, p. 243

¹⁵² *Ibid* Beltrán, p. 241

¹⁵³ Francisco Garfias se ha encargado de su edición. Prologuista y editor a *Cartas de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Aguilar, 1962; *Selección de cartas (1899-1958) de JRJ*. Barcelona: Ediciones Picazo, 1973 (Col. La Esquina, 5); *Cartas literarias de JRJ*. Barcelona: Bruguera, 1977 (Col. Libro Amigo, 383)

¹⁵⁴ Juan Ramón escribe la historia de su vida en clave lírica, íntima. Él mismo lo confirma: “Un libro ha de llevar –lleva- dentro una historia, historia sin argumento –o por lo menos sin lo que se suele llamar así-, historia o argumento de luz, de color, de emoción, historia pura y alta, a la altura de los corazones y las cabezas, historia íntima, verdaderamente íntima, no de lo que suele llamarse íntimo –lo sucio esterno-, íntimo de espíritu. ¡Qué bello –y qué difícil- mantener sin rotura ese hilo de nada que ata por dentro un libro así, irlo devanando puro, claro y limpio, y dándole en su levedad consistencia para lo eterno”. *Ideología II*. Aforismo 4 -175, p. 14

¹⁵⁵ Cfr. *Juan Ramón Jiménez*. comp. Aurora de Albornoz. Valencia: Pretextos, 1985

distingue cuatro grupos:

3.2 Cartas íntimas, familiares, literarias españolas y en el exilio.

1. Cartas íntimas.- Contienen las escritas de 1898 a 1915, aproximadamente, y corresponden a su estilo anterior a la publicación del *Diario de un poeta recién casado*; se trata de un joven romántico y modernista, cuando se siente discípulo de Darío. Es el joven que lee a Verlaine y Baudelaire y que está en camino de encontrarse a sí mismo. Hacia el final se advierte un estilo epistolar más fluido y sincero. Es el momento en que encuentra a Zenobia y se enamora sinceramente; es también cuando encuentra su otra vocación: su Obra.
2. Cartas familiares.- Casi todas, dirigidas a su madre o a su hermano Eustaquio, a quienes solía escribir el mismo día y en el mismo sobre. Unas veces la carta fundamental es a su madre (“mamá Pura”) y a ésta sigue otra más breve dedicada a su hermano; en algunos casos es al revés. Todas estas cartas, según costumbre generalizada de la época, van sin fechar aunque abarcan el tiempo comprendido entre 1913 y 1921, aproximadamente. Hay otras dirigidas a sus hermanas Ignacia y Victoria; a sus sobrinos Enrique Gutiérrez –hijo de Ignacia- y a Francisco Hernández-Pinzón, hijo de Victoria.
3. Cartas literarias españolas.- Este grupo lo forman las escritas en Madrid desde 1915 hasta 1936, año en que sale de España. Este es el apartado de mayor interés literario, ya que en él se pueden estudiar las distintas polémicas literarias en que Juan Ramón tomó parte, o de las que fue protagonista: “cartas abiertas” a Luis Bello,

el “caso Guillén”, los desacuerdos con José Bergamín, etc. Son las cartas más incisivas y mordaces, vinculadas a las prosas publicadas en estos años. En su estilo se observa una gran suspicacia y una enorme exigencia hacia los demás y hacia él, demostrando una intransigencia inflexible como reacción contra la vulgaridad.

4. Cartas en el exilio.- Son las cartas escritas en América, de 1936 en adelante; son cartas en general más reconciliadoras y serenas. En este epistolario flota la emoción de la nostalgia. Todo en él se va suavizando, hasta hacerse más tolerante y menos combativo. “En la ausencia y en la naturaleza de la ausencia, qué ansia tiene uno de borrar lo pequeño y salvar lo grande”, escribe a Gerardo Diego. Y añade: “Sobre todo cuando va uno acerándose a las acciones últimas y quiere dejar una conciencia tranquila fuera y dentro de la tierra”.¹⁵⁶

Las cartas literarias de Juan Ramón Jiménez presentan una rica gama de matices, ausentes en otros cauces de reflexión crítica empleados por el poeta.

3.3 Entre la crítica y la teoría poética.

En torno a 1907, aproximadamente, el poeta llega a la convicción de que tanto el elogio como la censura o el consejo ganan en sinceridad si su destino es la carta privada y no el periódico o la revista. Por eso, a partir

¹⁵⁶ *Cartas literarias*, p. 205

de esta época, conocemos casi exclusivamente sus opiniones sobre las obras de sus contemporáneos a través de las cartas privadas. Así, en 1910, cuando Juan Ramón juzga el *Libro mudo* de Ramón Gómez de la Serna, abandona los caminos conocidos de la crítica y emite su opinión por medio de una carta dirigida a su autor, con lo que su juicio adquiere un carácter confidencial e íntimo que resulta más expresivo.¹⁵⁷

Desde entonces, la carta va a ser el recurso habitual de la crítica juanramoniana. Por carta da a conocer su opinión sobre los experimentos vanguardistas que se estaban escribiendo en revistas como *Ultra*, *Reflector* y *Horizonte*; por carta comunica su juicio sobre *Divinas palabras*; por carta responde a Manuel G. Morente explicándole los presupuestos estéticos que lo guiaron para integrar la *Segunda antología* de sus poemas y por carta opina sobre el concepto de generación aplicado al 98 o al 27.

Gracias a la carta, sus juicios se liberan de los caminos de una crítica que él juzgaba mediatizada por el amiguismo y los intereses extraliterarios. Sin embargo, siguió publicando prólogos y reseñas para los libros de los poetas jóvenes. Pero la carta es su preferida, porque en los periódicos y revistas hace otro tipo de crítica, más centrada en la reconstrucción histórico-literaria.

Hay también un núcleo importante de la correspondencia de Juan Ramón que incluye cartas dedicadas a la teoría poética; éstas se relacionan directamente con el contenido de otros trabajos mayores y abocetan ideas que luego alcanzarán mayor desarrollo. En este sentido merecen la pena las cartas sobre el simbolismo, el neoplatonismo, el

¹⁵⁷ *Cuadernos*, p. 241 y ss.

romanticismo, el clasicismo y el concepto de estilo. En muchos casos, estas cartas ofrecen datos pertinentes para la lectura de algunos de sus libros de poesía.

3.4 Textura poética.

En virtud de esta doble intencionalidad que acoge el género – ser vehículo crítico y de teoría poética-, las cartas muestran, en general, menos imágenes que las conferencias y caricaturas. Sin embargo, no por ello falta el distintivo afán de Juan Ramón por contagiar a su prosa de tensión poética a nivel estilístico.

Ya en uno de sus primeros aforismos, hace explícito este principio:

Detesto esa prosa seguida, horizontal, purista de buen gusto, que se considera en general el ejemplo de la prosa. Y la prosa, como el verso, como la buena habla, creo yo, han de ser personales, inventivos, diferentes en cada caso, con sus subibajas, sus encuentros, sus caídas vivas, sus luces y sus sombras.¹⁵⁸

En otro momento dice:

Para mí son las cartas un problema, el grande e insoluble problema diario, porque las considero obra bella y honrada (sentimiento y pensamiento), tanto casi, en su grado, como una poesía.¹⁵⁹

Es importante observar cómo la calidad lírica de sus cartas responde al hecho de que las concebía afines a los poemas. Esta es otra de sus constantes de la ética-estética:

¹⁵⁸ *Ideoloja I*. Aforismo # 377, p. 91

¹⁵⁹ Cit. en Francisco Garfias. "Juan Ramón, escritor epistolar". Aurora de Albornoz, comp. *Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1985, p. 243. Introduce el primer volumen recogido de sus cartas con estas palabras: "He aquí cartas que he escrito impulsadamente en un tranvía, en un palco, en una librería, en un tren, en el campo, y que luego otros sucesos han dejado atrás en sus borradores, o que no he tenido ganas de copiar o de las que me he arrepentido momentáneamente".

Pocas veces me he puesto en mi mesa a contestar una carta. Mis respuestas me han venido como poemas, a su gusto y en su instante. Así, casi siempre las he puesto a lápiz, en lo que he tenido a mano en el momento y en el lugar de la sorpresa... Siempre, claro está, con el firme propósito de copiar la carta al llegar a casa y mandarla a su destino. Luego, otra noticia, una carta nueva, otro ritmo, otra luz, determinado humor, el éxtasis o el dinamismo de los días, las dejaron en su provisionalidad para siempre.¹⁶⁰

Veamos cómo la dimensión ética, no sólo estética, anima estas prosas:

Ninguna vanidad me mueve a publicar estas cartas. Es que en mí, cualquier relación –sobre todo escrita- ha tomado en el acto carácter lírico o filosófico. El publicar estas cartas –o el deseo de ver las que no conservo- es sólo para ayudarme a vivir –o a morir-, especialmente.¹⁶¹

3.5 Análisis de una carta a José Revueltas como parte de una polémica.

La carta que analizaremos es una de las más famosas de Juan Ramón por su carácter polémico. Está dirigida a José Revueltas en respuesta al artículo “Un juicio de Juan Ramón Jiménez: América sombría”, publicado en la revista *Repertorio Americano* en mayo de 1942, donde el mexicano reacciona contra distintas opiniones que ha expresado Juan Ramón acerca de Pablo Neruda.

El tema que ocupa el mayor espacio de esta carta es la polémica acerca de lo americano, el indigenismo y la identidad de América Latina. Para abordarlo recurre a dos series de ejemplos: una de pintores hispanoamericanos y otra de poetas; ésta última le permite entrar de

¹⁶⁰ *Ibid*, p, 244

¹⁶¹ *Ibidem*

lleno a la discusión literaria cuyos temas centrales son Pablo Neruda y Rubén Darío.

Por otro lado, el texto es también una carta apologética en defensa de sí mismo. Juan Ramón se siente en la necesidad de aclarar lo que él entiende por poesía, pues siente que es malinterpretado por José Revueltas en particular, y por un gran sector de la crítica en general. De que el gran contrapeso temático a esta polémica sobre lo americano, sea una exposición sobre algunos aspectos de su poética y ética-estética que incluye, en distintas partes, diversas facetas de su humanismo: ideas acerca del inconsciente, el objetivo de la vida humana y, en el terreno poético, la clase de crítica que le interesa.

Para el lector contemporáneo, el interés de este texto reside más en este segundo aspecto de su prosa, por lo que tiene de autoexplicación del pensamiento de Juan Ramón. En definitiva, el debate literario como tal ha perdido vigencia, y se centra en discutir ciertos tópicos sobre los que la crítica moderna dedicada a estudiar a Neruda y a la identidad americana ha aportado mucho en los últimos sesenta años. De modo que el análisis que emprenderé tiene como centro la exposición del pensamiento y la práctica poéticas, tal como las entiende Juan Ramón Jiménez.

Desde el punto de vista estructural, en este tercer ejemplo de su prosa observaremos, más claramente que en los dos anteriores, cómo se acumulan digresiones y asociaciones inesperadas al hilo de la argumentación central. La estructura de la carta está determinada en gran medida por el hecho de pertenecer a una polémica: el movimiento discursivo es zigzagueante; Juan Ramón va y vuelve a un tema o salta a

otro, sin que medien pausas formales; esta laxitud es engañosa y en ella reside su fuerza; por otro lado, la amplitud concedida a cada idea o a cada parte de la exposición agrupa un conjunto de figuras cuya función es tanto argumentativa como estética.

La carta es extensa, de modo que para facilitar su análisis se irán comentando los párrafos que mejor expresen las argumentaciones centrales, incluyendo comentarios estilísticos y propuestas interpretativas. El título de la carta es “A José Revueltas: ¿América sombría?” El uso de interrogativos vale ya como un recurso que anuncia la posición polémica que adoptará.

3.6 La carta como una personal exposición de la poética y ética- estética juanramonianas.

Juan Ramón parte de la conocida fórmula de que la suya es “obra en marcha”¹⁶², para explicar algunos de sus principios poético-ético-estéticos¹⁶³. La primera tesis explícita que da cuerpo a esta exposición de su poética es que no existe la perfección poética.

A este término le da dos tratamientos. En un primer momento define a la perfección por lo que no es:

... me considero inepto para la perfección matemática y no soy estéril...¹⁶⁴

¹⁶² Respecto a la semejanza de este término con el joyciano, escribió Juan Ramón: “En abril pasado, (1927) teniendo yo decidido titular un posible diario poético, que es éste, *OBRA EN MARCHA* –indicación que define bien mi inquieto trabajo incesantemente aumentativo-, vi que James Joyce utilizaba *work in progress* para los trozos que viene publicando de su nuevo libro en *Transition* de París. Me gustó pero me fastidió – no hay cosa que me moleste más que un parecido- la coincidencia. Y no puedo ni quiero, que el encuentro agüe mi fiesta”. Nota 3 a la portadilla de su libro *Historia de España*. Publicada en la recopilación de prosa juanramoniana *Crítica paralela*. Estudio y notas de Arturo del Villar. Madrid: Narcea, 1975, p. 167

¹⁶³ Esta sería, en términos de Arenas Cruz, la macroestructura argumentativa del texto.

¹⁶⁴ Todas las citas de la carta pertenecen a Jiménez, Juan Ramón. *Cartas literarias*. sel e introd. Francisco Garfias. Barcelona: Bruguera, 1977, p. 48

En este contexto *la perfección matemática* es una sinécdoque que alude al lado más racional de las capacidades humanas, opuesto al concepto de creatividad: *y [sin embargo] no soy estéril.*

En el pensamiento de Juan Ramón, la “perfección poética” no depende, en absoluto, del acierto técnico. No es un ideal estético resoluble en normas ni en cánones de belleza. En uno de sus aforismos dice “¡Qué fracaso! Supongamos que encontrásemos en nuestro camino a Dios. ¡Qué fracaso para Él y para nosotros! Pues así es esa monserga de la poesía acabada, cerrada, perfecta. Las doce en el reloj: doce tiros a la poesía y al lector”.¹⁶⁵

En seguida vincula esta cualidad suya de no ser estéril con la idea de complemento, colocándola en un rango superior a lo perfecto:¹⁶⁶

[Pero] me ilusiono con complementarme a mí mismo. Que no, no creo en la perfección poética. Recuerdo haber escrito ya que “lo perfecto no es más que lo completo”.¹⁶⁷

Basará su argumentación contra Neruda en este proceso de “completarse a sí mismo” en el terreno poético; para Juan Ramón la

¹⁶⁵ Aforismo 500 en J.J.R. *Ideología. Aforismos (1897-1957) Metamorfosis IV*. 2 vols. Reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo. Barcelona: Anthropos, 1990. Naturalmente Juan Ramón caricaturiza la actitud poética y el poema de Jorge Guillén “Las doce en el reloj”: “Dije: Todo ya pleno./Un álamo vibró./Las hojas plateadas/ sonaron con amor./ Los verdes eran grises,/ el amor era sol./Entonces, mediodía,/un pájaro sumió/su cantar en el viento/ con tal adoración/ que se sintió cantada/bajo el viento la flor/crecida entre las mieses /más altas/. Era yo,/ centro en aquel instante/de tanto alrededor,/quien lo veía **todo/completo para un dios./Dije: Todo, completo./¡Las doce en el reloj!**”

¹⁶⁶ La formulación de este concepto de perfección está expresada en cartas. La que se analiza aquí es una de las más elocuentes, pero también en una muy anterior, a Manuel Bartolomé Cossío (7 de junio de 1919) escribe Juan Ramón: “La perfección artística me parece que no puede ser otra cosa que la *espontaneidad del espíritu cultivado*”.

¹⁶⁷ *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977 (Col. Libro Amigo, 383) p.43

dificultad de llegar a ser completo estriba en la voluntad de los poetas para conciliar autocrítica y creación. Sin autocrítica no hay complemento:

Un poeta puede complementarse a sí mismo, si quiere, porque es mitad creador y mitad crítico, las dos mitades del hombre auténtico que es el poeta. Rimbaud, ni llegará a Goethe. Necesita [Neruda] complemento y no puede dárselo, porque no tiene el instinto crítico y conjénito de Rimbaud, uno con su imaginación.¹⁶⁸

El primer enunciado de este párrafo presenta al poeta como paradigma de quien voluntariamente equilibra creación y crítica, con el matiz *si quiere*.

Juan Ramón continúa matizando lo que entiende por perfección y en qué sentido la rechaza -el de esterilidad, por estar ya “acabada” para siempre- para proponer una definición personal que tiene que ver con el proceso creativo mismo, con la obra en marcha y con la inmanencia:

Yo no creo en la perfección; creería en la “perfección sucesiva imposible” como en la “posible sucesiva imperfección”. En este momento tengo más labor escrita que nunca. Si yo me considerara perfecto, es decir, estéril por acabamiento perfecto, para mí o para los otros, contaría mi vida de su libertad. Por fortuna, siempre me he salvado, por los otros, cada diez años, de mí mismo. Sí me gusta el orden, el orden anterior y posterior a la creación.¹⁶⁹

En Juan Ramón perfección no quiere decir acabamiento de estilo, sino de idea. Su objetivo estético no se define en la perfección, sino en la

¹⁶⁸ *Ibidem*

¹⁶⁹ *Ibidem*

belleza ¹⁷⁰ y ésta última no excluye el defecto. “Perfección es penúltima imperfección y de ahí no hay que pasar si queremos seguir vivos”, dice en un aforismo. Así, el valor que Juan Ramón otorga al término cuando lo aplica a la creación literaria es este: una creación estética será perfecta cuando “cumpla vivamente su fin”; es decir, cuando coadyuve al ideal de progreso y perfeccionamiento ontológico en el que toda la humanidad está embarcada.

Esta exposición sigue el siguiente orden argumentativo:

| | |
|-----------------------------------|---|
| Soy inepto para A ↓ | la perfección estéril, el acabamiento perfecto; |
| pero soy B ↓ | creativo; |
| esto último implica ser C ↓ | autocrítico y genuino; |
| a B+C le llamo ↓ D | perfección sucesiva imposible o posible sucesiva imperfección |

Como se ve, el razonamiento no concluye como lo haría un silogismo convencional; parte de su experiencia individual, que condensa en una

¹⁷⁰ Hay que acudir, para entender en este punto, a las ideas de Juan Ramón a la luz de la influencia krausista. Los discípulos de Krause conciben el discurrir de la humanidad por la vida como un progresivo, gradual e irrenunciable avance hacia la perfección. Puede por ello, ser considerada como una meta, pero nunca como una cualidad históricamente concebida y realizada en el arte. Así, dice en una de sus conferencias que “El hombre, la sociedad humana, nunca pueden llegar a un fin absoluto; siempre puede ser más y debe serlo, ya que cada momento lleva en sí nuevas perspectivas (..) La sociedad y el hombre son sólo y siempre sucesión, provisionalidad, devenir, presente, y ésta es la gran fuerza del hombre: ser siempre presente y saber que puede serlo si llega a sentir con fuerza y a sentirse en ella (...) No podemos llegar al ideal, porque nosotros somos también siempre nuevos.” Cfr. JRJ. *La corriente infinita*.

premisa particular A y B; en seguida amplía el sentido de B para sí mismo, y para los demás, desprendiendo una segunda premisa C, ahora universal. La conclusión es la propuesta de un nuevo término, D, en este caso una metáfora de la vida y de la escritura que se convertirá en un rasero para juzgar su propia actividad poética y la de otros.

3.7 Dos aspectos de la poética y ética-estética : la crítica y el destino

Juan Ramón continúa exponiendo esta dinámica de su Poética Ética-Estética y desarrollándola en dos direcciones básicas: una explicación de cómo le parece que debe ser la crítica literaria y una consideración sobre el destino humano; esto sugeriría una “antropología juanramoniana”.

Casi al comienzo de la carta expresa su actitud ante la actividad crítica: “porque creo que nuestro deber es expresar francamente lo que nos parece bien o mal de nosotros y los otros, sin preocuparnos de los efectos secundarios”.¹⁷¹

La estrategia argumentativa es similar a la anterior: para dejar sentado que es un poeta autocrítico empieza refiriéndose a sí mismo, pero ahora indirectamente: apela a testimonios de quienes lo conocen:

Cuando yo hablo o escribo de Pablo Neruda o de cualquier “otro”, nunca pienso en mí como término de comparación, escritor o poeta en este caso. Los que me conocen saben bien que yo soy un descontento de mi escritura sucesiva más o menos poética, y esto no es un decir propio o ajeno, yo lo demuestro cada día con mis revisiones y cambios. Así, cuando yo critico de los demás, hago con ellos lo mismo que conmigo.¹⁷²

La expresión *escritura sucesiva* es una fórmula típicamente juanramoniana y hace alusión de nuevo a su conocido principio de la

¹⁷¹ *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977 (Col. Libro Amigo, 383) p.43

¹⁷² *Ibid.*, p.45.

obra en marcha. Es cierto que Juan Ramón publicó diversas versiones de sus libros y esto lo testifican personas que lo visitaban y lo veían corregir incansablemente sus manuscritos o su obra publicada; ¹⁷³por su parte la precisión y *esto no es un decir*, que antecede al ofrecimiento de la prueba, es un giro propio de la defensa oral, típica del debate.

El siguiente párrafo, expositivo, consta de dos oraciones; en la primera describe su proceso creativo, como refuerzo a su premisa original B, y es en la segunda donde habla de la crítica en general:

Yo intento una poesía como creador, y una crítica de mi propia creación, primero, y luego y por otro lado, una crítica poética jeneral, como si yo no fuese un creador. Es claro que el crítico, por muy clarividente que sea, no puede ser siempre justo, como que no puede abarcar, a veces por desconocimiento fatal de una circunstancia importante, los aspectos más fundamentales quizá del criticado. ¹⁷⁴

Yo intento (...) una crítica poética jeneral es una aseveración muy interesante. En primer término argumenta a favor de su estética expresionista, patente en las caricaturas líricas.

Igual que en aquel género, en este fragmento hay metadiscursos. En primer lugar, lo más evidente es que, con el objetivo de justificarse, el autor habla de lo que ha hecho en sus textos críticos. Pero lo más importante viene en segundo plano, pues la expresión “*yo intento (...) una crítica poética jeneral*” forma parte de la ética crítica que hasta 1942 ha venido desarrollando en cientos de páginas; por ello funciona más como un argumento de fondo.

Juan Ramón retoma su apreciación sobre la crítica en el último párrafo de la carta como refuerzo a su tesis inicial en contra de la

¹⁷³ Juan Guerrero, quien escribió los dos volúmenes de entrevistas *Juan Ramón de viva voz*, da fe de ello en innumerables ocasiones.

perfección; reitera con una aliteración que es un descontento de su escritura sucesiva y que todo poeta debe ser también un crítico de su propia obra:

Este asunto tentador y de tantas ramificaciones podría serme interminable. El hombre entiendo yo que es un vijilante y un vijilado. Vijílenme los otros, es mi mejor deseo, yo ya me vijilo; ayúdenme a vijilar y a vijilarme. Y gracias otra vez, mejicano José Revueltas, por su honrado artículo que tanto me ha conmovido.¹⁷⁵

Otra vertiente de su ética poética es la referente al destino del hombre, considerado desde su personal cosmovisión. Como vimos en la conferencia “El trabajo gustoso”, Juan Ramón entiende el destino del hombre –desde que nace– en relación directa con la poesía; en la carta reelabora esta “antropología” personal desde un ángulo más social, pero expresada siempre de manera lírica; normalmente, cuando Juan Ramón aborda este tema su prosa se carga de imágenes poéticas y esta epístola no es la excepción:

Pienso que el hombre, indio, mestizo, español, lo que sea, debe salvarse del caos de que viene y en que viene cuando nace, despegarse y tirar al infinito la placenta por la que estuvo pegado a la matriz nebulosa, cuya sustancia ya tiene digerida y asimilada, y obrar libremente, por cuenta propia, no como víctima de la nebulosa.¹⁷⁶

La tesis es al mismo tiempo mordaz y espiritual: el hombre, sin importar su origen, *debe salvarse* del caos del que procede y en el que nace. Veamos otro ejemplo de argumentación poética en la prosa juanramoniana: *Despegarse y tirar al infinito la placenta por la que estuvo*

¹⁷⁴ *Ibid*, p.46.

¹⁷⁵ *Ibid Cartas*, p.52

pegado a la matriz nebulosa, es una oración que comporta una imagen; porque no se sabe exactamente en qué consiste tirar la placenta al infinito, como tampoco es posible “traducir” a lenguaje literal qué es o cómo es esa *matriz nebulosa*.

En este particular contexto, Juan Ramón emplea nuevo la palabra *nebulosa* en dos sentidos; en el primero como adjetivo, parece referirse al proceso de formación de las estrellas, y en el segundo, como sustantivo, el término adquiere un sentido fisiológico: alude al desarrollo espiritual del ser humano, comparable al proceso físico de digerir, asimilar la placenta o morada originaria. También es probable que en una tercera interpretación, Juan Ramón se refiera con *nebulosa* al hombre sometido a las fuerzas de su inconsciente.

Por ello, la *libertad* no debe entenderse como fidelidad al origen. *Libertad* es la meta superior y sublime a la que debe aspirar el hombre:

Esta libertad es la gloria del hombre de cualquier raza y país de este planeta. Estar el hombre dentro de lo caótico, vivir en el fondo del mar del aire atmosférico, preso por sus propios pulmones y su propio corazón, no quiere decir que no pueda escaparse por su pensamiento aislado frente a un dios posible, inmanente o conciente, dios de tiempo, aunque el hombre esté atado al espacio de su fatal órbita.¹⁷⁷

El primer juicio en defensa de la libertad ontológica viene apoyado por una imagen -“fondo de aire”- muy recurrente en la poesía de Juan Ramón, particularmente en el poemario *Animal de fondo*. En este uso, como en su obra en verso, *el fondo del mar del aire* corresponde a las limitaciones físicas, étnicas, socio-culturales del hombre. Es posible

¹⁷⁶ *Ibidem*

superar estas desventajas mediante una fuerza opuesta -“el dios posible”-, imagen igualmente frecuente que en su poesía equivale al “dios deseado y deseante”. Esta segunda imagen abarca la conciencia creativa del hombre, no sólo del artista, y es esa facultad -la de su “dios inmanente o consciente-” la que le posibilita trascender su *fatal órbita*. El “dios” con minúscula de Juan Ramón Jiménez abarca una compleja red de significados ampliamente estudiados en su poesía. En este párrafo “dios posible”, “dios inmanente o consciente” y “dios del tiempo” es una triple imagen poética imposible de traducir a términos literales, si bien se infiere que es la experiencia del hombre en el tiempo, su “inmanencia”.

En este punto conviene recordar la idea de Nicol a propósito del empleo de figuras en el ensayo, pues se aproxima a este uso de la imagen en Juan Ramón:

... puede ser que la imagen y la metáfora no sean puramente auxiliares de la expresión, sino aquello que busca; porque si el propósito es comunicar luminosamente una idea, el lector puede captarla con rápida intuición en el chispazo de la metáfora, y retenerla con más seguridad que si hubiese llegado a ella a través de una secuencia opaca de fórmulas de raciocinio. La imagen y la metáfora dan una conclusión ya hecha y eximen al lector el trabajo que costó llegar a la idea envuelta en ellas”.¹⁷⁸

Plenamente situado en el terreno de su propia ética-estética, Juan Ramón continúa sintetizando rasgos de su ¿utópico? humanismo poético:

(A:)Creo que el hombre es un ordenador foráneo del caos paternal y maternal. (B:)Bestia eterna ya lo es en sí mismo, y, no hay que preocuparse, nunca dejará de serlo. (C:) La única posibilidad del hombre para justificar su predominio paradisíaco, diluvial, babélico, me parece que es el cultivo de su inteligencia crítica; (D):la incorporación de su experiencia, que lo compensa

¹⁷⁷ *Ibidem*

34. Cfr. E. Nicol, “Ensayo sobre el ensayo”, p. 254

del corazón animal bruto y delicado (corazón que tanto me obsesionó en mi juventud y que nunca me abandona) a la totalidad envolvedora.¹⁷⁹

La argumentación del párrafo, más pasional que serena, presenta dos juicios de identidad:

A: El hombre es un ordenador.

B: El hombre es una bestia eterna.

C: La tercera oración es también un juicio, pero cargado de tres adjetivos que sintetizan poéticamente la historia de la humanidad en tres edades: el hombre, que comienza su marcha con la huella mítica de lo *paradisíaco* y *diluvial*, alcanza el predominio sobre la tierra para convertirse en un ser histórico y desarrollado (*babélico*); esta meta la consigue gracias a su *inteligencia crítica*.

D: El remate de esta argumentación reúne lo abstracto del sustantivo *totalidad* con la gran fuerza evocadora del adjetivo *envolvedora*.

Como se ve, es muy frecuente en la prosa juanramoniana que a una o dos premisas gramaticalmente lógicas, aunque argumentativamente dudosas, les siga una tercera cargada de adjetivación evocadora, y que el remate o conclusión caiga plenamente en el territorio de la imagen con términos difíciles de trasladar a lenguaje denotativo. El efecto en el lector es similar al que produce un poema: fuerza imaginativa y emoción.

En este sentido, se ha de admitir que el lenguaje figurado, cuando existe en la prosa argumentativa, no puede ser entendido como algo extrínseco al pensamiento, sino como un elemento del mismo, no tanto un adorno, cuanto un medio de encontrar o de probar ideas. Así se puede

¹⁷⁹ *Ibidem*

explicar la presencia de figuras retóricas en textos no específicamente poéticos, como esta carta.

Veamos cómo sigue expresando valores personales de su ética estética:

Prefiero a todo una “inteligencia sensitiva” siempre nueva, aspiro a la flor y al fruto más altos de esta sensibilidad inteligente, a lo que yo llamo “aristocracia de intemperie”.¹⁸⁰

En este enunciado hay una paradoja que Juan Ramón facilita con las comillas y así mezcla su ética poética con el autoexamen.

La estructura argumentativa de este pequeño párrafo es similar a otras que ya hemos revisado:

prefiero → A aspiro a → B y a ésta última la llamo → C.

Aristocracia de intemperie es otra de sus fórmulas más conocidas y alude al hecho de que cualquier forma de arte que deja a un lado lo popular pierde su centro de gravedad y se limita al enfoque de lo accidental y circunstancial, cuando su misión está en lo esencial y eterno. Desde este otro fundamento se sostiene también la diatriba antinerudiana de esta carta;¹⁸¹ Juan Ramón no construye su concepto de *aristocracia* en matiz sectorial alguno, ni lo emplea para nombrar una supuesta élite intelectual:

Somos aristócratas por ascender o querer ascender a un ser que todos debemos estar creando, porque estamos aspirando a crear y creando nuestro yo superior, nuestro mejor descendiente.¹⁸²

¹⁸⁰ *Ibidem*

¹⁸¹ Así lo menciona en la conferencia *Aristocracia y democracia*: “No es justo que (el pueblo) quede en la fase de plebe (en...) que hoy está en buena parte del mundo”. *Pueblo* es “lo que no es todavía verdadera *aristocracia*” aunque la *aristocracia* – no lo duda Juan Ramón– es inevitablemente su meta: Claro que el fin del hombre es la suma aristocracia total: moral y física. No hay otra aristocracia. El hombre debe llegar a ser mejor y a lo mejor por un cultivo de sí mismo hasta llegar a *la mayor sencillez física y a su mayor riqueza espiritual e ideal*. “Aristocracia y democracia” en *El trabajo gustoso*, p. 80

¹⁸² *Ibidem*.

3.8 Primer ejemplo: la pintura

Las vertientes de su poética y ética-estética, sus credos personales que ha venido exponiendo (no existe la perfección, la crítica como le parece que debe ser y el destino humano como él lo entiende) se desarrollan más explícitamente por medio de dos series de ejemplos: una, constituida por pintores hispanoamericanos y otra por poetas.

En el caso de los pintores Juan Ramón retoma a los muralistas mexicanos, puesto que Revueltas los pondera como ejemplos perfectos de arte genuinamente comprometido. Así entrevera argumentos en la ejemplificación:

(...) La pintura actual de México, por ejemplo (perdóneme si no lo entiendo o no me entiende usted bien), no es una sucesión pura, directa del indigenismo americano del siglo XVI, sino un retorno voluntario a él después de cuatro siglos europeos, no ya sólo españoles, de experiencia complicada; un retorno del indio fragmentario que sale, que “debe salir” siempre a defender una causa inhumana jeneral contra lo que él siempre simboliza. Para mí es poco indígena, sólo algo mexicano, americano particular, ese arte, porque la anécdota política no es la pintura.¹⁸³

Esta precisión: que la sucesión histórica no es *pura*, sino un *retorno voluntario* de ciertos artistas europeizados, no sólo influidos por España – matiz enfático- constituye un argumento cargado de crítica e ironía. Ésta

¹⁸³ *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977. Col. Libro Amigo, 383 p.47.

última se acentúa cuando entrecomilla el modo como ese indio fragmentario *debe salir* a defenderse contra todas las injusticias que fatalmente le ha tocado simbolizar.

La argumentación implícita es elocuente: los muralistas mexicanos presentan en sus frescos a indígenas oprimidos, no para reivindicar a aquéllos que murieron hace cuatro siglos -con quienes nada tienen ya que ver estos pintores-, sino para defender simbólicamente a los mexicanos “de siempre”.

En este condensado párrafo Juan Ramón critica abiertamente las ideologías nacionalistas y a los pintores que las exaltan mediante el falso ensalzamiento del indio conquistado, que no es sino una metáfora retórica de los campesinos postrevolucionarios. El último enunciado del párrafo también sostiene una argumentación irónica. Con la expresión *ese arte*, Juan Ramón juzga esta pintura tópica no sólo artera, sino poco artística.

Este ejemplo viene en respuesta a un párrafo de Revueltas que reproduzco:

Lástima grande que Juan Ramón Jiménez no conozca México y no haya visto los muros originales de Clemente Orozco, de Siqueiros, la pintura de los jóvenes y el dolor primitivo, prehistórico de nuestros danzantes. Deploraría el odio, el resentimiento, las lágrimas, el caos, las sombras de José Clemente, la inquietud desordenada de Siqueiros, la dolorosa Revolución Mexicana, bárbara y querida.¹⁸⁴

Juan Ramón ensancha su ejemplo apelando a lo que tienen de valioso para él éstos y otros pintores mexicanos; su estrategia argumentativa consiste en reconocerle calidad a los artistas mexicanos,

¹⁸⁴ Revueltas, José. “Un juicio de Juan Ramón Jiménez. América Sombría” en *Obras completas*. Vol. XVI. México: Era, 1989 p. 202

pero no por las razones que esgrime Revueltas, sino por esa otra ética-estética que en el fondo está contenida en su obra. Ofrece así un contra-argumento lógico:

Repare usted en la pintura de Giotto, de William Blake, ejemplo antiguo y moderno, y verá de dónde viene lo mejor de los pintores, indudablemente notables, que usted cita. La cuestión es clara. El indio no lo es neto porque quiere serlo o porque tenga un poquito de indio; ha de ser indígena seguido, de siempre, desde siempre.

185

La expresión *un poquito de indio* es irónica y con ella argumenta que la identidad cultural no es voluntaria; así refuerza la tesis explícita con la que comenzó: *lo que queda ahora del indigenismo es la América indígena del siglo XVI en sucesión variada y distinta*. En el último enunciado dice lo mismo de otro modo: sustituye la frase *sucesión variada y distinta* por el *indígena seguido, de siempre, desde siempre*.

Como segundo ejemplo toma al pintor Oswaldo Guayasamín. El caso del ecuatoriano le sirve para un doble propósito argumentativo: reforzar que no existe la perfección y contradecir a Revueltas:

Yo he conocido aquí en Washington a un joven pintor ecuatoriano, de gran futuro, a mi juicio, Oswaldo Guayasamín; indio puro, de padres y abuelos indios, casado con india pura, con hijos indios; excelente persona, además, y esto me parece también muy indio, no lo olviden los indijenistas.¹⁸⁶

La sintaxis de la primera cláusula acude a una inversión enfática de términos: en dos casos “indio” funciona como sustantivo: *indio* puro, *india* pura; en otros dos como adjetivo: padres y abuelos *indios*, hijos *indios*. La insistencia con que emplea el término ironiza a los pintores

¹⁸⁵ *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977 Col. Libro Amigo, 383 p.47

¹⁸⁶ *Ibid.* p.48

mexicanos a que se refiere Revueltas y le permite asociar la pureza étnica con la calidad humana: *excelente persona, y esto me parece también muy indio*; quinta vez que usa el término y la tercera que funciona como adjetivo. El remate *no lo olviden los indigenista*, es su respuesta al arte de propaganda. Y continúa el desarrollo del ejemplo que le permitirá apuntar a Neruda:

En él, en lo que él quiere pintar, aunque tenga influencias fatales, he visto lo indígena más, mucho más que en los pintores más complicados del México actual, y más que en la escritura de Pablo Neruda, porque lo siente con amor sencillo, profundo e invariable.

187

En este apartado valora la sinceridad de Guayasamín. Mediante la frase *lo que él quiere pintar*; señala que sus *influencias fatales*, lo son tanto en su sentido de irrenunciables como quizás en el de nefastas; así aduce que éstas no determinan la temática.

Al decir que encuentra *lo indígena más, mucho más que en los pintores más complicados del México actual y más que en la escritura de Pablo Neruda*, acumula cuatro veces el adverbio de cantidad: tres para enfatizar que merece más este término Guayasamín que los muralistas *más complicados* mexicanos; y finalmente aplica uno a la poesía del chileno.

Y continúa:

Toca lo que queda fuera de él de lo mismo que él es tanto, no teatraliza lo que no queda. Y es un indio que se parece más naturalmente, a los que no lo son, que los que creen que lo son y quieren parecerse a los que lo son.¹⁸⁸

Este tercer apartado recoge su argumentación acerca de las influencias indígenas en Guayasamín mediante un juego de palabras con

¹⁸⁷ *Ibidem*

¹⁸⁸ *Ibidem*.

los verbos “quedar”: *Toca lo que queda fuera de él, de lo mismo que él es tanto.* Con esta oración establece de manera concisa que Guayasamín se ocupa de significados que comprende porque son suyos, *no teatraliza lo que no queda como los muralistas mexicanos y el propio Neruda.* El remate de este párrafo juega también con los verbos: *Y es un indio que se parece más naturalmente, a los que no lo son, que los que creen que lo son y quieren parecerse a los que lo son.* Con este argumento Juan Ramón enaltece a Guayasamín porque siendo un indio, paradójicamente entiende a los mestizos mucho mejor que los muralistas mexicanos a los indios.

3.9 Segundo ejemplo: la poesía

En su segunda serie de ejemplos, Juan Ramón alterna el tema del indigenismo con el de la poesía de Neruda y Darío, entreverando convicciones de su propia ética estética:

Pablo Neruda, sujeto principal de su artículo para usted, no para mí, no fue siempre lo indíjena que ahora pretende ser y que lo es y no lo es. El suyo es un indijenismo aprendido en una experiencia internacional viajera.¹⁸⁹

La expresión *para usted, no para mí*, precisa a Revueltas que de su artículo le interesan las cuestiones ético-estéticas que el mexicano expone, no Pablo Neruda. Pero esta aserción es parcialmente cierta, pues se ocupará en dos de él extensamente en dos ocasiones: primero desde la perspectiva indigenista, y después desde la perspectiva de su escritura, en ambos casos para reducir a su rival chileno.

Al asegurar que *no fue siempre lo indíjena que ahora pretende ser*, asienta que el indigenismo de Neruda es en realidad una impostura y lo

¹⁸⁹ *Ibidem*

explícita con el juicio: *El suyo es un indigenismo aprendido en una experiencia internacional viajera*. Con esta afirmación, Juan Ramón presupone que si Neruda se hubiera quedado en Chile, probablemente no hubiera sido indigenista. Su indigenismo, como bien se sabe, es fruto de su biografía intelectual. Pero matiza el juicio: *y que lo es y no lo es*. Así no le resta calidad a la poesía “indigenista” de Neruda, pero deja claro que en ella Neruda no copia su realidad social sino la elabora, lo que puede incluir cierta recepción pasiva de lo indígena.

Y remata con una justificación:

Ni yo he sido nunca *un escritor rapaz del arca de América*, como tantos. Los americanos que me han invitado jenerosamente, en distintas ocasiones y circunstancias, a “jiras poéticas”, pueden dar fe de ello.¹⁹⁰

La expresión *nunca he sido un escritor rapaz del arca de América* es imprecisa, pero parece apuntar a los juicios que expresará más adelante sobre la obra de Neruda, cuya actitud de voraz engullimiento de todos los tópicos americanos, no siempre redundando en una poesía genuina. Aquí es perceptible el modo como adelanta temas que más tarde retomará para redondearlos.

Sigue argumentando con estilo cada vez más mordaz e incluso hiriente, pero sin dejar de matizar sus juicios:

Trato de Pablo Neruda muy a gusto, porque hay en él una rica sustancia poética informe, plástica o plasta humana.¹⁹¹

Es importante notar que a pesar de los adjetivos despectivos, Juan Ramón no deja de reconocer que hay en Neruda una poesía verdadera – *rica sustancia poética*–; lo que no hay es arte ni trabajo, como él los

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977 Col. Libro Amigo, 383 p.48

entiende: es *informe*:

(...) yo no acepto del todo esa grasa amorfa elefantiásica de la escritura de Pablo Neruda y deploro en muchas ocasiones sus regodeos y complacencias vitales o estéticas (...)

El adverbio que acota al verbo, *del todo*, es muestra de que Juan Ramón modera sus juicios a medida que los expone.

Cómo debe ser un verdadero poeta, es otro subtema de su personal poética expresado aquí:

(...) Pablo Neruda es simbólicamente hipopotámico (recuérdese “El Hipopótamo” de T. S. Eliot, tan inspirado, por otra parte, en *El niño negro* de Blake). Rimbaud es demoníaco definitorio, no a lo sobrerrealista putrefacto de Dalí, sino a lo alerta vivo de Picasso; y Goethe es casi jupiterino, casi, ya que no puede sacudirse nunca su lacayismo atávico.¹⁹²

El adverbio y adjetivo *simbólicamente hipopotámico* aplicado a Neruda está referido a su evidente falta de autocrítica, ya expresada más arriba como el complemento necesario para un artista y le sirve para caricaturizarlo. En esta alusión a Goethe, su “lacayismo atávico” probablemente se refiere a la simpatía del alemán por el antiguo régimen jerárquico que más tarde Juan Ramón relacionará con la actitud prosoviética de Neruda. Lo jupiterino de Goethe parece referirse a su tendencia poética la totalidad, a la plenitud.

Luego de situar al chileno en este espectro de poetas y artistas posibles, le hace dos acusaciones: no ser inteligente y carecer de la virtud primera del poeta para elegir las palabras adecuadas:

Todo poeta lleno puede escribir, si quiere, como Pablo Neruda, y

¹⁹² *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977 Col. Libro Amigo, 383 p.49

puede también romper lo escrito o parte de lo escrito; pero Neruda no puede escribir, aunque quiera, como Dante, porque carece de organización ideológica natural y no posee la palabra esacta.¹⁹³

En este párrafo deja claro que Neruda es un verdadero poeta, –está lleno-, aunque no está completo. Le falta autocrítica; no busca el equilibrio como Dante y de nuevo no porque no pueda, sino porque no quiere. A partir de este momento Juan Ramón alterna el ejemplo nerudiano con el de Rubén Darío:

Y la escritura indigenista de Pablo Neruda, que “supongo” empieza en *Residencia en la tierra*, y que tanto debe a Rubén Darío, ¿no habrá salido, en buena parte,¹⁹⁴ como la de Rubén Darío, de España, igual que la de sus libros primeros y segundos? Busquen, busquen esa forma, esas metáforas, esos minerales, metales permanentes, los interesados en el asunto, por ciertos libros españoles anteriores también a esta fase de Neruda.¹⁹⁵

La estructura de este párrafo es distinta a otros. Para dar paso a la argumentación, introduce dos preguntas retóricas y continúa más a manera de debate que de exposición. Quizá en este juicio sobre el estilo de Neruda Juan Ramón se equivoque y la sensibilidad del chileno por el espíritu de la materia sea auténtico, ajeno a lo contingente, original y genuino. En todo el caso, el argumento apunta a que lo postizo en Neruda es que intentó fincar en ella su ideología indigenista:

Otro también, su indíjena y su no indíjena, un indio de Asia, cuya

¹⁹³ *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977 (Col. Libro Amigo, 383) p.49

¹⁹⁴ No obstante esta aserción, Juan Ramón dedicó un libro completo a su relación con Darío, que incluye el análisis de las raíces francesas de su poesía, los recuerdos de su amistad, sus cartas, así como la influencia de España en el desarrollo de la obra dariana. Cfr. *Juan Ramón Jiménez: Mi Rubén Darío 1900-1956*. Reconstrucción, estudio, notas críticas, de Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Porrúa, 1989.

¹⁹⁵ *Ibid*, p.50

voz española lo hizo tan andaluz y tan hispanoamericano. ¡Cuántas cosas, amigo Revueltas, por aclarar! Y ya en los años 30, y esto es lo más peregrino, ¿no cayó Neruda, casi, en el goloseo gongorino de Villamediana, según moda del momento en cierta España otramente barroca, que ha igualado después, por ese lado, las dos Españas actuales?¹⁹⁶

Esta cadena de argumentos apoyada en la pregunta retórica y en la autorrespuesta admirativa, sostiene con ironía que Neruda comenzó a hacerse telúricamente chileno en Ceilán y que su voz poética despegó copiando el estilo de los primeros modernistas españoles, en especial andaluces.

La argumentación contra Neruda va corriendo mediante juicios apoyados en ejemplos cada vez más concretos, hasta llegar a algunos poemas del chileno:

No creo, además, que la escritura de Pablo Neruda signifique amor por el indio ni para el ruso. Amor no es oportunidad fría; no es amor ese “Canto de amor a Stalingrado”, que igual podría estar escrito para cualquier otra ciudad de cualquiera otra parte del mundo, sólo con cambiarle algunos nombres propios, forzado, cansado, pesado canto de amor a Stalingrado, con las dos estrofas principales, las que corresponden en un poema a su corazón, de desahogo literario, y un final largo, para el arado enterrado, el consonante obligado.¹⁹⁷

La primera oración es especialmente mordaz: *amor por el indio* resume su postura ya ampliamente argumentada respecto del indigenismo; y *amor para el ruso* le permite presentar a Neruda como oportunista, imitando burlescamente la escasa calidad de sus poemas militantes; a sus argumentos añade una rima consonante, ripiosa y pobre,

¹⁹⁶ *Ibidem*

¹⁹⁷ *Ibidem*

terminada justo al estilo del caricaturizado.¹⁹⁸

En este punto de la carta la argumentación cambia de tono y de estrategia. Continúa ejemplificando sus argumentos a través del caso Neruda, pero ahora lo hace valiéndose de una alegoría cargada de ironía que involucra a muchos otros poetas por contraste:

Neruda no estuvo nueve meses en el vientre de la completa Venus, sólo tres o cuatro. Claro está que el pobre y único Mallarmé estuvo once, once impares meses, no doce “exactos”, como Valery, ni cuatro mil cuatrocientos cuarenta y cuatro, como este Jorge Guillén, autorredondo, que no publicó su *Cántico* durante algún tiempo, porque tenía “sólo” 49 poemas y él quería tener 50 (Valery había formado su libro poético con 25 poemas antiguos, 25 modernos y la Parca en medio), y necesitó dos o tres años para escribir el poema que le faltaba. Ahora, con su sistema, más adelantado y evidente que nunca, de desarrollar temas ajenos, no necesitados de desarrollo, Guillén escribe más de prisita y menos par (“los grandes poetas necesitan grandes auditorios”) a lo Antonio Machado principalmente.¹⁹⁹

En esta cáustica alegoría, alejada de la argumentación lógica, llegar a ser un poeta completo equivale a haber permanecido nueve meses en el vientre de Venus, diosa no de la belleza ni del amor en este contexto, sino de la “inteligencia sensitiva” de la que ha hablado antes. Con esta premisa elidida, a Neruda le faltó mucha sustancia: nació como poeta apenas a los dos o tres meses; Mallarmé se pasó por un par; Valery

¹⁹⁸ Juan Ramón establece que la verdadera poesía necesita acudir a lo popular donde encontrará ya elaborados y libres de toda deformación cosmopolita “los símbolos, las señales que luego hemos de interpretar en la vida social completa”. De hecho se opone al ruralismo, así como a otras diversas formas de incorporar lo popular a la obra de arte. Si en la sencillez espontánea de lo popular reside el origen de la poesía, el punto de llegada debe situarse en la *sencillez cultivada*. Su misión no es copiar lo popular, sino hacer germinar las eternas esencias de que el pueblo es depositario. Puesto que para él la naturaleza es fuente primigenia de símbolos valiosos para el progreso espiritual del hombre, el pueblo es exacto y autorizado lector de sus símbolos y claves. Cfr. *Poética de Juan Ramón* de Javier Blasco, p. 295

¹⁹⁹ *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977 Col. Libro Amigo, 383 p.50

también rebasó el término, pero con deliberada exactitud; y Jorge Guillén, en su obsesivo perfeccionamiento, estuvo en el vientre de Venus 4, 444 meses buscando una forma literaria forzada; esta cifra funciona en el texto como una hipérbole sarcástica, lo mismo que el juego de los adjetivos “par” e “impar”.

La descripción basada en esta alegoría es muy elocuente por lo que revela de la personalidad y estilo de los escritores a que alude. Como se vio en capítulo anterior, Juan Ramón caricaturiza y retrata alternativamente. No sólo es rescatable lo que tiene de irónico, sino lo que dice de los poetas como seres humanos. Aquí conviene recordar lo que sostiene Arenas Cruz respecto de la inclusión de metáforas, alegorías o paradojas al hilo del discurso argumentativo. Ella asegura que la metáfora, la analogía y otras figuras, han dejado de ser un adorno para constituirse en forma primigenia del saber. “Un caso paradigmático es la metáfora, tropo de gran complejidad porque activa, tanto en el emisor como en el receptor la dimensión estética, la dimensión cognoscitiva y la dimensión argumentativa simultáneamente (...) En la prosa moderna, sin duda, la metáfora, la analogía, la metonimia, la paradoja y otras figuras de pensamiento aúnan esta doble perspectiva simultáneamente: la afectivo-poética y la cognitivo-argumentativa, de lo que se deriva su efectividad a la hora de orientar la persuasión del receptor para que piense por sí mismo lo que se le acaba de mostrar”.²⁰⁰

Luego de esta metáfora de la perfección venusina que adapta a diversos poetas y poéticas, insiste en su segundo ejemplo de Rubén Darío. Aplica exactamente el mismo criterio que con Neruda: preguntarse por el posible indigenismo del nicaragüense, pero en este caso, por contraste, dando por sentada la excelente calidad de su poesía:

²⁰⁰ *Ibid* Arenas Cruz, p. 367-368

¿Cómo sería posible comparar este canto, [“de amor a Stalingrado”] tan poco ruso, tan poco indio, con la “Oda a Roosevelt” de Rubén Darío²⁰¹, amorosa, directa, llena de vida y tan india, amor desde dentro, entrañable, fraternal, no amor de tema sectario? ¡Y tan completa, no perfecta!²⁰²

La argumentación del párrafo sigue un hilo congruente, al establecer que Darío es un escritor completo -no perfecto- más por esfuerzo propio, que por su “calidad de indio” que por otro lado para Juan Ramón es indubitable. La oración final vuelve a funcionar como respaldo de su tesis contra la perfección poética. También Juan Ramón usa esta comparación para dar respuesta a las siguientes afirmaciones de Revueltas:

Juan Ramón Jiménez, en su clarividencia poética, con su capacidad extraordinaria para entender, no podía menos que señalar connotaciones verdaderas, y la prehistoria y el caos son nuestros y nos corren por las venas. Lo que distancia a Juan Ramón de América es su protesta, el no querer aceptar esto de América como válido. ¿Por qué, en su tiempo, nadie en Europa rechazó en Darío lo mismo? Pues porque Darío era americano a medias, tenía una vida, una pasión americanas, mientras su poesía no lo era. Ahora tendremos que hacerlo nosotros, a medida que escarbemos nuestra América y que Darío, por contraste, vaya apareciendo, se delimite, se sitúe y pueda verse por qué Juan Ramón Jiménez no lo deploró nunca como hoy deplora a Neruda.²⁰³

Desmiente así Juan Ramón la expresión *americano a medias* de Revueltas:

¿Poner a Rubén Darío en su sitio? ¿En qué sitio? Rubén Darío, incomprendido por los americanos, fue siempre indio, a pesar de los pesares.²⁰⁴

²⁰¹ Este poema critica duramente al presidente norteamericano y a los Estados Unidos como símbolos del poder, del dominio y de la destrucción. Está dividido en dos partes claramente diferenciadas. La primera, dedicada al presidente y a su gran nación; y la segunda, dedicada como contraposición a la “América española”, que al contrario de los Estados Unidos, “vive de luz, de fuego, de perfume, de amor”. El poeta advierte a Roosevelt que “hay mil cachorros sueltos del león español” y que aunque posea toda la fuerza, jamás podrá invadir la América hispana, porque “le falta una cosa: ¡Dios!”.

²⁰² *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977 Col. Libro Amigo, 383 p.51

²⁰³ *Ibid* Revueltas, p. 202

²⁰⁴ *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977 Col. Libro Amigo, 383 p.52

Como se ve, los argumentos polémicos se despliegan sobre todo por medio de estos dos ejemplos, el de pintores y poetas, en torno al tema de la identidad americana. Hay un nivel un poco más general de la discusión que no toca personas, que va desplegándose así:

En su sincero artículo espone valientemente un problema sustancial de la América indíjena e ibérica; hay también, como es natural, porque usted no conoce mi modo de pensar sobre la conquista española y su política colonizadora general, una honda injusticia para mí.²⁰⁵

Reproduzco la injusticia a la que se refiere Juan Ramón como la escribe José Revueltas:

¡Qué hallazgo poético, humano, amoroso, celeste, encontrar un mundo en continua “metamorfosis de vida y muerte”²⁰⁶, como el que pesaroso, descubre Juan Ramón! Pero los ojos de europeo se nublan –lágrimas o demasiada antigüedad histórica- ante el espectáculo, clamando por el “necesario despejo definitivo” y el paso “a la abierta luz mejor” en contra del “amontonamiento caótico”, lo “prehistórico” y la “sombra turbulenta y cerrada”. Extraña, sí, impresiona esta idea rígida del español al que todavía no queremos y que venía con la albarda y la cruz, y con el que se reúne, lamentándolo nosotros primero, el gran poeta.²⁰⁷

Es interesante notar cómo lo que en Juan Ramón es “lo inacabado de América”, en Revueltas es “lo vital”. A una misma imagen, propuesta por el español, se sigue una valoración completamente distinta por parte del mexicano.

Juan Ramón entra al debate de la identidad americana a sabiendas

²⁰⁵ *Ibidem.*

²⁰⁶ Las palabras o frases entrecomilladas son las expresiones que Revueltas toma de otro texto de Juan Ramón.

²⁰⁷ Revueltas, José. “Un juicio de Juan Ramón Jiménez. América Sombría” en *Obras completas*. Vol. XVI. México: Era, 1989 p. 201

de que es intenso. Veamos detenidamente cómo lo hace descomponiendo el párrafo en fragmentos:

Yo, andaluz universal siempre, quiero a la América de habla española (no sé cómo nombrarla en definitiva: molestar ninguna opinión, ya que los americanos a quienes he consultado piensan de modo diferente).²⁰⁸

Yo, *andaluz universal* es una expresión que Juan Ramón acuñó para referirse a sí mismo por lo que sintetiza de su personalidad: *andaluz* por nacimiento y *universal* por aspiración y esfuerzo propio; en muchas de sus prosas explicita esta intención de no dejarse influir por el “casticismo” –a lo 98- y tampoco dejarse asombrar por “lo internacional”. De modo que la fórmula de entrada para este enunciado, marcada como aposición, contiene una argumentación implícita en defensa de la honestidad de sus juicios, la acepte o no el lector.

De este párrafo se desprende también que Juan Ramón coincide con la expresión “Nuestra América” empleada por Martí; al decir que no sabe cómo nombrarla, rechaza con el cubano todos los prefijos que implican su pasado: Indoamérica, Iberoamérica, Hispanoamérica, Latinoamérica. Lo que a Juan Ramón le importa es el proyecto de América, su futuro; y se queda con la expresión “América de habla española”, a pesar de lo que Revueltas dice en su texto.²⁰⁹ Más sobre esta idea se halla en la caricatura dedicada a Martí, por eso le sugeriré que la lea.

²⁰⁸ *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977 Col. Libro Amigo, 383 p.46

²⁰⁹ “¿Qué somos, en fin de cuentas? ¿Qué es América? No somos Hispanoamérica, ni América Española, afortunada o desgraciadamente. Yo digo que afortunadamente. Nunca hemos sido América Española. Afortunadamente, sí, porque ni española, ni indígena, ni portuguesa. Todo ello junto quizás”. *Ibid* Revueltas, p. 202

Adelanta que otros americanos piensan como él, y aunque aquí no menciona a ninguno, la frase constituye un argumento persuasivo basado en la carga testimonial proveniente de otras cuñas del mismo palo:

La quise desde niño con nostalgia innata, con inmanencia poética, y me parece que la quiero más cada vez con la posesión, en mi dominio mayor, de lo que comprendo de ella.²¹⁰

La expresión *nostalgia innata* es una paradoja que tiene efecto de imagen, por su fuerza evocadora.

En cuanto a mi actitud humana hacia estas Américas tan mal conocidas por mucha España, lea usted, si tiene tiempo, la semblanza de José Martí en mi librito *Españoles de tres mundos*.²¹¹

El plural *estas Américas* constituye una precisión argumentativa valiosa con la que da a entender que no toda América es de habla española; además, con sólo pluralizar el sustantivo, simultáneamente resume el problema de la identidad americana. Sabe que hay una América de influencia negra, otra de influencia italiana, otra de influencia francesa, etc.²¹² Así es como alude a la pluralidad de América Latina y a sus diversos desarrollos culturales;

y espero que no siga usted ya uniéndome en albarda y cruz a los conquistadores.²¹³

Emplear textualmente las palabras de Revueltas, *albarda y cruz* permite a

²¹⁰ *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977 Col. Libro Amigo, 383 p.46

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Continúa Revueltas: "Si Ortega y Gasset pide a los alemanes un Goethe "desde dentro", ya nos está dejando a nosotros el derecho de pedir una América "desde dentro" a quienes la juzgan o pretenden juzgarla desde fuera, desde sus ideas o su país o su tradición. Es decir, pedimos una América no figurada, deformada, no en la paz de la perspectiva, sino en la guerra de lo que la rodea, de lo que la hace". *Ibid* Revueltas, p. 200

²¹³ *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977 Col. Libro Amigo, 383 p.46.

Juan Ramón ironizar el estereotipo del conquistador y mostrar desinformado al mexicano.

Del mismo modo, *los americanos que me han invitado jenerosamente*, engloba un numeroso grupo de intelectuales, escritores, poetas y estudiantes que no ven en Juan Ramón este prejuicio. Las comillas sobre “*jiras poéticas*” son irónicas; parece referirse a poetas “filoamericanistas” que se apuntaban a todo. En cualquier caso el número de invitaciones que recibió Juan Ramón para hablar en foros americanos fue enorme.

Deseo siempre comprenderlo todo. Me parece que calculo bien el problema del indijenismo americano. Sí, en América había, como hubo en otras partes del mundo, un pueblo, un gran pueblo, primitivo entonces para España, no para él, con su arte, su ciencia, su relijión, sus costumbres perfectamente vividas. Vinimos, digo, vinieron los españoles, unos cuantos españoles peores, medios y mejores, y lo acapararon o lo sojuzgaron o lo asimilaron. Lo que queda ahora de este indijenismo, que tuvo un día vida plena, es, sin duda, la América indijena del siglo XVI en sucesión variada y distinta.²¹⁴

Con la argumentación de este párrafo Juan Ramón demuestra, como lo anuncia al comienzo, que conoce la proporción y el grado de complejidad del debate (“*calculo bien*”).

Esta fórmula de entrada le permite establecer que el indigenismo no es sino una parte del problema de la identidad americana. La expresión *un pueblo, un gran pueblo* es una sinécdoque de valor sintético (todos los pueblos americanos) y de valor expresivo. El adjetivo *primitivo* con que lo califica es resultado de una discusión que nace en el siglo XVIII; primitivo vs. avanzado son términos heredados, tanto como lo

²¹⁴ *Ibidem*.

bárbaro vs. lo civilizado. Y el hecho de que lo presente con *sus costumbres perfectamente vividas* es un interesante argumento condensado: sus costumbres por sinécdoque, es la cultura toda que incluye lo que ha dicho: arte, ciencia y religión; el complemento *perfectamente vividas* logra que el adverbio enfatice la autenticidad de una sólida cultura.

El siguiente enunciado: *vinimos unos cuantos españoles peores, medios y mejores*, es una deliberada precisión que marca matices; presenta un medido resumen sobre la colonización y en el lector deja la impresión de que Juan Ramón busca ser justo; el predicado de este triple sujeto es también distributivo: *lo acapararon* (los peores) *sojuzgaron* (los medios) o *asimilaron* (los mejores) Este triple matiz da credibilidad al argumento.

3.10. Tesis explícita

El enunciado final de este párrafo es un juicio que constituye la primera tesis explícita que aporta al debate: *Lo que queda ahora de este indigenismo (...) es la América indígena del siglo XVI, en sucesión variada y distinta*. El término *sucesión*, tan propio del vocabulario estético juanramoniano, se aplica aquí con perfecta literalidad y sin embargo resulta evocador por la carga de sus dos adjetivos: *variada y distinta* da a esta América indígena una singularidad respetuosa.

El indio natural puede y debe seguir siéndolo, si quiere, con absoluta pureza; pero yo no acepto, como expresión indígena esencial, el indigenismo artificial americano que lo invade todo por aquí;²¹⁵

En este párrafo, el énfasis en el condicional *si quiere*, es una precisión que alude por supuesto a lo cultural, no al aspecto étnico, y viene en

²¹⁵ *Ibidem*

respuesta a un párrafo de Revueltas que reproduzco:

Y si hemos hablado de “extranjeros” a nuestra sensibilidad y sale al debate Juan Ramón Jiménez, no es un hecho fortuito, pues el propio Juan Ramón se confiesa como incapaz de saber sentir, cuando menos, esa “parte considerable de Hispanoamérica” que representa la poesía de Pablo Neruda.²¹⁶

Parece irónica la expresión de Juan Ramón que entrecomilla Revueltas; esa incapacidad para “saber sentir” esa “gran parte” del espíritu hispanoamericano de la que es vocero Neruda, el mexicano la atribuye a la extranjería del andaluz. Pero este argumento cae cuando Juan Ramón expresa su rechazo categórico a cierto esencialismo folklórico:

...como no creo que el jitanismo español de García Lorca sea expresión esencial española popular. Jitanismo, indijenismo que, igual que el negrismo de los blancos, que no es negro, han estraviado tanto a ciertos poetas, artistas y críticos popularistas iberoamericanos y españoles. Indio, negro, gitano desde fuera, con literatura forzada, no poesía directa. Para que lo fueran es imprescindible que el poeta sea gitano, negro o indio, no blanco pintado de cualquiera de las tres razas.²¹⁷

Este párrafo constituye una línea argumentativa secundaria a la tesis inicial: la no perfección estética, en este caso mediante la defensa de la posible autonomía del arte, respecto de ideologías nacionalistas y etnicistas. Con este rechazo a los esencialismos y a los “ismos”, condena las posiciones políticas que producen estéticas subordinadas de aquéllas. Hay aquí, pues, condensado todo un argumento personal: las ideologías políticas por sí mismas no se sostienen en el ámbito poético; el

²¹⁶ *Ibid* Revueltas, p. 200

hispanismo no es el gitanismo de mala calidad, como la cubanidad no es el negrismo, etc. De paso, acusa indirectamente a Neruda de “blanco pintado”.

De nuevo Juan Ramón habla de lo indígena no en sentido étnico sino apegado al origen biológico, al orden psicológico y cultural, rechazando el prejuicio del indio como un ser primitivo.

Ordenar no es terminar, es empezar. La libertad de ordenar es libertar y libertarnos, salvar y salvarnos. Libertarnos y salvarnos de nosotros mismos, civilizados o indígenas, según los casos. Un civilizado no puede ser “ya” indígena, pero un indígena puede siempre ser civilizado. ¿Y por qué un indígena no puede salvar y salvarse, libertar y libertarse; no puede ser completo y conciente, salirse del pantano y de la sombra? ¿O es que queremos al indio como un espectáculo detenido, estancado en su mal momento, el indio sufrido sólo por él y gozado sólo por los otros, por nosotros?²¹⁸

Si bien, como se dijo en la introducción a este capítulo, el contenido conceptual del debate no es original, cobra interés por la fuerza del estilo personal de Juan Ramón, quien le confiere a esta carta una forma inédita.

Resulta evidente, a manera de recapitulación teórica, que para describir la expresividad artística del texto argumentativo hay que superar la restricción que supone reducir la expresividad de un texto a su manifestación verbal lineal. Esta posición, defendida por los formalismos y estructuralismos del siglo XX, ha sido puesta en entredicho por A. García Berrio, quien ha reclamado la ampliación del concepto *ornatus*; actualmente, en cualquier parte de una argumentación, (ensayo, carta, prólogo, artículo, etc.) es frecuente que el autor aproveche la ocasión para elaborar un fragmento textual de orden estético; así, de los recursos

²¹⁷ *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977 Col. Libro Amigo, 383 pp. 47-48

²¹⁸ *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977 Col. Libro Amigo, 383 p.49

argumentativos típicos como el ejemplo, la analogía, la personificación etc., se derivarán no sólo fines probatorios, sino estéticos. “Igualmente se podría interpretar la ausencia de una conclusión como la que suele culminar en los procesos lógico-rationales; puesto que en el ensayo moderno no existe casi nunca un proceso de este tipo, no se busca la felicidad que se deriva de la contemplación de un perfecto balance, sino al contrario, se intenta promover la experiencia de un cierto grado de desequilibrio, el que surge de la imperfección o de lo inconcluso; esta posible insatisfacción intelectual se puede resolver, en los casos más afortunados, en una inquietud emotiva parecida a la que Borges deja implícita en su descripción de hecho estético: “esta inminencia de una revelación que se produce es, quizá, el hecho estético”.²¹⁹

En conclusión, esta carta condensa interesantes aspectos de la poética y ética-estética juanramonianas y permite conocer mejor su pensamiento respecto de ciertos tópicos literarios y personales²²⁰.

²¹⁹ *Ibid* Arenas Cruz, pp. 373-376

²²⁰ Puede verse la estrategia argumentativa de la carta en el anexo 4.

CAPÍTULO IV. CRÍTICA LITERARIA

Dentro del conjunto de la prosa de reflexión juanramoniana, la crítica propiamente dicha ocupa una parcela poco abundante. Es mucho más amplia la que él llamó “Crítica poética jeneral” en 1933, refiriéndose a las distintas formulaciones de carácter teórico que constituyen su poética.

4.1 Primera época

Juan Ramón inicia los escritos de juicio personal con los prólogos a obras como *La copa del rey de Thule* de Villaespesa, o *Nieblas* de Tomás Domínguez Ortiz. Esta variable de su prosa nace con un tono polémico propio del debate modernista en que se inscribe toda la literatura de la época. El mismo tono y disposición tienen sus reseñas a *Peregrinaciones* de Darío; a *Odios* de Ramón Gómez de la Serna y a *Antonio Azorín*, entre otros. Todas ellas aparecieron en distintos números de la revista *Helios*.

En este mismo núcleo de la prosa juanramoniana cabe mencionar su reseña a *Soledades* de Antonio Machado, aparecida en el *País* (1903), así como diferentes textos de *Helios*, que sin tener como centro de estudio una obra literaria determinada, le sirven para expresar juicios de valor sobre distintas facetas de la poesía del momento. Cernuda apunta: “ (...) la crítica de Juan Ramón Jiménez va casi siempre más allá de la figura literaria del personaje, y lo ve y nos lo ofrece como elemento de un conjunto más vasto, en el tiempo o en el espacio, lo cual es (...) la misión

de la crítica".²²¹

Un lugar destacado, en esta primera época, corresponde a textos como "Un libro de Amado Nervo" y "Pablo Verlaine y su novia la luna", aparecidos igualmente en *Helios*. Del segundo escribió Rafael Ferreres: "(...) es sin duda el mejor trabajo publicado sobre Verlaine entonces y con validez hoy".²²²

A los juicios del poeta, atinados en muchos casos, se suma otro factor que permite valorar sus trabajos: en estos textos se hallan, claramente definidas, todas las características que incorporan las corrientes innovadoras del modernismo²²³ y ellas le sirven para razonar y hacer explícito el porqué de su adhesión a dichas corrientes. En 1904 aparecen nuevas reseñas del poeta. Ahora, de pintura. Para *Alma española* escribe "Sol de la tarde (pensando en el último cuadro de Joaquín Sorolla)" y para *Blanco y Negro* "Sobre unos apuntes de Emilio Sala". En ambos trabajos pone de relieve las similitudes que guarda con lo literario –en técnicas y propósitos– el proceso de renovación que a principios de siglo afecta a todos los órdenes del arte.

Después viene una etapa de silencio crítico que coincide con el

²²¹ Luis Cernuda. "Juan Ramón Jiménez" en *El hijo pródigo*, año I, núm. 3. México, 15 jun. 1943 p. 148-156

²²² *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos, 1975 p. 182

²²³ Conviene precisar, desde ahora, que el **Modernismo** se desarrolla a lo largo de casi medio siglo, (1890-1930) y que no debe identificarse sólo con el **Modernismo Hispanoamericano**, que sin embargo se engloba dentro de él. Este movimiento artístico y literario viene gestándose dentro de la **modernidad** a lo largo del siglo XIX y tiene importantes precursores. Entre los más relevantes están Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud, que proclamaba la consigna de los tiempos: "Hay que ser totalmente **moderno**". Identificado en sus inicios solo con la renovación literaria de cuño casi exclusivamente anglosajón del periodo de entreguerras, hoy es entendido el **Modernismo** como un movimiento occidental que se experimenta tanto en las letras como en las artes. No se ciñe a una mera renovación formal, aunque ésta sea significativa, sino que recoge y expresa cambios filosóficos y culturales muy profundos, entre los que son relevantes las influencias de Nietzsche, Marx y Freud. En conjunto remite a una quiebra en los modos tradicionales de captar el mundo y de ahí de deriva una nueva manera de entender la obra literaria. Cfr. Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa, 2000 pp. 497-498

retiro de Juan Ramón a Moguer y con el triunfo del modernismo español²²⁴. La etapa polémica de este movimiento queda superada con *Helios* y con ello, muchas de las motivaciones que habían determinado el nacimiento de la crítica juanramoniana.

En 1905 o 1906 Juan Ramón escribió la “Elejía accidental por D. Manuel Reina” y aproximadamente es de estas fechas “Alma y capricho de Manuel Machado”. El poeta, sin embargo, no publicó estos trabajos, en los que se perciben un tono y una orientación muy distintos a los de los textos anteriores. El juicio de Juan Ramón es aquí más sereno. Ya no necesita romper lanzas a favor del modernismo y lo que hace ahora es deslindar, entre varias corrientes emergentes, aquellas que le parecen valiosas.

4.2 Segunda época

Juan Ramón no escribe nuevos trabajos sobre literatura hasta 1933, pues privilegia la escritura de aforismos, caricaturas líricas y otras formas de expresión más familiar y privadas como la carta.²²⁵

Hay, sin embargo, alguna excepción a esta norma. En 1933 publica en *El Sol*, con el título de “El colorista español”, una evocación crítica de la figura de Salvador Rueda. En 1936 aparecen, también en *El Sol*, los

²²⁴ En España, los autores de la Generación del 98 desarrollan una literatura cuyas características se engloban, aunque no siempre en la misma medida, dentro del **Modernismo europeo**, por lo que es necesario considerarlos en este marco (como hacen ya los estudiosos más actuales) y olvidar la antiguamente defendida oposición entre noventayochistas y modernistas. Los escritores de las generaciones siguientes (Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Ramón Pérez de Ayala, los de la Generación del 27, son en este sentido plenamente **modernos**. Cfr. Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa, 2000 p. 498

²²⁵ En la década de los años 20 Juan Ramón publicó abundantes notas en *La Pluma*, *España o Índice*, así como en la década de los 30 lo hizo en *El Sol* y en *La Gaceta Literaria*, pero en dichas notas la reflexión personal sigue privando sobre la crítica.

trabajos titulados “Ramón del Valle Inclán (Castillo de quema)”, “Sonrisas de Fernando Villalón” y “Recuerdo del primer Villaespesa (1899-1901)”. Todos ellos, a primera vista, son simples evocaciones literarias de diferentes figuras, testigos más o menos próximos del primer modernismo español.

Estos trabajos se inscriben, sin embargo, en un contexto literario muy preciso y, tras la evocación de una época ya pasada, esconden un juicio claramente formulado sobre el presente. Se trata de un *corpus* importante y homogéneo que permite hablar de una segunda etapa de la producción juanramoniana sobre temas de actualidad literaria. De modo que el texto crítico vuelve a aparecer en la obra de Juan Ramón al abrigo de una nueva polémica, que se puede resumir en dos palabras: deshumanización²²⁶ y rehumanización²²⁷

Como en la crítica de su primera época, ésta surge, en los años 30, por motivos claramente tipificados en el contexto literario de la

²²⁶ Con la *teoría deshumanizadora del arte* diagnosticada por Ortega, el nuevo artista se propone transformar la realidad y hacerla más autónoma sólo a través de las palabras del poema y no de otros temas. En síntesis, pueden distinguirse las cuatro etapas siguientes en el desarrollo del vanguardismo español: 1. De 1908 a 1918. Primeras manifestaciones de una literatura de vanguardia, protagonizadas esencialmente por Gómez de la Serna.

2. De 1918 a 1925, es decir, desde la llegada de Huidobro hasta los primeros contactos con el Surrealismo. Son los años presididos por el Ultraísmo y el Creacionismo. Predomina el optimismo vital, el juego, la exaltación de la modernidad y la *deshumanización*.

3. De 1925 a 1930. Influjo dominante del Surrealismo y, con ello, se inicia un proceso de *rehumanización*. Comienza a observarse cierto pesimismo y hasta una angustia ante los efectos *deshumanizantes* de la civilización moderna.

La peripecia de los surrealistas españoles no estuvo muy alejada de la de sus homónimos franceses: tuvo parecida suerte de politización (el caso de Alberti es significativo al respecto) y estuvo muy ligada a los avatares de la II República y a su fin con la Guerra Civil. Cfr. Brihuega, J. (ed.) *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España*. Madrid: Cátedra, 1990.

5. De 1930 a 1936, las inquietudes del momento llevan a un “nuevo romanticismo”. Las urgencias expresivas llevan al ocaso del vanguardismo español. El momento cuenta con un significativo libro de José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo* (1930), que marca la línea divisoria entre *el arte deshumanizado anterior y la nueva rehumanización* a través del compromiso del artista con su tiempo: “La verdadera vanguardia será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento. Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina que harán un arte para la vida, no una vida para el arte”. Cfr. Brihuega, J. (ed.), *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España*. Madrid: Cátedra, 1990.

Generación del 27²²⁸. Juan Ramón la utiliza como instrumento de defensa y, al hilo de la evocación a Rueda o a Villaespesa, para hilvanar una serie de juicios de actualidad. En estos trabajos esboza una línea que, sin solución de continuidad, va del “colorismo” de Rueda a Moreno Villa, García Lorca, y Alberti, entre otros.

La visión tópica de la España de pandereta le “recuerda a cada instante el momento actual de la poesía española (...) el jitanismo, el manierismo, el catolicismo. Yo definiría estos ‘movimientos’ españoles ‘[actuales] como el villaespesismo jeneral’”.²²⁹ Del estilo de Valle encuentra reflejos en Antonio Machado, en Pérez de Ayala, en Gabriel Miró, en Espina, en Lorca y en Alberti.²³⁰

Continúa esta segunda etapa de la prosa crítica juanramoniana después de su exilio en América. En Cuba, prepara la antología de poesía cubana ya mencionada, en cuyo prólogo y epílogo propone su interpretación de las líneas maestras que alimentaban el desarrollo de esta poesía²³¹. De 1937 es un estudio sobre la poesía de Eugenio Florit²³²y, un poco más tardíos, son sus estudios sobre Macedonio Fernández, Sofía Azarelloy el panorama general sobre poesía argentina y uruguaya. Pero Juan Ramón, tras su exilio, se interesa principalmente en revisar histórica y estéticamente las raíces y la evolución de la poesía española y universal del siglo XX, que en intervenir directamente en las distintas polémicas de la poesía española de posguerra.

²²⁸ Todos ellos alumnos suyos, quienes lo reconocieron como mentor.

²²⁹ *La corriente infinita*. sel y ed. Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1966, pp. 71-72

²³⁰ *Ibid*, p. 101

²³¹ Cfr. *Estética y Ética Estética*, pp. 146-148

²³² Cfr. *La corriente infinita*, p. 143 y ss.

4.3 Revisión crítica de un periodo de la poesía española

Fuera ya del contexto literario español, en Puerto Rico, Juan Ramón se dedica a reconstruir la historia y a interpretar el desarrollo global de la poesía española del siglo XX. Su atención se centra sobre todo en dos núcleos mayores: el modernismo, que para Juan Ramón inicia el verdadero “renacimiento de toda la poesía española” y la etapa acotada y presidida por la obra de los que él denomina poetas-profesores, en los que engloba a los principales representantes de la generación del 27.

Son abundantes los textos en que anticipa su concepción del modernismo. En algunas de sus cartas como la dirigida a Ricardo Baeza,²³³ se refiere a la “mezcolanza absurda” que el concepto de generación del 98 incorporó al acervo de la crítica literaria española y establece una primera distinción entre nombres como Ganivet, Benavente, Rubén Darío, Marquina, Baroja, Valle Inclán, Azorín y Maeztu, y otros como Villaespesa, Pérez de Ayala, Juan Ramón, Miró y Ortega.

En 1935, animado por las coincidencias de su pensamiento con el de Federico de Onís y en contestación a la falsificación del concepto de modernismo empleado por Pedro Salinas, da a conocer su visión de este movimiento en las respuestas a una entrevista publicada en el diario

²³³ Cfr. *Cartas literarias*, pp. 284-286. *Prometeo* suele identificarse como la primera revista vanguardista española, pero un análisis detenido de los autores extranjeros que aparecieron en sus páginas sugiere una situación más compleja y ambigua. Gracias a la correspondencia entre Ramón Gómez de la Serna, su director, y Ricardo Baeza, el más importante de sus traductores, se rastrea los gustos estéticos de ambos y se observa en detalle la transición entre el estilo decadente de fin de siglo, todavía considerado por muchos muy avanzado, y los primeros atisbos de lo que luego sería la vanguardia. El que Gómez de la Serna exprese en varias cartas dirigidas a Baeza su intención de conseguir en *Prometeo* una mezcla de las dos tendencias, revela claramente sus criterios literarios de aquella época. Cfr. Andrew A. Anderson. “Decadentes y jóvenes nuevos ‘interpolados’: Ramón y sus criterios de selección para *Prometeo*”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* Vol. XX, núm. 2, 1996, p. 1

madrileño *La voz*²³⁴.

Allí adelanta ideas que más tarde van a ser el núcleo de su libro sobre el modernismo;²³⁵ destaca ya no sólo la importancia de los poetas regionales en la renovación que supone este movimiento, sino que concreta dicha renovación en la confluencia de dos corrientes mayores de inspiración: una procedente de Unamuno, como se verá en el análisis que presentaré más adelante, y otra de Rubén Darío; asimismo, pone de relieve el fondo simbolista que da vida a toda la estética modernista.

El pensamiento de Juan Ramón sobre este tema madura a través de varios textos como *Alerta* y produce frutos en los apuntes que para sus clases en la Universidad de Puerto Rico redactó a lo largo del curso 1953-1954. Estos apuntes habrían de servirle –era la intención del poeta- para la elaboración de su libro *El Modernismo*, “libro que con otro, *Época* –dice Juan Ramón-, considero mi testamento crítico”.²³⁶ Este libro no llegó, en vida del poeta, a publicarse, pero lo hicieron Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, en una edición muy aproximada.

El segundo núcleo temático se centra en el estudio de la evolución poética de la generación siguiente a la suya. El texto más importante en este sentido es el que el poeta tituló “Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea”, publicado en *Nosotros* en 1940. Este es un trabajo vital para estudiar la crítica juanramoniana.

²³⁴ “El modernismo no fue solamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todos. En España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza, sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza”. Diario *La voz*, 18 de marzo de 1935. La consideración del modernismo como una actitud ante la vida y no como una mera escuela literaria es la tesis más aceptada por la crítica actual. En todos los estudios siguen citándose estas palabras de Juan Ramón. Cfr. Cristina Ferreiro. *La obra poética de Rubén Darío*. México: Diana, 1991

²³⁵ Angel del Río. “Notas sobre crítica y poesía...” en *Estudios sobre literatura contemporánea española*. Madrid: Gredos, 1966. Estudio sobre la evolución y gestación de las opiniones de Juan Ramón sobre el tema. Con el título *El Modernismo, notas de un curso (1953)*, se publicaron los apuntes taquígrafados por Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. Apareció como libro en 1962 bajo el sello de Aguilar.

4.4 El exilio y la crítica.

Se ha cuestionado en qué medida la expatriación favorece o impide la creación literaria. En el caso de Juan Ramón, los primeros años de exilio en Puerto Rico y Cuba fueron un impedimento para su poesía. El exilio en los Estados Unidos, de 1939 en adelante, la favoreció. También se ha puesto en duda su declaración a este respecto, cuando dijo que por Puerto Rico y Cuba escribió casi exclusivamente crítica y conferencias y que no fue hasta su residencia en Florida cuando pudo escribir poesía. Pero no es necesario especular sobre si interrumpió o no su creación poética en los primeros años de exilio; su mujer Zenobia da fe de ello en su diario y se queja de que Juan Ramón pase el tiempo en la edición y crítica de la obra de otros sin dedicarse a la propia. Existen además razones de orden psicológico que le impiden a Juan Ramón dedicarse a la poesía durante la guerra civil.²³⁷

4.5. Análisis de un artículo dedicado a la poesía de Antonio Machado.

El artículo de Juan Ramón que analizaré en este capítulo se ocupa de la poesía de Antonio Machado. Si bien es un texto que se ajusta mejor a la forma del ensayo literario, su título alude a un destinatario que ha expresado valoraciones muy distintas a las de Juan Ramón. De ahí su título irónico: “Un enredador enredado: respuesta concisa en letra de archivo”.²³⁸ Sin embargo, como se podrá ver, no se trata en realidad de una carta personal.

²³⁶ *El trabajo gustoso*, p. 216

²³⁷ Cfr. Graciela Palau de Nemes «Vida, obra inédita de Juan Ramón Jiménez» en *Juan Ramón Jiménez prosista* ed. Francisco Javier Blasco. Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez, p. 244 y ss.

²³⁸ Este texto está recogido por Francisco Garfias en la antología *La corriente infinita* y apareció por primera vez en la revista *Cuadernos Americanos* en agosto de 1944.

La disposición del texto sigue un orden preciso; no hay, como en las cartas, digresiones constantes ni acumulación de metáforas; el texto se organiza de la siguiente manera:

1. Introducción -exordio- con carácter polémico. (“Antonio Machado es percibido ‘así’...”)
2. Tesis. (“...pero en realidad es de este otro modo”). Este es el cuerpo del texto, donde distingue tres aspectos de la obra machadiana mediante una metonimia: “Hay tres Antonios: el dariano, el becqueriano y el popularista”. Cada una de estas facetas se justifica por medio de dos recursos demostrativos: el testimonio personal y el análisis de poemas de Machado.
3. Conclusión con carácter polémico: (“A pesar de estas tres vertientes y de ser más valiosas las dos primeras, en el público domina la última, es decir la popularista”. Es a la que alude al comenzar el texto y desea combatir. Para él, esta equivocada percepción no sólo es una falsedad desde el punto de vista literario, sino una indignidad desde el punto de vista humano. En esta última parte los recursos expresivos se centran en el empleo de calificativos; este criterio valorativo de Machado es *vulgar, postizo, ocasional, fácil, atrevido, tendencioso*, etc. Con otro par de adjetivos polémicos alude a un individuo en el título de su ensayo, al que llama *enredador enredado*, y a quien volverá a referirse en la conclusión como “un español radicado en México” que ha prologado las obras completas de Machado. Se refiere a José Bergamín, con quien Juan

Ramón sostuvo una relación que pasó por diversas etapas hasta terminar en ruptura definitiva.

Introducción o exordio.

En el ensayo moderno la función del exordio ha cambiado respecto de la que cumplía en la retórica clásica. Esto se debe a que "...la pretensión de captar la benevolencia del receptor se ha suplido por la necesidad de diseñar un modelo de lectura".²³⁹ (...) Este cambio de orientación se debe a tres razones; primera: ya no es necesario animar al receptor, quien ha elegido libremente la lectura del texto; segunda: ya no se exige del interlocutor una respuesta inmediata, sino que se le presenta un punto de vista u opinión para que la confronte, si lo desea, con sus experiencias y opiniones propias; y tercera: ya no importa que el discurso parezca espontáneo, carente de un plan explícito desde el exordio.

Son muy abundantes, en cambio, en esta primera parte del ensayo actual, algunos tópicos vinculados a la propia materia que se va a tratar. Estos tópicos son los siguientes:

- a) "Presentar el tema o tesis que va a desarrollarse.
- b) Exponer los motivos por los que se escribe el ensayo.
- c) Exponer las intenciones del autor o la finalidad que persigue.
- d) Expresar los presupuestos básicos sobre los que se va a asentar la argumentación"²⁴⁰

Me parece que el exordio de este artículo se ajusta al cuarto tópico: expresar los presupuestos básicos sobre los que se va a asentar la argumentación.

²³⁹ Cfr. Arenas Cruz, Ma. Elena. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 1997. Col. Monografías, 19, p.452

Se trata de tres párrafos en los que Juan Ramón alterna juicios de valor con juicios históricos en torno al modernismo, para situar los antecedentes literarios de Machado.

Para comprender mejor cómo lo hace, conviene acudir a Arenas quien establece cómo “Cuando se habla de presupuestos, podemos entender tanto las premisas de la argumentación (sobre las que se va a intentar basar el acuerdo) como las definiciones, postulados o afirmaciones primeras de las que va a partir la argumentación.

En cuanto al primer caso, no es frecuente que aparezcan explícitamente citadas las premisas en que se basa el acuerdo que se busca a través de la argumentación; normalmente permanecen implícitas en los argumentos y suelen tener un matiz polémico; ser premisas no aceptadas por la mayoría.”

Veamos cómo se cumple esta función en el primer párrafo:

Si un clarividente se viese obligado a dar una explicación objetiva, concreta y rápida del modernismo español y universal de fines del siglo XIX y principios del XX, yo creo que diría que el verdadero modernismo fue aquella ansia de renovación vital y estética que sobrevive hoy del llamado vulgarmente modernismo en aquellos días; y que lo que vulgarmente se llamó modernismo entonces fue lo que murió del verdadero modernismo.²⁴¹

Estas aclaraciones previas constituyen la base o premisa de la argumentación. La digresión se abre con una oración condicional larga que podemos dividir en dos. En la primera parte se presenta a sí mismo con ironía y en paradoja, como un *clarividente* del pasado, capaz de expresar una *explicación objetiva, concreta y rápida* acerca del Modernismo. Juan Ramón ha pasado por él como testigo y cofundador en España y la

²⁴⁰ *Ibid* Arenas, pp.206-234

explicación que promete no es –para los críticos actuales– objetiva ni concreta, aunque sí rápida. Para definir el movimiento ofrece una figura muy transparente: *ansia de renovación vital y estética*; ésta es una imagen directa que permite observar cómo en muchas ocasiones la argumentación de Juan Ramón consiste en la propia exposición. En esta primera “definición” da por sentadas ideas que ha venido expresando durante muchos años; en este caso, que todo lo auténtico en poesía moderna procede de ese impulso de *renovación vital*, en donde incluye al simbolismo y a las vanguardias; en la segunda parte de la oración, con un juego de palabras introducido por un retórico *yo diría*, sostiene que *el verdadero modernismo* es justamente aquel que no se ancla en tópicos ni en aspectos estilísticos superficiales; lo que murió del *verdadero modernismo* es todo lo que no tenía de ímpetu vital.

En el segundo párrafo amplía su definición:

El modernismo, movimiento jeneral de libertad literaria, artística, científica, religiosa y social, empezó en España e Hispanoamérica simultáneamente con la generación del 98 y los llamados precursores de dicho movimiento en Hispanoamérica, quienes corresponden en parte a esa jeneración española y en parte a los inmediatos predecesores de ella en España: Jacinto Verdaguer, Salvador Rueda, Manuel Paso, Rosalía de Castro, Vicente Medina, Manuel Reina, enlazados con Augusto Ferrán y Bécquer. Su plenitud la señalan unidos Rubén Darío y Miguel de Unamuno, modernismo formal y modernismo ideal.²⁴²

En este párrafo primero da por sentado, de manera personal y ventajosa, que para situar literariamente a Machado, objeto de este ensayo, debemos entender al modernismo de un cierto modo: como *un*

²⁴¹ Jiménez, Juan Ramón. “Un enredador enredado: respuesta en letra de archivo”. *La corriente infinita*. Aguilar: Madrid, 1962, p. 133

²⁴² JRJ, *Ibid*, p. 133-134

movimiento de libertad literaria, artística, científica, religiosa y social. Esta afirmación –que es un juicio de valor positivo– resultaba entonces y todavía ahora (para muchos) *extravagante, poco concreta y objetiva*, pero sobre todo polémica. Juan Ramón lanza este tipo de afirmaciones polémicas en este texto a sabiendas de que lo son y es habitual encontrarlas en su prosa. De nuevo, Juan Ramón está remitiéndonos a *su propia idea* de Modernismo.

Arenas establece cómo “...es muy frecuente que el autor inicie con una afirmación más o menos axiomática, que luego es matizada y aplicada al caso concreto que va a tratar. Es una forma indirecta de buscar el acuerdo con el receptor desde el inicio”.²⁴³ En efecto, sintéticamente en este párrafo Juan Ramón razona de lo general a lo particular: el Modernismo español y la generación del 98 son movimientos simultáneos.²⁴⁴

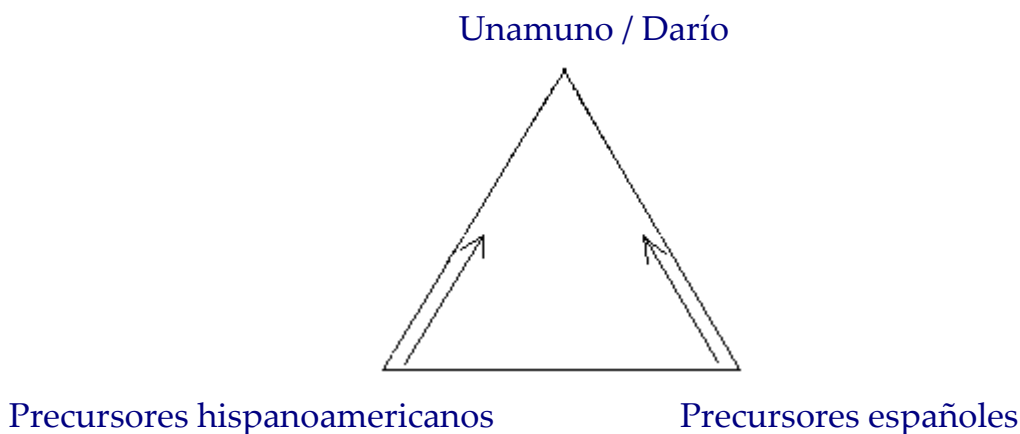
A su vez, los precursores hispanoamericanos se igualan en tiempo a los españoles. La síntesis de estas dos aristas se resuelve en la tercera punta del triángulo: un español, Unamuno y un hispanoamericano, Darío. Los adjetivos que acompañan a cada uno sintetizan también dos actitudes: *ideal*²⁴⁵ para el primero, *formal* para el segundo. Es interesante notar

²⁴³ *Ibid* Arenas Cruz, p. 218

²⁴⁴ El contraste “modernismo vs noventa y ocho” fue una interpretación diferenciadora que se manifestó enfáticamente a partir de 1930, primero con Valbuena Prat y luego con Salinas, Laín Entralgo y especialmente Díaz-Plaja. Para estos autores, la literatura de cambio de siglo estaba dividida entre dos grupos, indicados por el título del libro de este último: *Modernismo frente a Noventa y Ocho* (Madrid, 1951). Pronto otros críticos discreparán de esa opinión, notablemente Federico de Onís y Juan Ramón Jiménez. Dice Onís: “El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras, y del espíritu, que iniciará hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la religión y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy.” Cfr. Richard Cardwell “La genealogía del modernismo juanramoniano”. En *JRJ: poesía total y obra en marcha*. cord. Cristóbal Cuevas. Barcelona: Anthropos, 1991. p. 85

²⁴⁵ Podría extrañar ver asociado a Unamuno el término “idealista”; pero además de los textos que para nosotros o que ante nuestros ojos vinculan a Unamuno con el existencialismo, hay otros donde el vasco se

que de este grupo de precursores, ni a Rosalía de Castro ni a Bécquer los llama románticos o postrománticos.

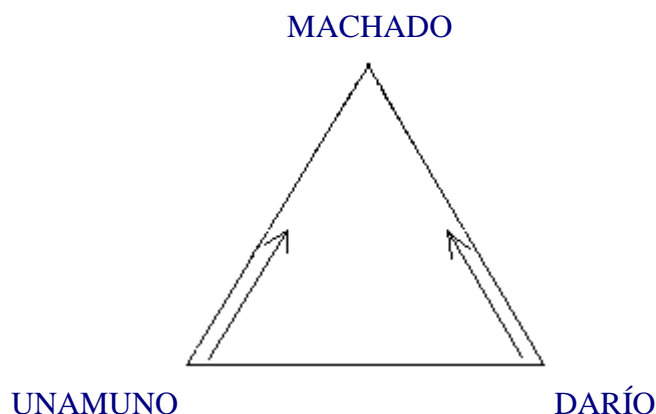


Veamos el tercer párrafo donde crea una nueva tríada, más hacia lo particular: en un extremo Unamuno, en otro Darío, y en el ápice, como síntesis, Antonio Machado:

Miguel de Unamuno y Rubén Darío unidos (todo esto lo he dicho ya tantas veces como se dice la verdad) levantan la poesía del siglo XIX, en todos los países de habla española, al nivel que luego ha quedado vigente en lo que va del siglo. Después de ellos vienen los escritores que todo el mundo literario conoce y que no es necesario citar. Basta decir ahora que esa unión mágica de Unamuno interior y Darío exterior da en España su primer fruto con Antonio Machado, mayor de edad y de formación entonces, después de su hermano Manuel, que los otros escritores de su jeneración.²⁴⁶

expresa en términos más claramente relacionados al idealismo filosófico. Cardwell lo ha estudiado: "Exactamente como Juan Ramón habla en su "Apuntes" de las "almas grandes" que formarían "una cadena espiritual de arte y de independencia", hablará Unamuno en 1906 de este modo: "(...) hay en cada uno de nosotros *cabos sueltos espirituales, rincones del alma* (...) Llevamos todos ideas y *sentimientos potenciales* que sólo pasarán de la potencia al acto si llega el que nos los despierte". (Unamuno. *Obras completas*, III, p. 1027) Por eso Unamuno ensalzará este aspecto idealista en poetas como Manuel Machado y José Asunción Silva, a pesar del supuesto "antimodernismo unamuniano", que en realidad es "antiesteticismo", "oposición a la dedicación obsesiva al Arte con la consecuente exclusión del espíritu". Richard Cardwell, *ibid*, p. 97

²⁴⁶ JRJ. *Ibid*, p. 134



El tono polémico de la argumentación se enfatiza con la expresión incidental *todo esto lo he dicho ya tantas veces* rematada con otra expresión irónica y auto-elogiosa que manifiesta gran autoconfianza: *como se dice la verdad*. Al decir de este modo que insiste, deja en el lector la sensación de que parecen no surtir efecto sus afirmaciones tantas veces repetidas respecto del papel de estos dos escritores en la literatura posterior a ellos. A Unamuno y a Darío los caracteriza situándolos entrecruzados en la red de influencias de toda la literatura hispánica del siglo XX.²⁴⁷ Con el verbo *levantan* da por sentado que la poesía del siglo XIX, salvo excepciones como Bécquer y Rosalía de Castro, era mediocre; asimismo, el verbo

²⁴⁷ Darío fija en la *Revista de artes y letras*, Chile, 1888 el término Modernismo, aunque no es el primero que lo usa, pues ya lo habían hecho antes José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera; ambos, junto con José Asunción Silva y Julián del Casal, fueron los pioneros del nuevo movimiento. Es curioso observar que es esta la primera vez que en Hispanoamérica se producen innovaciones poéticas que nada tienen que ver con los modelos españoles (si se exceptúa a G.A. Bécquer), pues se sigue especialmente a Víctor Hugo, Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Oscar Wilde y Gabrielle d'Annunzio. Cfr. Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa, 2000 pp. 498-499.

levantan le permite expresar un juicio histórico mezclado con otro de valor. Y de nuevo elige un par de adjetivos que sintetizan la estética de estos dos modelos: *interior* para Unamuno y *exterior* para Darío. Es revelador asimismo el adjetivo *mágica* para describir su unión, que en este contexto equivale a “providencial” por ser su mejor fruto Antonio Machado.

En definitiva, la configuración semántica del exordio se nutre de dos tipos fundamentales de tópicos: los relativos al emisor (êthos) y los relacionados con la materia propiamente dicha. Mediante ambos, Juan Ramón no sólo pretende predisponer favorablemente al receptor, sino también sugerirle una estrategia de lectura, orientarlo para que interprete su texto de una determinada manera.

Argumentación

Por ser sumamente polémica la valoración que Juan Ramón sostiene de la poesía de Antonio Machado, conviene tener a la vista la estrategia argumentativa que elige para construirla.

La argumentación es la sección donde se presentan las pruebas destinadas a razonar la tesis defendida en el texto y a refutar los argumentos opuestos a los propios. De ella depende, en gran medida, la persuasión del receptor. Este objetivo viene preparado por el exordio que, como vimos, ha preorientado ya al lector para aceptar la idea juanramoniana de Modernismo en una de cuyas aristas se encuentra Rubén Darío como precursor del movimiento e influencia capital sobre Machado.

La materia de la argumentación tiene su punto de partida en una *quaestio* que puede formularse explícitamente o quedar implícita a lo largo de la argumentación. Según la teorización clásica, la *quaestio* podía ser *finita* (*hyphótesis*) de carácter concreto, particular y práctico, o *infinita* (*thésis*), de índole abstracta, general y teórica²⁴⁸. Esta breve formulación del tema o cuestión sobre la que se van a exponer los argumentos personales suele constituir lo que se llama *propositio*.

De modo que la *quaestio* del texto que nos ocupa, formulada explícitamente por Juan Ramón, es ofrecer una visión de conjunto de la poesía de Antonio Machado. Siguiendo a Arenas Cruz, “(...)la base de esta parte son las *pruebas* pertinentes para justificar un punto de vista personal, para refutar las opiniones contrarias o simplemente para deliberar o indagar en torno a un determinado asunto.”²⁴⁹

La *propositio*, entonces, Juan Ramón la divide en tres y cada una corresponde a una poética y a un estilo de Machado. Pero detrás de esta triple distinción se agazapa otra intención también polémica. No hay que perder de vista que el texto tiene destinatario: “un enredador enredado” a quien se dirigirá personalmente en su conclusión y de la que me ocuparé en su momento.

Puesto que es tan polémico el punto de vista de Juan Ramón, acerca de la poesía de Machado, me acojo a otra recomendación de Arenas Cruz prevista para este tipo de textos, con objeto de analizar lo más objetivamente posible los mecanismos discursivos:

La única advertencia que haremos es que en esta clase de textos las pruebas o argumentos no son especialmente sólidos o irresistibles a la crítica, sino que normalmente están marcados

²⁴⁸ Cfr. Arenas Cruz, Ma. Elena. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 1997. Col. Monografías, 19, pp. 236-237

²⁴⁹ *Ibid* Arenas, p. 237

por la subjetividad del autor y sus asociaciones imaginarias; no obstante, ello no quiere decir que olviden los principios racionales.

Suelen encontrarse argumentos basados en impresiones personales y lo más frecuente es que predominen pruebas que no siguen las leyes estrictas de la lógica, pues entonces serían de orden demostrativo. (...) Perelman y L.O-Tyteca han establecido que se trata de argumentos que se rigen por las reglas del razonamiento verosímil.²⁵⁰

Comencemos a ver entonces cada una de las tres partes. El primer aspecto que reconoce en Machado es el dariano:

I

En Antonio Machado se unen tres poetas: uno, el discípulo de Rubén Darío. Yo que traté tanto a Antonio Machado en esa época, sé la fuerte influencia que ciertos poemas del *españolista mayor Rubén Darío*, como los *Retratos*, *Cosas del Cid*, *Cyrano en España*, etc., determinaron en él.²⁵¹

Con la expresión *yo que lo traté tanto* se adjudica autoridad para juzgar esta etapa de la poesía machadiana influida por el *españolista mayor*; con una breve fórmula condensa todo un argumento que sostiene la tesis: esta faceta de la poesía de Machado es de asunto español; aparecen en ella tópicos, lugares y personajes sostenidos por la tradición como esencialmente españoles; este estilo de aludir decorativamente a ellos lo hereda del nicaragüense.

La primera prueba que ofrece es testimonial:

Los altos del Hipódromo de Madrid *recordarán bien la declamación entusiasta de un Antonio Machado* teatral (él había sido actor ya) *de estos poemas y otros, Año Nuevo*, sobre todo, *del nicaragüense*, paseando *juntos nosotros dos* en los anocheceres

²⁵⁰ *Ibid* Arenas, p. 238

²⁵¹ JRJ. *Ibid*, p. 134 Desde su iniciación como poeta, se interesó también por la situación del hombre en el mundo contemporáneo y por las glorias pasadas de España y de América Latina. Cfr. Cristina Ferreiro. *La obra poética de Rubén Darío*. México: Diana, 1999, p. 37

de verano.²⁵²

La segunda prueba es literaria; ofrece un conjunto de fragmentos o poemas enteros de Machado, que en total suman nueve textos.

Revisaremos sólo cuatro:

Mientras la sombra pasa de un santo amor, hoy quiero
poner un dulce salmo sobre mi viejo atril.
Acordaré las notas del órgano severo
al suspirar fragante del pífano²⁵³ de abril.

Madurarán su aroma las pomas otoñales,
la mirra y el incienso salmodiarán su olor:
exhalarán su fresco perfume los rosales,
bajo la paz en sombra del tibio huerto en flor.

Al grave acorde lento de música y aroma
la sola y vieja noble razón de mi rezar
levantará su vuelo suave de paloma,
y la palabra blanca se elevará al altar.

(“Preludio”, *Del camino*)

Juan Ramón dice que *temas, metros y acentos de Rubén son evidentes*.

Revisemos cada elemento por separado para ver cómo lo demuestra.

El *tema* de este poema de Machado es la escritura poética como un rito de la sublimidad estética, muy empleado por Darío; esto se expresa mediante el lujo verbal del *metro* alejandrino, también dariano ²⁵⁴ y en la sensualidad del léxico propio de la imaginería modernista. El *acento* al que se refiere Juan Ramón en este fragmento de Machado es menos

²⁵² JRJ. *Ibid*, p. 134

²⁵³ JRJ. *Ibid*, p. 135 Machado integra términos de connotación exquisita a la manera de Darío. De *Prosas profanas*: “Que púberes canéforas te ofrenden el encanto;/ (...) que si un pastor su pífano bajo el frescor del haya, / (...) sombra de un sátiro espectral.”

²⁵⁴ Rubén Darío emplea versos de muy distinta medida, aunque cultivó particularmente el alejandrino de hasta diecisiete sílabas –heptadecasilabo– dividido en hemistiquios de 7 y 10 sílabas métricas. Evidentemente ningún metro fue “inventado” por Rubén Darío. Lo que sí hizo fue rescatar versos en desuso de la tradición española y adaptarle ritmos nuevos, especialmente al alejandrino. Lo mismo ocurre con la estrofa; rompe conscientemente los moldes clásicos para conseguir fuerza expresiva o algún efecto de estilo. Cfr. Cristina Ferreiro, *Op cit.*, p. 52

“demostrable”; pero puede entenderse aquí en el sentido de actitud, de tono emocional, que nos remite a la magnificencia litúrgica de la mirra, el incienso y el altar, donde *la palabra blanca*, elevada a este último, como un rezo, presenta la asimilación de una mística poética muy reconocible en el poemario dariano *Las ánforas de Epicuro de Prosas profanas*.

Juan Ramón aporta su segundo ejemplo:

Un vino risueño me dijo el camino.
Yo escucho los áureos consejos del vino,
que el vino es a veces escala de ensueño.
Abril y la noche y el vino risueño
cantaron en coro su salmo de amor.²⁵⁵

(“Fantasía de una noche de abril”, de *Humorismos, fantasías, apuntes*)

En este breve fragmento el aire rubendariano en Machado es el *tema*, en este caso el elogio al vino, así como su influencia sobre el sujeto poético quien se presenta a sí mismo como un iluminado; el *metro* es de nuevo alejandrinos dodecasílabos consonantes.

Un tercer ejemplo:

...Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.
¿Espera, duerme o sueña? ¿La sangre derramada
recuerda, cuando tuvo la fiebre de la espada?
¡Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira!
...La madre en otro tiempo fecunda en capitanes,
madrstra es hoy apenas de humildes ganapanes.
Castilla no es aquella tan generosa un día
cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía...²⁵⁶

(En “A orillas del Duero”, *Campos de Castilla*)

²⁵⁵ JRJ. *Ibid*, p.134

²⁵⁶ JRJ. *Ibid*, p. 135

En esta estrofa Juan Ramón juzga rubendariano el mismo *metro* y cierto estilo escenográfico; Machado no quiere dar la impresión de realidad, sino que condensa escenográficamente a España; *Myo Cid* es un elemento netamente decorativo de la mítica España dominadora, como un cartel turístico de los años cincuenta.

Reproduzco otro fragmento para dejar claro su modo de argumentar por medio de ejemplos, donde Juan Ramón hace patente el helenismo dariano²⁵⁷:

Sobre la limpia arena, en el tartesio llano
 por donde acaba España y sigue el mar,
 hay dos hombres que apoyan la cabeza en la mano;
 uno duerme, y el otro parece meditar...
 ...Y se ha dormido y sueña con el pastor Proteo,
 que sabe los rebaños del marino guardar:
 y sueña que le llaman las hijas de Nereo,
 y ha oído a los caballos de Poseidón hablar...

(De *Parábolas*, del mismo libro)

Juan Ramón cierra este primer apartado con la siguiente afirmación:

Seguramente Antonio Machado es, de su jeneración y la siguiente, el poeta que ha tenido un eco más prolongado de Rubén Darío a través de toda su obra.²⁵⁸

El adverbio *seguramente* sugiere no sólo un juicio sobre la obra de Machado, sino una invitación a la polémica contra el lugar común de la crítica de su tiempo en torno a que Darío sintetiza el esteticismo y Machado lo real. Evidentemente se está dirigiendo a quienes se puedan

²⁵⁷JRJ. *Ibid*, p.136 Las menciones y alusiones a personajes mitológicos greco-latinos son constantes en la poesía de Rubén Darío. Podemos encontrar a Adonis, Venus (Afrodita, Anadiomena), Apolo, Prometeo, Pan, Filomena, Dafne, Ares, Eros y toda una serie de faunos y ninfas. De "Poema de otoño": "Priapo vela en los jardines/ que Cipris huella;/ Hécate hace aullar a los mastines; mas Diana es bella". *Cantos de vida y esperanza*.p. 18, o de *Prosas profanas*: "El coloquio de los centauros": Calladas las bocinas a los tritones gratas,/ calladas las sirenas de labios escarlatas,/ los carrillos de Eolo desinflados, digamos/ junto al laurel ilustre de florecidos ramos/ la gloria inmarcesible de las Musas hermosas/ y el triunfo del terrible misterio de las cosas./ He aquí que renacen los lauros milenarios;/ vuelven a dar su lumbré los viejos lampadarios;/ y anímase en mi cuerpo de Centauro inmortal/ la sangre del celeste caballo paternal". p. 322

oponer en una suerte de reto implícito: después de todas estas citas, demuéstrenme que no existe esta influencia tan evidente.²⁵⁹

II

La segunda parte de su texto corresponde al Machado becqueriano:

Otro Antonio Machado es el delicado discípulo de Bécquer: hijo del simbolismo francés tan español, tan andaluz; admirador del más hondo Unamuno; el mejor Antonio Machado, el que sobrevivirá no en el libro, sino en la memoria y en los labios, por encima de los otros dos.²⁶⁰

En la primera parte de este párrafo Juan Ramón caracteriza indirectamente a Machado como simbolista y de nuevo alude a una genealogía literaria que ha venido construyendo durante años, donde el simbolismo francés deriva de la mística andaluza. San Juan de la Cruz, Bécquer y Machado, andaluces todos –incluido el propio Juan Ramón en esta estirpe– son en lo esencial simbolistas²⁶¹ por un sustrato árabe de raíces místicas.²⁶²

Y sorprende que en seguida sitúe a Machado en un nivel de

²⁵⁸ JRJ. *Ibid*, p.136

²⁵⁹ Es importante resaltar que toda la crítica erudita sobre la obra de Antonio Machado coincide en señalar la influencia de Darío.

²⁶⁰ JRJ. *Ibid*, p.137

²⁶¹ El término “simbolista” en este contexto debe entenderse en sentido amplio; es decir, como un interés espiritual difuso dentro de la poesía que a veces se ejerció con rigor y a veces no. Es importante que nos esforcemos en aclarar qué dice Juan Ramón y por qué medios llega a esas ideas, sin juzgar si está equivocado o no desde lo que hoy sabemos. Lo contrario sería como discutir hoy con Colón sobre la ubicación de Cipango...

²⁶² Juan Ramón sostuvo y defendió la tesis del origen andaluz del simbolismo: "El simbolismo francés viene de los místicos del Siglo de Oro; lo que hay de místico en los simbolistas procede de nuestros místicos y de la poesía árabe-andaluza... He leído desde niño a San Juan de la Cruz. Tanto él como Bécquer son simbolistas; son dos casos líricos semejantes a Verlaine". Cfr: *Estética y ética estética*. Resumiendo a Asín Palacios, la conservación de los carismas estéticos y la sed de lo litúrgico-lírico, son herencia de la poesía andalusí y de la mística sufi de Al-Andalus. Los saddhilís andalusíes van a proyectar su mística a través de la reforma carmelita y del movimiento quietista. Efectivamente, San Juan, Santa Teresa y Fray Luis van a coincidir con algunos místicos musulmanes en el método, el contenido erótico-místico, el léxico, la contemplación lírica e incluso las imágenes poéticas. Cfr. Asín Palacios, Miguel. "Un precursor hispanomusulmán de San Juan de la Cruz" en: *Obras escogidas*. Madrid: C.S.I.C., 1946-1948, 3 vols.

admiración por Unamuno idéntico al que siente por Bécquer; aunque ya ha explicitado la influencia del vasco en su primer apartado, resulta inesperado que los ponga en el mismo saco aunque no tengan, para la crítica actual, casi nada en común. Termina este párrafo con una metonimia a manera de sentencia: a Machado no se le recordará por su lugar en la historia de la literatura *-no en el libro-*, sino por el gusto, por el encanto de su verso que permitirá a sus lectores recordarlo y recitarlo sin esfuerzo *- en la memoria y en los labios-*.

Veamos la segunda parte de este párrafo:

Este esquisito, trasparente, fino, sencillo Antonio Machado que sueña y canta en la juventud y vuelve a cantar y soñar en la vejez, escribe en tiernos endecasílabos con fluentes octosílabos, asonantados los dos versos casi siempre, y espresa lo más recóndito y misterioso de su alma de místico con toques de pícaro.²⁶³

Más allá de ser Machado el resultado de estas influencias, para Juan Ramón lo mejor de este poeta es que *canta y sueña*. Su apego a la imaginación no reproductiva sino sugerente es su mejor cualidad, juicio con el que refuerza su tesis inicial en la que presenta a Machado como un simbolista. Es particularmente cierto en *Soledades*, cómo constantemente el poeta recurre a un recurso muy simbolista: el de intuir mundos interiores y en sordina verlos auto-irónicamente. Hay numerosos diálogos así, es de hecho una constante en la poesía machadiana.

Continúa el párrafo:

Es el májico andador *Del camino* "ese librito secreto de los callejones y trasmuros del triste, sofocado horizonte". Como aquí no hay nada que demostrar a los superficiales, me limito a citar, por deleite propio, tres poemas, uno de los primeros tiempos, otro de lo místico y lo pícaro, y otro de los días finales del permanente Antonio Machado de *Galerías*.²⁶⁴

²⁶³ JRJ. *Ibid*, p. 137

²⁶⁴ JRJ. *Ibid*, p. 137

El adjetivo *májico* para *andador* forma parte del léxico valorativo de Juan Ramón; aunque este adjetivo puede remitir a prestidigitación, ilusionismo, influencia sobre la materia, etc., aquí Juan Ramón se refiere al misticismo sin lo divino, a la intuición del misterio de las cosas sencillas. Se ha estudiado la relación de Juan Ramón con el ocultismo, aunque es claro que aquí alude a la afinidad del romanticismo y el simbolismo europeo con el ocultismo.²⁶⁵ *Como no hay nada que demostrar a los superficiales* es una expresión desafiante dirigida seguramente a quienes cuestionaban la indiscutible afinidad de Machado con Bécquer; el recurso polémico de la preterición le sirve para decir que cita a Machado sólo por gusto, cuando en realidad lo hace para demostrar sus aserciones. Su primer ejemplo:

Desde el umbral de un sueño me llamaron...
 Era la buena voz, la voz querida.
 -Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma? ...
 Llegó a mi corazón una caricia.
 -Contigo siempre... Y avancé en mi sueño
 por una larga, escueta galería,
 sintiendo el roce de la veste pura
 y el palpitar suave de la mano amiga.²⁶⁶

Veamos lo que de Bécquer ve Juan Ramón en este poema: el ensueño, una especie de mística secular y psicologizada, donde los estados de ensueño suplen a lo transpersonal. En efecto, en varias de sus rimas, Bécquer está seguro de que quien le habla es la musa, la inspiración; mientras que en ocasiones, en otros, más de corte simbolista, aumenta la ambigüedad sobre la “personalidad” o “identidad” de este

²⁶⁵ Cfr. Juan Félix Larrea López. “Modernismo y ocultismo” en *Modernismo y teosofía: Viriato Díaz-Perez*. Madrid: Prodhufi, 1993. Col. Tres de cuatro soles.

²⁶⁶ JRJ. *Ibid*, p. 137

influjo; *la mano amiga* de este fragmento parece sugerir la parte simbolista de Machado, la ambivalencia propia de una poética simbolista donde siempre es mejor sugerir que decir.²⁶⁷

Su segundo ejemplo:

¡Tartarín en Koenigsberg!
Con el puño en la mejilla,
todo lo llegó a saber.²⁶⁸

(*Proverbios y cantares, Nuevas canciones*)

El aforismo machadiano que elige Juan Ramón como ejemplo *de lo místico y lo pícaro*, destaca el sarcasmo del propio Machado para satirizar la filosofía kantiana: “Tartarín de Tarascón” es un personaje pintoresco de Alphonse Daudet, mitómano y fanfarrón;²⁶⁹ así caricaturiza Machado los vastos alcances de la filosofía de Kant quien nunca salió de su pueblo (Koenigsberg) y critica de paso a la filosofía con tendencias intelectualistas.

Asimismo, Juan Ramón encuentra un paralelismo de Machado con Bécquer, en cuanto ambos recurrieron a la fuerza de la lírica popular.²⁷⁰

Su tercer ejemplo:

Todo amor es fantasía:

²⁶⁷ “Se debe estudiar a Bécquer y su situación dentro de esa corriente “moderna” que camina hacia el formalismo. En el poeta español está clara la idea de la creación poética concebida como algo artificial, como lucha con el lenguaje en un intento de sugerir un determinado estado poético; en el fondo de sus *Rimas* late una tremenda intensidad que ha hecho pensar a Carlos Bousoño en una especie de matemática. Pese a todo, Bécquer no es especialmente hermético gracias, principalmente, a la conjunción agónica entre inspiración y razón (Cfr Rima III). José María Serna Sánchez. “Gustavo Adolfo Bécquer: teoría poética y conexiones con la modernidad”. Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad de Sevilla. <http://www.auladeletras.net/material/becquer>, p. 10.

²⁶⁸ JRJ. *Ibid*, p. 137

²⁶⁹ El personaje viaja una sola vez a Argelia y cuenta a los tarasconeses que mató leones y otras fantasías heroicas. Está caracterizado como un provenzal que aprecia las comodidades e ignora el estoicismo, que disfruta de una taza de chocolate perfumada, servida a la hora del despertar, en su grata vivienda; a gusto con su vida, no tiene ganas de cambiarla. Cfr. <http://www.cervantesvirtual.com>

²⁷⁰ Bécquer distinguía dos tipos de poesía y parecía tomar partido por aquella “breve, seca, natural”. Al tomar esta opción, abre una de las principales líneas de la poesía moderna: aquella en la que se produce la síntesis de lo culto y lo popular, la síntesis entre la poesía-expresión y la poesía-comunicación. José María Serna Sánchez. “Gustavo Adolfo Bécquer: teoría poética y conexiones con la modernidad” Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad de Sevilla. <http://www.auladeletras.net/material/becquer>, p. 11.

él inventa el año, el día,
la hora y su mediodía;
inventa el amante, y más,
 la amada. No prueba nada,
 contra el amor, que la amada
no haya existido jamás. ²⁷¹

(“Otras canciones a Guiomar”, *Un canciones apócrifo*)

Lo que Juan Ramón encuentra de Bécquer en este fragmento es el análisis de una cierta actitud poética becqueriana que Machado comparte; en la escritura de ambos, el tema del tiempo refuerza que la poesía está hecha de experiencias y además, como se ve, el tema de este poema es el amor como ensueño creativo.

Y cierra así esta segunda parte:

Nada, en la poesía española contemporánea, más cerca de nuestra esquisita Edad Media, ni de la esquisita poesía popular de todos nuestros tiempos. ²⁷²

¿*Nada* hay en toda la poesía contemporánea más próxima a la *Edad Media* española? ¿Cuál Edad Media?, ¿toda? En estas pocas líneas los juicios juanramonianos están condensados, aludidos o implicados mediante una hipérbole que le sirve para defender la poesía popular delicada, emotiva y sencilla. Juan Ramón parte desde ciertas tesis esencialistas: la España profunda es la medieval popular; en muchos otros textos ha dicho que desde que llegó la influencia italiana con el Renacimiento, la poesía española se saturó de exterioridad. Es decir que no reivindica al Cid que es emblema ideológico, sino al Cancionero, que no guarda identidad con los nacionalismos oficiales ni con ninguna ideología. Este es el nacionalismo de Juan Ramón, el de lo popular

²⁷¹ JRJ. *Ibid*, p. 138

²⁷² JRJ. *Ibid*, p. 138

interior, pacifista; aquí hay un punto de contacto con López Velarde, quien en su célebre poema advierte que no va a cantar a los héroes de la patria sino a lo cotidiano, a lo íntimo.²⁷³

En estos dos aspectos de la poesía de Machado Juan Ramón ha justificado sus puntos de vista acudiendo tanto al análisis de las texturas, como a un esfuerzo por lograr que el lector comprenda y comparta su valoración de los poemas.

A esto se añade la función de las citas de los poemas de Machado. De acuerdo con Arenas Cruz, "...en el ensayo literario (...) cuando se utilizan citas como argumentos de autoridad, lo interesante no es su contenido, sino la interpretación que de él haga el ensayista"²⁷⁴. En el caso que estudiamos las citas cumplen una función estética dentro del texto, aunque sirven también de apoyo para las apreciaciones que Juan Ramón hace como parte de su *argumentatio*.

La tercera parte es la más polémica y es donde se ocupa del tercer Machado:

III

Y el tercero, el más vulgar en los dos sentidos, es el Antonio Machado más exaltado hoy, tras la guerra de España, por un grupo de escritores españoles y extranjeros de los dos bandos, y ayer por todos los tradicionalistas; el Antonio Machado de Castilla con todos los tópicos literarios y poéticos, encinas, arados, olivas, tipos castizos de mujer y hombre, etc; del romanticismo injerto en la jeneración del 98; casi castúo²⁷⁵ a lo Gabriel y Galán; el académico de la Real Academia de la Lengua; el demagogo que confunde verso y prosa para sus denuestos; el "Poeta Nacional"... sí, un Antonio Machado más filosófico que metafísico, muy siglo XIX; sentencioso en aforismos rimados de un Sem Tob hecho

²⁷³ La crítica coincide, asimismo, en reconocer la influencia evidente de Bécquer sobre la poesía de Machado.

²⁷⁴ *Ibid* Arenas Cruz, p. 247

²⁷⁵ idiolecto extremeño.

Campoamor.²⁷⁶

En este tercer apartado de su análisis, *vulgar en los dos sentidos* alude tanto al aspecto más divulgado como al menos profundo de su poesía. Este último Machado es el del *tópico castellano* y está valorado con relación al público que lo aplaude: *los tradicionalistas de ayer y los dos bandos de hoy*: el nacionalista y el republicano para quienes fue fácil encontrar esencias españolas convincentes para sus respectivos discursos de legitimación política. El *romanticismo injerto en la generación del 98* es una expresión que le permite, en escasas palabras, caracterizar la ascendencia larriana del noventa y ochismo liberal; aquel que hace crítica social y política en términos morales desde una postura de individualismo extremo poco vinculado a los partidos políticos y al estudio científico de la sociedad. Ortega, por el contrario, en numerosos de sus ensayos, no se apoya sólo en su intuición de escritor, sino que asienta su fundamentación en análisis de la realidad. Esto es muy propio de los románticos; de hecho “romanticismo social” fue la etiqueta que le quedó.

Juan Ramón desaprueba lo que de *romanticismo injerto en la generación del 98* tiene la poesía de Machado y lo compara con Gabriel y Galán²⁷⁷, un poeta de la época muypreciado entonces de lo popular

²⁷⁶ JRJ. *Ibid.*, p. 138

²⁷⁷ José María Gabriel y Galán (1870-1905) Si bien nació en Salamanca, su padre era agricultor; la familia pertenecía a la burguesía media rural, de ideología conservadora. Estudió la carrera de magisterio en Salamanca y en Madrid. Después de ganar oposiciones, ejerció como maestro rural. En 1898 se casó, y a instancias de su mujer, abandonó su trabajo de maestro para establecerse como capataz de las tierras que esa familia poseía al norte de Cáceres. Esta mudanza constituye algo más que una anécdota biográfica. Constituye la implementación de un ideal filosófico y literario: la huida al campo. Falleció antes de cumplir los 35 años, y su muerte prematura contribuyó a su mitificación. Escribió algunos poemas en castuío, el dialecto extremeño, compilados en su libro *Extremeñas*. El éxito posterior a su muerte se explica sobre todo por dos factores: se sintió como poeta “regional” de Extremadura y de Castilla la Vieja, de manera que su poesía se interpretaba como reflejo auténtico de la voz poética del pueblo rural; por otro lado escribió poesía con intención didáctica, de ahí que se leyera en escuelas y sus textos se incluyeran en antologías, libros escolares y enciclopedias. De acuerdo con Gabriel Laguna, “ni el popularismo ni el sentimiento del paisaje de Antonio Machado pueden

castellano; *académico* porque aceptó un asiento en la Academia; Juan Ramón desaprueba la actitud tradicionalista y conservadora – antirromántica- de la institución hacia la lengua; por otro lado, considera que se rebajó de poeta a miembro de número; probablemente también lo llama *académico* por su otra acepción, la de profesor, como lo fue toda su vida; y *demagogo*, porque escribió y leyó públicamente textos políticos, sobre todo antes de abandonar España, a favor del socialismo.

Juan Ramón resume esta faceta de Machado en una frase lapidaria: “*El Poeta Nacional*”; las mayúsculas y comillas ironizan al poeta como la quintaesencia de la falsificación extravertida de la poesía. Y razona adversativamente con base en distinciones sutiles: *más filosófico que metafísico*; es decir más moralizador que profundo, más académico que vital, más universitario –por eso *sentencioso, muy siglo XIX-* que ontológico.

La expresión *un Sem Tob hecho Campoamor* encierra una valoración negativa acerca de Machado, pues señala sus coincidencias tópicas con poetas poco prestigiados como Galán, Campoamor²⁷⁸ o Bartina²⁷⁹.

entenderse sin el precedente de Gabriel y Galán. Miguel Hernández, quien reconoció que Galán era uno de sus poetas favoritos, sigue su inspiración en sus primeros poemas de exaltación de la huerta levantina”. Su poesía ha sido denostada en general por la crítica. En cuestiones de fondo, por su ideología conservadora y su escasa formación cultural. En aspectos literarios, se le critica que permaneciera ajeno a las nuevas corrientes de la época como el Modernismo y la Generación del 98; también se critica su estilo rústico, su retórica ampulosa y su prosaísmo. Cfr. Gabriel Laguna Mariscal. “La poesía de José María Gabriel y Galán” en *Estudios de literatura española*. Universidad de Córdoba, 2000, pp 1-5

²⁷⁸ Ramón de Campoamor (1817-1901) De 1840 es su primer volumen de poesía, *Ternezas y flores* con influencia romántica. Después de su segundo libro, *Ayes del alma* (1842), publicó sus *Fábulas morales y políticas* (1845), donde manifiesta preocupaciones filosóficas y moralizantes que pretende llevar a la poesía; pero es en las *Doloras* (1846) donde más se afirma su decisión de lograr, a través de la poesía ligera y epigramática, un efecto ético en el lector. Los *Pequeños poemas* (1872-74) y las *Humoradas* (1886) completan su esquema poético, que él mismo definió: “Qué es una humorada? Un rasgo intencionado. ¿Y dolora? Una humorada convertida en drama. ¿Y pequeño poema? Una dolora amplificada”.

²⁷⁹ Joaquín María Bartrina (Reus 1850, Barcelona 1880) Su primera obra fue *Páginas de amor*. Era muy aficionado al teatro y colaboraba en varios semanarios satíricos y festivos. Enfermo de tuberculosis se trasladó a Barcelona donde ejerció el periodismo. En 1874, seis años antes de morir, publicó su libro de poemas *Algo* que alcanzó gran difusión, donde expresa ciertas inquietudes filosóficas como el escepticismo. Sus versos se han relacionado estrechamente con la faceta epigramática de la lírica de Campoamor, y con sus rasgos ingenuos. A raíz de su muerte el crítico Juan Sardá publicó un volumen antológico de su producción: *Obras en prosa y en verso* (1880). Bartrina escribió asimismo poesías en catalán y participó en el movimiento de la

Presenta, con una gradación implícita, tres ejemplos:

Dos a lo Campoamor:

Como don Sem Tob,
se tiñe las canas,
y con más razón.²⁸⁰

(*Proverbios y cantares*)

...Era
mi cuerpo juvenil el que subía
de tres en tres peldaños la escalera...

(*Últimas canciones de Abel Martín*)

Y otro a la Bartrina:

La primavera ha venido,
nadie sabe cómo ha sido.²⁸¹

(*Canciones*)

Remata sus ejemplos con este comentario:

Con toques constantes del Unamuno más prosaico y más docente.
Docente, docente y entregado al medio más abusivo²⁸²:

Los *toques* unamunianos, *prosaicos* y *docentes*, implican que hay en la poesía de Machado huellas de ese Unamuno poeta de mala calidad que sentencia en verso. El *medio más abusivo* no tiene un significado claro; puede entenderse como los periódicos de izquierda, como recurso o también como ambiente, medio social o político. Y ejemplifica con este aforismo de Machado el defecto que acaba de mencionar:

Si mi pluma valiera tu pistola
de capitán, contento moriría.

(*A Lister*)

Y continúa con su valoración:

“Renaixença catalana. Cfr. González Porto-Bompiani. *Diccionario Bompiani de autores literarios* .vol. I Barcelona: Planeta-Agostini, 1987 p. 223

²⁸⁰ JRJ. *Ibid*, p. 139

²⁸¹ JRJ. *Ibid*, p. 138

Y este Antonio Machado, es el que, por desventura, a cuenta de realidad más urgente, ha sido montado sobre el segundo, es decir, el primero en vida y muerte.²⁸³

En este párrafo encontramos la síntesis de su artículo. Para Juan Ramón es mucho más valioso el segundo Machado becqueriano que este tercero, impuesto por una *realidad más urgente*, que en metáfora alude a las adversas condiciones políticas en que aparece su poesía. Será el *primero en vida y muerte* es una expresión de doble significación. El *primero en vida* alude a que Machado escribió sus poemas introspectivos antes que los politizados; el *primero en muerte* significa que es precisamente por esos poemas por los que va a trascender. El Machado que vale y que persiste es el de de escritura más personal y esencial. Toda su apreciación literaria la centra y sintetiza así, en el atributo *primero*.

Y continúa:

Las guerras siempre exaltan lo grosero, porque la guerra es gruesa, es natural que lo sea, y la lírica es delicada; y no deben mezclarse guerra y lírica. Lo que corresponde a la guerra, en escritura, es la épica; pero la épica nunca ha sido la forma suprema de la poesía ni en Antonio Machado ni en nadie.²⁸⁴

La polémica en este párrafo es contra cierto consenso del gusto literario que en ese momento de la historia de España prefiere más lo referencial, lo directo. Todos sabemos que la épica es bélica. Juan Ramón, y muchos poetas modernos, la consideran menor que la lírica. Esta es una reafirmación del tipo de poesía que él juzga auténtica, la que no está al servicio de ninguna causa ni circunstancia histórica o política. La expresión *nunca ha sido la forma suprema de la poesía*, proviene de la ideología estética propia del Romanticismo.

²⁸² JRJ. *Ibid*, p. 139

²⁸³ JRJ. *Ibid*, p. 139

Y continúa:

Y, es necesario decirlo también con honrado respeto, este Antonio Machado épico es el que una parte de la juventud poética de lengua española incorpora hoy, dentro y fuera de España; y el que caerá pronto con el manoseo corriente, en esa vulgaridad que luego hará surgir de su ceniza el limpio fénix lírico del espíritu, volador mágico de lo encantado.²⁸⁵

Este Antonio Machado épico es un juicio que considera asumida la verosimilitud de sus aserciones anteriores y resume la faceta más pobre del poeta que es su toma de partido por los valores sociales de la izquierda. Por tercera vez en esta crítica literaria, emplea el adjetivo *mágico* para describir el vuelo espiritual del mejor Machado; la expresión completa, *volador mágico*, es una imagen poética cargada de evocaciones y resonancias que resume y a la vez condensa la argumentación y que fortalece su aserción de que el mejor Machado con el del perfil simbolista.²⁸⁶

El proceso argumentativo hasta aquí se articuló en tres bloques, en cada uno de los cuales Juan Ramón planteó y analizó las tres posibilidades que existen para defender su conocimiento de la obra y persona de Antonio Machado, haciendo énfasis en lo injusto que puede resultar juzgarlo a partir de su tercera y más pobre producción (la popularista).

Conclusión

²⁸⁴ JRJ. *Ibid*, p. 139

²⁸⁵ JRJ. *Ibid*, p. 139

²⁸⁶ En general, los poetas simbolistas –en el sentido amplio–, para expresar su concepción del arte acudieron a expresiones propias del hermetismo, el ocultismo y la magia. Marcel Raymond se refiere a los poetas artistas y los poetas magos. “El poeta, al jugar con las palabras, juega también con los objetos e ideas que representan. Con este juego transcendente, nos instalamos ante una concepción del lenguaje y del arte como magia, y, por tanto, el artista adquirirá la condición de mago o alquimista.” José María Serna Sánchez. “Gustavo Adolfo Bécquer: teoría poética y conexiones con la modernidad” Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad de Sevilla. <http://www.auladeletras.net/material/becquer>, p. 1

Dentro de la conclusión, la organización de las pruebas a favor de la propia opinión, “nunca responde, en el texto ensayístico, al esquema fijo de la retórica clásica. Se trata de un proceso de argumentación mucho más libre, ajeno a esa organización silogística que extrae la conclusión de unas premisas”²⁸⁷. Existen numerosas variables para esta parte del discurso. La que a mi juicio aparece en este artículo es la que propone J. Grize ²⁸⁸, para quien “...la conclusión se marca por un cambio de nivel en el discurso, por una *desnivelación*. En todo discurso no formal se puede percibir un mecanismo de *expansión*, que culmina con un enunciado de *condensación*. Este enunciado marca un cambio de nivel y puede considerarse como la conclusión”²⁸⁹.

Este mecanismo de expansión aparece en los dos siguientes párrafos, donde Juan Ramón revelará la identidad del “enredador enredado” a quien se refiere en el título de su artículo, que había permanecido desconocida hasta ahora.

Un editor atrevido, que hoy vive en Méjico, pone prólogos tendenciosos, en lujosas ediciones, a grandes poetas sencillos, que ya no pueden evitar nada. Ninguno de estos extraordinarios poetas muertos, Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Federico García Lorca, hubiera pedido ni aceptado un prólogo del editor que hoy se los pega. El prólogo de las *Obras completas* de Antonio Machado, es particularmente lamentable, ya me he referido a ello en otra ocasión.²⁹⁰ Prólogo ocasional y fácil de días revueltos con vistas a públicos grandes, que pretenden abarcar una hermosísima obra escrita casi toda antes de dichos días.²⁹¹

El *editor atrevido* puede leerse tanto en su sentido negativo como

²⁸⁷ *Ibid* Arenas Cruz, p. 284

²⁸⁸ Cit en Arenas Cruz, p. 284

²⁸⁹ *Ibidem*

²⁹⁰ *Cuadernos Americanos*. México, jul-ago 1944

en el de audaz y se refiere a José Bergamín, quien para Juan Ramón expresa en sus prólogos opiniones distintas e injustas de diversos poetas a quienes admira sinceramente *-grandes poetas sencillos, extraordinarios poetas muertos-*; y lo hace cuando éstos ya no pueden defenderse, cuando *ya no pueden evitar nada*.

Cuando asegura tajantemente que ninguno de los tres los *hubiera pedido o aceptado*, recurre como en la primera parte de su ensayo a la prueba testimonial; él los conoció y trató personalmente. Este recurso lo emplea para argumentar que los prólogos son muy deficientes por sus valoraciones: son *tendenciosos*, pues se juzga a los poetas en función de su desempeño político *ocasional y de días revueltos*, de agitación emocional y discusiones sobre la guerra, propias de una coyuntura histórica y no con base en razones propiamente poéticas;²⁹² también estos prólogos le parecen pobres en su estilo *fácil*, es decir falto de vigor y seriedad crítica. Para colmo, están presentados en *lujosas ediciones*, con lo que irónicamente señala que el tal prologuista es pródigo en lo material y ciego para lo esencial. Esto es parte de lo que le resulta *particularmente lamentable*.

El párrafo final es insultante para el prologuista exiliado:

Es claro que la obra de Antonio Machado, que tantas veces es tan natural, nunca podrá asimilar este prólogo postizo. Lo dejará siempre fuera de ella, como un colgajo inútil; fuera siempre de su perenne prevalencia ideal.²⁹³

²⁹¹ JRJ. *Ibid*, p. 140

²⁹² En “De mi diario poético, 1936-37 (Fragmentos)” escrito durante la estancia en Puerto Rico y Cuba leemos: “Yo no creo que el poeta, como tanto se dice, y más con esta nueva y más verdadera guerra del mundo, debe nunca acomodar su poesía a las circunstancias; ahora, por ejemplo, a las de la guerra. No, no creo, ni he creído nunca, en la poesía ni en el poeta de ocasión. La poesía es fruto de la paz. El poeta “callará” acaso en la guerra porque otras circunstancias graves e inminentes le cojen el alma y la vida; porque debe ayudar con su inteligencia, su sensibilidad, su esfuerzo íntegro a los que luchan por la verdad evidente (...) para que venga pronto la paz”. Universidad de la Habana, vol V, núm 15, nov-dic 1937, p, 5

²⁹³ “El exilio montevideano (1948) de José Bergamín, será una fuente directa para su acercamiento a la obra de Antonio Machado. Bergamín había sido desde siempre estudioso y adepto de su poesía. Entre 1924 y 1940 publicó

Me parece que la *perenne prevalencia ideal* de Machado es el enunciado de condensación, pues resume la defensa de su poética, como él la entiende, que ha venido sosteniendo durante todo el texto.

Como se vio, en esta cuarta faceta de su prosa, Juan Ramón se acerca más a la forma y estructura del ensayo que en las tres anteriores: conferencias, caricaturas líricas y cartas. Conserva, sin embargo, algunas cualidades comunes a su quehacer crítico como son el tono polémico, la defensa de su poética, la exposición de su ética-estética y el empleo de figuras líricas con función expositiva²⁹⁴.

cuatro trabajos sobre el poeta, entre ellos el prólogo a una edición titulada *Obras* (Editorial Séneca, México, 1940) en la cual figuraban los poemas militantes de la última hora del poeta (*La guerra*, por ejemplo) y las prosas de Mairena, entre otros textos que en España, a esa altura, eran impublicables”. Cfr. Luis Bravo. “Antonio Machado, vínculos con la literatura uruguaya”. Montevideo: Universidad Ort del Uruguay, 2000, p. 9

²⁹⁴ Puede verse la estrategia argumentativa en el anexo 5

CAPÍTULO V PRÓLOGOS

Puesto que la temática del prólogo que estudiaremos en este capítulo aborda la personal poética juanramoniana de su dios “deseado y deseante”, resulta pertinente acudir al contexto espiritual español, del que es resultado en parte Juan Ramón Jiménez. Éste puede resumirse acudiendo a Rafael Gutiérrez Girardot, quien dedica un capítulo de su libro *Modernismo* a la secularización como sustituto de la religión, afirmando que en ello tuvo parte activa la literatura: “Lo decisivo para la literatura española de fin de siglo fue la secularización”; un proceso, apunta, que “se extiende con el krausismo a España y con el positivismo a Latinoamérica, “imponiendo una nueva teología intramundana”.²⁹⁵ Valores humanos como la ciencia, el progreso, el servicio a la nación, la perfección moral, la búsqueda del “arte por el arte”, de lo bello como fin fundamental, se sacralizan y adquieren rango de dogmas o credo religioso”.²⁹⁶

Un repaso a la manera en que ciertos coetáneos de Juan Ramón Jiménez reaccionaron frente a estas realidades, servirá para ubicar el prólogo de *Animal de fondo*.

López Morillas, en *Una crisis de la conciencia española: krausismo y religión*, escribe:

²⁹⁵ Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983 pp.73 y ss

²⁹⁶ *Ibidem*

Se percibía en bastantes discípulos de Sanz del Río un profundo desasosiego espiritual, fenómeno nada común en el ambiente académico de la época. Era muy de esperar que esa inquietud acabaría por rebasar la linde de la ortodoxia, sobre todo en vista de que a ello concurrían cuatro factores: a) El talante rebelde de la juventud universitaria; b) la manera exangüe y rutinaria en que llegaban a esa juventud las creencias y prácticas religiosas tradicionales; c) la ausencia en la España de entonces, no obstante alguna estimable excepción, de un vigoroso e imaginativo pensamiento ortodoxo; d) la identificación de un sector considerable del clero español con la causa del tradicionalismo carlista”.²⁹⁷

Este desmonte y desmitificación de los valores religiosos de la ortodoxia católica, fue común a la escritura de Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Rubén Darío, y Juan Ramón Jiménez.

Juan Cózar en *Modernismo teológico y modernismo literario*, asegura que “Una sociedad dividida por el clericalismo de unos y el anticlericalismo de otros, como eran la española e hispanoamericana de esta época, asistía al resquebrajamiento lento, pero inexorable, de los cimientos de su religiosidad, ahondando cada vez más en el fenómeno del secularismo.”²⁹⁸

Una de las principales influencias cultas de estos escritores fue la pluma de Alfred Loisy, pensador francés que vivió hasta 1940 como una gran personalidad del mundo Modernista²⁹⁹. En los años posteriores a 1896, hablando con el abate Joinot, Loisy le expresó con rotundidad que sus ideas sobre la Biblia, Cristo y las creencias cristianas

²⁹⁷ López Morillas, J. “Hacia el 98. Literatura, sociedad, ideologías”. *Una crisis de la conciencia española: krausismo y religión*. Barcelona: Ariel, 1977.

²⁹⁸ Juan Cózar. *Modernismo teológico y modernismo literario*, p. 234

²⁹⁹ En 1892, ya profesor de Exégesis Bíblica, funda la revista *L'Enseignement biblique*, donde van apareciendo los temas de sus cursos y los extractos de sus libros principales, donde hace trabajos de exégesis bíblica que merecieron la censura de una apoligética muy conservadora de finales del siglo XIX.

eran incompatibles con la ortodoxia. Loisy nunca se consideró un heresiarca. Su idea obsesiva era que se necesitaba una reforma en la Iglesia católica y que ésta había que comenzarla por lo intelectual; aseguraba que en el mundo protestante estaban ya muy avanzados los estudios de crítica textual y que se debía emprender un estudio de las Sagradas Escrituras con mentalidad moderna³⁰⁰. En 1908 se dictó en Roma el decreto de su excomunión, que levantó vivas reacciones. Durante tres décadas más continuó escribiendo y publicando nuevas obras de exégesis bíblica, sobre historia de las religiones desde su puesto de profesor de la Escuela de Altos Estudios de París, y reeditando las obras polémicas que lo enfrentaron con la Iglesia y le causaron la separación.

Es bien conocido que la distinción entre fe y ciencia tuvo un éxito enorme entre los modernistas eclesiásticos. Alfred Loisy sostiene, en una carta dirigida al cardenal Merry del Val, que él, como historiador, podía negar ciertas verdades, como la existencia de Cristo y rechazar todo lo que de milagroso atribuyen los Evangelios a Jesucristo; y como teólogo, podía aceptar su divinidad y sus milagros como dogma esencial de la religión católica.

Esta misma distinción la hace suya Miguel de Unamuno:

Afirmo, creo, como poeta, como creador, mirando al pasado, al recuerdo; niego, descreo, como razonador, como ciudadano, mirando al presente y dudo, lucho, agonizo como hombre, como cristiano, mirando al porvenir inalcanzable, a la eternidad.

Unamuno cita los cuatro evangelios; lee hasta la saciedad a San

³⁰⁰ Intuía que en la Iglesia de Francia había malestar y un atraso en los estudios escriturísticos y teológicos y, por tanto, había necesidad de aires nuevos. En 1902 publicó dos libros: *Études évangéliques* y *L'Évangile et l'Église*. El primero era un estudio de las parábolas evangélicas en los tres sinópticos y el

Agustín y San Anselmo; tiene como vademécum la *Imitación de Cristo*, pero también anota: “Cuando Iludain – traductor de Loisy- me escribió que anduviese con cuidado en no acabar repasando las cuentas del rosario, le contesté que no corría ese riesgo porque había echado la cabeza de la solitaria”.³⁰¹

En el caso de Rubén Darío, al contrario de lo que ocurre en Unamuno, no nos encontramos al agnóstico sino al rebelde, al inconformista que pide libertad de dogma, libertad de moral. Pero tiene mayor relevancia, sin duda, su relación con el ocultismo.³⁰² En diversas prosas, Darío afirmó reiteradamente su atracción hacia las religiones heterodoxas³⁰³. Conviven en su poesía poemas anticlericales como “El jesuita”, “A los liberales”, “A la razón”, “Al Papa”, con otros como “El porvenir” o “Diálogo de una mañana de año nuevo”, donde se hace notar la combinación de inspiraciones cristianas y pagano-heterodoxas. Particularmente “Creer” y “Abrojos”, manifiestan el conflicto del poeta por las dudas que lo desgarran y su necesidad de fe. Es en *Cantos de vida y esperanza* donde están contenidas las obras más emotivas sobre la fe de Darío, especialmente “Spes”, que es una plegaria dirigida a Jesús. Pero en

segundo suscitó un enorme escándalo en el campo católico, pues bajo su aparente forma de apologética del catolicismo, se hallaba un ataque directo a la fe católica.

³⁰¹ Cit en Cózar, *Op Cit.*, p. 240. De acuerdo con Cózar, los ensayos de Unamuno despertaron en los lectores de su tiempo idéntico interés a los de Loisy en Francia. Pero mientras Loisy, en el ámbito eclesiástico fue silenciado y excomulgado, Unamuno, aun desde el exilio, no cesó de levantar su voz contra toda intromisión en el derecho sagrado de la persona y gritando la postración cultural y social de la España que le tocó vivir.

³⁰² Sonya A. Ingwersen, *Light and Longing: Silva and Darío. Modernism and Religious Heterodoxy*, Peter Lang, New York-Berne-Frankfurt am Main, 1986 p. 579 Versión digital traducida en el Centro Virtual Cervantes con el título “Modernismo y ocultismo”.

³⁰³ Un importante ensayo, «La nueva Jerusalén», contenido en *Peregrinaciones* (1901), es el relato de una visita a una “iglesia swedenborgiana”. Cfr. Ingwersen, p. 280

general, pocos son los poemas, en la obra total de Darío, que se agrupan bajo temas cristianos, y mucho más numerosos los que contienen material heterodoxo y pagano.

Existen numerosos estudios donde se revisan los temas modernistas de Darío desde el punto de vista ocultista; el cisne, mencionado por Mme. Blavatsky; la esfinge, que aparece en “Dilucidaciones”, el antiguo símbolo mariposa-alma, el color azul, la imaginería relacionada con piedras preciosas y las metáforas referentes a la luz. Asimismo, Darío explora la metempsicosis presente en “Reencarnaciones” y “Máximo Soto-Hall”; el panteísmo y el *anima-mundi*, en “A mi querido amigo Antonio Tellería”, “El mar” y “Momotombo”. Por último, el concepto de dualismo que dirige algunos poemas, está implícito en “Ananké”, en el “Coloquio de los centauros” y en “El reino interior”.³⁰⁴

Lo mismo en *Campos de Castilla* que mediante sus apócrifos Mairena y Martín, Machado enjuicia con acritud el estamento clerical; profesa una filosofía agnóstica y colabora en la tarea de estrechar el cerco anticlerical que inundaba, sobre todo, la vida intelectual española; así llamará a Baeza ciudad “encanallada por la Iglesia”. También en *Campos...* expresa la venganza de los Alvargonzález, la “orgía de harapos” de los desvalidos o la actuación inmisericorde de su Dios ibero, que se complace en ser el

³⁰⁴ Inwersen analiza 36 poemas, entre ellos “Ananké”, cuyo título parece ser de origen egipcio y se refiere al espíritu o fuerza de la necesidad cuando opera dentro del cosmos; «La fuente», un poema sobre la búsqueda gnóstica del autoconocimiento, «Las espigas», sobre el significado oculto de la naturaleza; «El coloquio de los centauros» analizado desde este punto de vista se revela como el más extenso y coherente tratamiento de material esotérico hecho por Rubén. La visión que informa y provee la unidad interna del coloquio es panteísta. El concepto de la unidad de todo en el todo forma esta base, y el «secreto» que el centauro Quirón revela a sus compañeros es que cada elemento de la creación posee un germen de alma que se reincorporará al alma del mundo. Cfr. *Ibid.*

azote implacable de las sementeras castellanas. Sólo cuando el dolor ronda su alma, muerta Leonor, invoca al Dios teológico, Señor de la misericordia, que le arrebató lo que él “más quería”.³⁰⁵

En este mismo nivel religioso y doctrinal se sitúa Juan Ramón Jiménez, cuya comprensión panteísta de la naturaleza abrevada en Tagore, en el misticismo hindú y en la Teosofía, le permite ver a Dios en el sol, la luz, la luna, el cielo, todos ellos símbolos-eje de su poesía última: *Dios deseado y deseante*.

Este modo de expresar su sentido de Dios tiene base, en parte, en su lectura del abate Loisy, cuyas obras devoró durante su lenta recuperación en casa del Sr. Simarro, en Madrid; como el mismo Juan Ramón confiesa a Ricardo Gullón en dos ocasiones; una, el 12 de octubre de 1953:

Quando murió mi padre (...) tenía yo diecisiete años (...) Yo era un muchacho sensitivo y la conmoción fue enorme. Sufrí un desequilibrio nervioso grande y estuve en tratamiento con el doctor Simarro. Allí en casa de éste, encontré los libros de Nietzsche en traducciones francesas y el libro del abbe Loisy³⁰⁶

y otra, al mes siguiente:

Yo viví, como usted sabe, durante algún tiempo en casa del doctor Simarro, y conmigo, en aquellos días, Nicolás Achúcarro. Éste compraba en la librería Romo todas las novedades y gracias a él leí muchas cosas, entre ellas los libros de Nietzsche. Recuerdo que el día en que Ortega fue a despedirse, para marchar a Alemania, yo tenía conmigo dos libros: *Ecce homo* de Nietzsche y el libro del abate Loisy sobre el modernismo”.³⁰⁷

³⁰⁵ Si la secularización despertó la necesidad de una nueva mitología (...) el ocultismo en especial y el llamado espiritualismo, sirvió para satisfacer la necesidad de dar un nuevo sentido a la vida. Valle Inclán y Machado se acercaron al ocultismo en busca de una solución a sus aspiraciones. Machado en particular encontró su puerto seguro en la masonería, en ese humanitarismo que invocaba sus orígenes en lo más arcano de la historia. Era una forma arcaica de la metafísica, entendida ésta en el sentido literal de la palabra: lo que está más allá del mundo, del devenir. Cfr. Gutiérrez Girardot, *Op.cit.*, p. 144

³⁰⁶ Gullón, Ricardo. *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid: Taurus, 1958, pp 58-78

³⁰⁷ Gullón, Ricardo. *Ibidem*.

Una vez en Madrid, al lado de Darío, acepta que

El Modernismo comienza en Alemania en lo religioso, y es una tentativa conjunta de teólogos católicos, protestantes y judíos para unir el dogma con los adelantos de la ciencia.³⁰⁸

Pero es decisivo también su contacto con la Teosofía. Es conocida la influencia que ejerció la revista *Sophia*³⁰⁹ (1893 – 1914) sobre los modernistas e intelectuales de la generación del 98.

Viriato Díaz Pérez (1875-1958) filólogo que se doctoró en 1900 con una tesis sobre la *Naturaleza y evolución del lenguaje rítmico*, fue un personaje fundamental en la cultura española de principios de siglo; dirigió *Sophia* (1900-1905) y fue pionero en España del teosofismo; discípulo como Juan Ramón y Machado de Francisco Giner de los Ríos, Viriato está en relación con los institucionalistas y con el krausismo. Tradujo a madame Blavatsky, pero también a Ruskin, D'Annunzio, Nietzsche y Maeterlinck, entre otros; fue fundador de *Electra* y colaborador de algunas de las principales revistas de la época, como *Alma española*, *Hojas selectas*, *Juventud* o la propia *Helios*, a la que estuvo especialmente vinculado.

En 1903, entrevistado para *El Globo* de Madrid, define la Teosofía como la tolerancia hacia todas las religiones, incluyendo los conceptos básicos de “karma” y “nirvana”. Colaboró, así, con aportaciones

³⁰⁸ Gullón, Ricardo. *Ibid*, p. 78

³⁰⁹ “Hubo, entre finales del siglo XIX y principios del XX una auténtica Escuela de Traductores de la Revista *Sophia*, empeñados en llevar a España el pensamiento oriental. Para defender la cultura hindú en peligro de extinción, sugirió la Sociedad Teosófica en Nueva York. Madame Blavatsky, Olcott, Sinnet, Annie Besant, Leadbeater, etc., son los iniciadores de toda una literatura en que se explican las grandes doctrinas de escuelas hindúes o chinas. En España empiezan Francisco Montoliu y José Xifré. Traducen las bases de la nueva teosofía y comenzarán una gran labor de divulgación. Hay una enorme reedición en España de todas las obras fundamentales de la Teosofía entre 1921 y 1936. Cfr. Félix Larrea López, *Op. Cit.*, pp. 88-89

importantes en cada número de la revista³¹⁰; su amigo Juan Ramón va a expresar en su obra algunas ideas de Viriato; lo lee y lo admira y su relación personal fue tan estrecha, que por algún tiempo consideró casarse con su hermana Alicia.

Juan Ramón Jiménez es un espíritu muy cercano a Viriato. También lo son Unamuno, Ramiro de Maeztu, los Machado, Villaespesa, Cansinos Assens, Pedro González Blanco, los Martínez Sierra y Rubén Darío:

En el Café de Madrid Rubén engulle ríos de cerveza, mientras el institucionalista Manuel Machado y Juan Ramón se leen sus últimas poesías, modernistas a rabiar. Al lado discuten Valle Inclán y el joven Gregorio Martínez Sierra. Viriato asiste a otro café, donde se encuentra con Sawa, Blasco Ibáñez y otros escritores. Madrid vive un orientalismo callejero...³¹¹

Firmas como la de Rubén Darío colaborarán con *Sophia* en una interpretación abierta y personal de la teosofía. Para Larrea López, los esotéricos Blake, Swedenborg y Emerson influyeron poderosamente en muchos de los mejores poetas en lengua española. En Madrid, Viriato es el primero que anuncia en la revista *Sophia* esa religiosidad sin dogmas que Juan Ramón transparentará en partes de su ética estética, de su política estética y de su mejor poesía.

5.1 Prólogos a obras ajenas

Los prólogos a obras ajenas son relativamente pocos, pero abarcan toda la trayectoria de la escritura juanramoniana. En 1900 prologa el libro de poesía *Nieblas* del también onubense Tomás Domínguez Ortiz. En un

³¹⁰ Ejemplos de ello son “Magia y ocultismo”; una extensa reseña a *Psicología de las religiones* de R. de la Grassiere; “Supernaturalismo práctico” –un llamado a la síntesis religiosa occidental/oriental-, etc.

³¹¹ Cfr. Larrea López, *Op.Cit.*, p. 96

tono de idealismo social, Juan Ramón, más allá de hacer una simple crítica del libro prologado, sugiere una definición de poesía y de la función del poeta: “Así como el alma, soplo de la divinidad, es más noble, más superior que el cuerpo, materia imperfecta, creo que el fondo, en la literatura, es más esencial que la forma; no lo más esencial, sino lo necesario, lo indispensable, sin cuyo aliento morirá esa forma”. (Pról a *Nieblas*, 15-16) Es importante destacar en esta última oración, cómo la aposición “no lo más esencial, sino lo necesario”, es en apariencia prescindible y hasta redundante; sin embargo es un rasgo de cómo Juan Ramón manifiesta su proceso mental.

Luego vendrán sus prólogos a *Presagios* (1923) de Pedro Salinas y a *Marinero en tierra* (1924) de Rafael Alberti que sirven de espaldarazo a los poetas y apuntan en el “magisterio interior” de la poesía y en “lo popular”, sólidos caminos a seguir. “Ideas para un prólogo” funciona como introducción a un *catálogo* para una exposición del pintor Vázquez Díaz (1921) y allí Juan Ramón, de acuerdo con Javier Blasco, plantea un estudio de la técnica impresionista y su función en la estética simbolista del modernismo español³¹². Lamentablemente me ha resultado imposible localizar en México este texto.

Ya en el exilio, los prólogos a *Lluvias enlazadas* (1939) de Concha Méndez, *La rama viva* de Francisco Giner de los Ríos (1940) y *Caballito del diablo* (1942) de José Bergamín, dan testimonio de su contacto con un numeroso grupo de intelectuales emigrados. A su vez, su trabajo como lector, mentor³¹³ y estudioso de la joven poesía hispanoamericana queda patente en las antologías preparadas y prologadas por él: *Poesía cubana en*

³¹² Javier Blasco *Poética de Juan Ramón*. p. 240

³¹³ Era reconocido como tal y la huella estilística es evidente.

1936, *Poesías puertorriqueñas y Poesía escondida de la Argentina y el Uruguay*. Estos prólogos no son textos de circunstancia, sino que intentan cumplir con una función cultural, que es servir a la presentación de obras y poetas que él consideraba auténticamente valiosos; las obras prologadas le dan motivo, a la vez, al desarrollo de una serie de reflexiones teóricas, mucho más que críticas, de sumo interés.

5.2 Prólogos a obras propias

Mayor importancia tienen los prólogos que el propio poeta presenta frente a sus libros. Juan Ramón acostumbró a prologar él mismo todos sus libros. Los prólogos de *Arias Tristes*, (1903) *Jardines lejanos*, (1904) *Pastorales*, (1905) *Baladas de primavera*, (1907) *La soledad sonora*, (1898) *Poemas májigos y dolientes* (1909) y *Laberinto*, (1910) son la continuación, en prosa, del “paisaje del alma” del libro a que se aplican.

Por el contrario, a partir de *Platero y yo*, (1916) *Diario de un poeta recién casado*, (1916) y la *Segunda Antología poética*, (1922) los prólogos incorporan un elemento discursivo que convierte al poeta, citando a Michael Predmore, en “el mejor crítico de su obra”³¹⁴, pues aporta las claves precisas sobre las que la crítica posterior ha podido fundamentar la correcta lectura e interpretación de libros tradicionalmente mal entendidos. Hay ya tres estudios elocuentes al respecto: el trabajo de Predmore sobre el *Diario*,³¹⁵ el de Antonio Sánchez Barbudo sobre *Animal de fondo*,³¹⁶ y el de María A. Salgado sobre *Españoles de tres mundos*,³¹⁷ que nos muestran cómo las lecturas que proponen guardan completa

³¹⁴ Predmore, Michael. *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Gredos, 1973. p. 13

³¹⁵ *Ibidem*

³¹⁶ Sánchez Barbudo, Antonio. *La segunda época de Juan Ramón Jiménez: 1916-1953*. Madrid: Gredos, 1962

fidelidad a las claves apuntadas por el poeta en los prólogos correspondientes. La obsesión para que libros como *Animal de fondo* o el *Diario* fueran bien entendidos, es constante en Juan Ramón.

De la última etapa de su obra quedan también abundantes prólogos destinados a encabezar diversos libros o sus partes, en los sucesivos proyectos de ordenación de su *Obra* completa. Arturo del Villar encontró y publicó tres³¹⁸, de los muchos que todavía permanecen inéditos: *Nota a prosa escogida 1 y 2* que para Javier Blasco, aunque del Villar no lo documenta, es evidentemente el prólogo general a los libros en prosa de *Metamorfosis -sic-* (1953-1954); *Prólogo a mi libro Yo pecador*, y *Prólogo*, igualmente destinados a encabezar algunas de las partes mayores de uno de los proyectos póstumos del poeta; estos dos últimos son muy próximos en su intencionalidad y hay en ellos una constante obsesión por poner de relieve el imperativo ético que rige toda su creación: “Para mí la poesía es incorporación a la verdad por la belleza o a la verdad en la belleza, y en último término, de mi dios posible por la sucesión de la belleza”.³¹⁹

Francisco Garfias dio también a la imprenta un prólogo redactado por el poeta para su *Libro escogido*, otro de los proyectos de la misma época que *Metamorfosis* y *Destino*.³²⁰ Por su parte Javier Blasco, en el curso de su investigación sobre los archivos del poeta en la “Sala de Zenobia y Juan

³¹⁷ Salgado María A. *El arte polifacético de las caricaturas juanramonianas*. Madrid: Ínsula, 1968

³¹⁸ Del Villar, Arturo. *Crítica paralela*. Madrid: Narcea, 1975.

³¹⁹ *Ibid*, p. 144

³²⁰ En 1929, de un total de nueve libros, decide destinar uno a recopilar su prosa crítica; en 1954, en el proyecto que hace para *Metamorfosis*, de un total de siete libros, destina cuatro a crítica y teoría poética y los agrupa, sin hacer distinción de géneros, bajo el título de *Carta particular*; aquí incluye los prólogos y las entrevistas, junto con las cartas que tratan sobre temas literarios. Es un poco más tarde, en el proyecto para *Destino*, cuando aplica un criterio formal y selectivo más estricto: separa por grupos distintos tipos de materiales; entonces reconoce en sus prólogos una entidad propia y diferenciada que permite su agrupación por separado dentro del voluminoso *corpus* que en los últimos años integra su obra crítica.

Ramón” de la Universidad de Puerto Rico, ha recogido varios de los prólogos inéditos redactados por el poeta en la última etapa. Algunos de ellos van destinados a presentar las distintas partes de *Destino* y sobre la base que éstos prestan, le es posible recomponer algunos aspectos del sentido y la estructura que el poeta pensaba dar a trabajos como *Alerta*, *Críticos de mi ser* o *Ideología*, el libro que habría de reunir todos sus aforismos. Otros van destinados expresamente a las “Series de prólogos de *Destino 1* (1936-1956) y de acuerdo con Blasco tienen un carácter similar a los rescatados por Arturo del Villar: “Sólo pretendo justificar el empleo de mi vida”, dice el poeta en alguno de ellos. Otros más son prólogos generales destinados a encabezar la “edición autocrítica total en *Destino*”.

El propio Javier Blasco en su antología de la prosa juanramoniana - *Y para recordar por qué he venido-*,³²¹ publica algunos textos desconocidos para la mayoría de los lectores del poeta. Presenta once prólogos hasta entonces inéditos de los trece textos que reúne en el apartado “Prólogos” de esta antología. Sólo el “Prólogo para *Nieblas*” de Tomás Domínguez Ortiz y el titulado “Invención (memoria y olvido)” habían sido publicados, aunque no recogidos posteriormente en ninguna de antología de la prosa del poeta.

³²¹ Valencia: Pretextos, 1990.

5.3 Catálogo de prólogos

Se enumeran a continuación los prólogos publicados de Juan Ramón a libros ajenos:

| |
|--|
| 1. <i>Nieblas</i> , de Tomás Domínguez Ortiz. Prólogo de JRJ. Huelva: Imprenta de Agustín Moreno, 1900, 125 pp. |
| 2. <i>Teatro de ensueño</i> , de Gregorio Martínez Sierra. Ilustraciones líricas de JRJ. Madrid: 1905. |
| 3. <i>La copa del rey de Thule, La Musa Enferma (1898-1900)</i> , en <i>Obras completas</i> , tomo III de Francisco Villaespesa. Prólogo a “La copa del rey de Thule” por JRJ. Madrid: Imprenta de N. García y de G. Sáez, 1916. |
| 4. <i>Árbol añoso</i> , de Narciso Alonso Cortés. Poema-prólogo de JRJ. Valladolid: Tipografía Viuda de Montero, 1914. |
| 5. <i>La casa de la primavera</i> , de Gregorio Martínez Sierra. Poema-prólogo de JRJ: “Rosas de amistad”. Madrid: Estrella, 1921. |
| 6. <i>Niños</i> , de Benjamín Palencia. Prólogo-silueta de Benjamín Palencia de JRJ. Madrid: Talleres Poligráficos, 1923. |
| 7. <i>El cohete y la estrella</i> de José Bergamín. Prólogo-caricatura lírica de José Bergamín de JRJ. Madrid: Editorial Rivadeneira, 1923. |
| 8. <i>Presagios</i> , de Pedro Salinas. Prólogo de JRJ. Madrid: Editorial Rivadeneira, 1923. |
| 9. <i>Marinero en tierra</i> , Poesías (1924) de Rafel Alberti. Prólogo-carta de JRJ. Madrid: Biblioteca Nueva, 1925. |
| 10. <i>Dédalo</i> , de Juan José Domenchina. Prólogo-caricatura lírica de José Domenchina de JRJ. Madrid: Biblioteca Nueva, 1927. |

| |
|---|
| |
| 11. <i>La voz en el viento</i> , de Ernestina de Champurcin. Prólogo de JRJ. Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930. |
| |
| 12. <i>Poesía española</i> . Antología, (1915-1931) de Gerardo Diego. Prólogo-esquema autobiográfico "Vida". Madrid: Signo, 1932. |
| |
| 13. <i>Poesía (1924-1930)</i> , de Rafael Alberti. Prólogo-carta de JRJ. Madrid: Cruz y Raya, 1934. |
| |
| 14. <i>Bosque sin salida</i> , de María Luisa Muñoz de Buendía Manzano. Prólogo de JRJ. Huelva: Vda. De J. Muñoz impresores, 1934. |
| |
| 15. <i>Poesías completas (1915-1934)</i> , de Juan José Domenchina. Prólogo-dos caricaturas líricas y un epigrama de JRJ. Madrid: Signo, 1936. |
| |
| 16. <i>Amor, sueño, vida</i> , de Dolores Catarineu. Prólogo-poema de JRJ. Madrid: Silverio Aguirre, 1936. |
| |
| 17. <i>La poesía cubana en 1936</i> (Colección). Prólogo y apéndice de JRJ. La Habana: Institución Hispanocubana de Cultura, 1937. |
| |
| 18. <i>Mis lunas en el mar</i> , de Carlos Girón Cerna. Prólogo- "Soneto del hallazgo" de JRJ. La Habana: Talleres Fontecilla, 1937. |
| |
| 19. <i>Doble acento</i> , Poemas 1930-1936, de Eugenio Florit. Prólogo de JRJ. La Habana: Editorial Ucacia, 1937. |
| |
| 20. <i>Poemas (1937-1938)</i> , de Cintio Vitier y Bolaños. Prólogo-carta de JRJ. La Habana: Imprenta Ucar, García y Cía., 1938. |
| |
| 21. <i>Poesía puertorriqueña</i> . Antología para niños. Prólogo de JRJ. Fiesta para la Poesía y el Niño de Puerto Rico, 1938. La Habana: Institución Hispanocubana de Cultura, 1938. |

| |
|--|
| |
| 22. <i>Lluvias enlazadas</i> , de Concepción Méndez. Prólogo-retrato lírico de JRJ. La Habana: La Verónica, 1939. (Imprenta de M. Altolaguirre) Col. El Ciervo Herido. |
| |
| 23. <i>La rama viva</i> , de Francisco Giner de los Ríos. Prólogo de JRJ: "Arroso constante". México: Tezontle, 1940. |
| |
| 24. <i>Poesía (1924-1930)</i> , de Rafael Alberti. Prólogo-carta de JRJ. Buenos Aires: Losada, 1940. |
| |
| 25. <i>Vigilia y secreto</i> , de Serafina Núñez. Prólogo de JRJ. La Habana, 1941. |
| |
| 26. <i>Caballito del diablo</i> , de José Bergamín. Prólogo de JRJ. Buenos Aires: Losada, 1942. |
| |
| 27. <i>Poesías</i> . Antología de Jaime Delclaux. Prólogo-poema "Canción de Jaime" de JRJ. Madrid: Hispánica, 1944. (Editor: Juan Guerrero) |
| |
| 28. <i>Cartas a Platero</i> , de Paulita Brook. Prólogo de JRJ. México: Proa, 1944. |
| |
| 29. <i>Poemas de las islas invitadas</i> , de Manuel Altolaguirre. Prólogo-caricatura del autor de JRJ. México: Litoral, 1944. |
| |
| 30. <i>Rimas</i> , de Gustavo Adolfo Bécquer. Prólogo de JRJ. Buenos Aires: Pleamar, 1945. |
| |
| 31. <i>Sonetos en carne viva</i> , de Helena Muñoz Larreta. Prólogo de JRJ. Buenos Aires: Sudamericana, 1950. |
| |
| 32. <i>Antología poética</i> , de José Hierro. Prólogo de JRJ. Santander: Hermanos Bedia, 1953. (Edición de sólo 109 ejemplares numerados). Reedición para el público: Santander: Ediciones Cantalapiedra, 1954. |

| |
|--|
| 33. <i>Versos sencillos. Isamelillo</i> , de José Martí. Prólogo de Rubén Darío. Epílogo de JRJ. Madrid: Aguilar, 1969. (Col. Crisol, 28) |
| 34. <i>Vísperas y testimonios</i> , de Cintio Vitier. Prólogo en palabras manuscritas de JRJ. Valencia: Pretextos, 1988. |
| 35. <i>Antología personal</i> , de Eugenio Florit. Prólogo-retrato del autor de JRJ. Huelva: Diputación Provincial, 1922. |
| 36. <i>A pesar de la muerte y otros poemas</i> , de Humberto Benítez Casco. Prólogo de JRJ. Montevideo: Talleres Gráficos Edisor, 1992. |
| 37. <i>Jardín</i> . Novela lírica de Dulce María Loynaz. Prólogo de JRJ. Barcelona: Seix Barral, 1992. (Col. Biblioteca breve) |
| 38. <i>Isla cofre mágico</i> , de Eugenio Fernández Granell. Facsímil de la edición príncipe (Puerto Rico: Editorial Caribe, 1951) Poema-pórtico de JRJ. Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez, 1996. |
| 39. <i>Los raros</i> , de Rubén Darío. Prólogo de JRJ. Zaragoza: Libros del Innombrable, 1998. |

5.4 Análisis al prólogo de *Animal de fondo*

Analizo a continuación el prólogo de Juan Ramón para su propio libro *Animal de fondo* (1949) refrendado en 1954 cuando reorganizó su material poético para la preparación de su obra completa³²²; es un texto sumamente citado, pues ayuda a comprender el poemario más ambicioso y acabado del poeta donde aparece la ambigua presencia de su hoy célebre dios deseado y deseante. Desde su primera edición bilingüe,

³²² Es el año en que recibe el Premio Nóbel. “Estos poemas son secuencia y complemento de *Animal de fondo* hasta 1949. En *Animal de fondo* di los poemas de esta serie escritos mar abajo, camino de Buenos Aires desde julio a noviembre de 1948. Aquí añadido los que escribí mar arriba y en tierra desde noviembre y diciembre del mismo año volviendo a Riverdale y en Riverdale ya. Y este prólogo es el mismo que di como notas en *Animal de fondo*.” Cfr.

con la versión francesa de Lisandro Galtier, *Animal de fondo* ha llamado la atención de la crítica, que pronto dedicó importantes ensayos e incluso voluminosas monografías a su estudio: Eugenio Florit³²³, Ricardo Gullón³²⁴, Francisco Aparicio³²⁵, Luis Felipe Vivanco³²⁶, Graciela Palau de Nemes³²⁷, Agustín Caballero³²⁸, Concha Zardoya³²⁹, Francisco Garfias³³⁰, Francisco Álvarez Macías,³³¹ Gilbert Azam³³², Ramón Xirau,³³³ Bernardo Gicovate,³³⁴ Aurora de Albornoz³³⁵, Antonio Sánchez Romeralo³³⁶, Michael Predmore³³⁷, Osvaldo Lira³³⁸, Francisco Javier Blasco³³⁹, Ángel Crespo³⁴⁰, Antonio Sánchez Trigueros³⁴¹, Fernando Gómez Redondo³⁴², Tomás Segovia³⁴³, Juan Cózar³⁴⁴, Miguel Ángel García³⁴⁵ y Ana Recio³⁴⁶, entre otros, se han dedicado a él.

El título *Dios deseado y deseante* aparece por primera vez en la sección

Lírica de una Atlántida.

³²³ “Juan Ramón Jiménez: Animal de fondo”. *Revista Hispánica Moderna*, núm. 15. vol 1-4, 1949 p.120.

³²⁴ “Un canto para la poesía”. *Ínsula*. núm. 48. 1949 p.8 y ss y “El dios poético de Juan Ramón”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 14. 1954 pp. 343 y ss

³²⁵ “Nota de lector al último libro de J.R. Jiménez”. *Razón y fe.*, núm. 143. 1951. pp. 292 y ss

³²⁶ “La plenitud de lo real en la poesía de Juan Ramón”. *Ínsula*. núm. 122. 1957. p. 122.

³²⁷ *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Gredos, 1957.

³²⁸ “Juan Ramón desde dentro”. Pról a su edición de *Libros de poesía*. Biblioteca Premios Nóbel. Madrid: Aguilar, 1957.

³²⁹ “El dios deseado y deseante de *Animal de fondo*”. *Ínsula*, núm. 128-129. 1957 p. 10 y ss.

³³⁰ *Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1958.

³³¹ “Juan Ramón Jiménez y *Animal de fondo*”. Cuadernos del Aula de Cultura. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1962.

³³² “La unión transformadora El dios de Juan Ramón”. *La obra de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Editoria Nacional, 1980. Col. Cultura y sociedad, 10).

³³³ *Dos poetas y lo sagrado: Juan Ramón Jiménez y César Vallejo*. México: Joaquín Mortiz, 1980.

³³⁴ “Preámbulo” a *Dios deseado y deseante*, *ALM*, IX, 1971, p. 218 y ss. “Poesía filosófica y religiosa” en *La poesía de Juan Ramón Jiménez*. Barcelona: Ariel, 1973.

³³⁵ *Juan Ramón Jiménez ante la crítica*. Madrid: Taurus, 1985.

³³⁶ *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Gredos, 1973 y “JRJ en su fondo de aire”. *RHM*, XXVII, 1961, p 299 y ss.

³³⁷ “Juan Ramón Jiménez en su fondo de aire” en *Juan Ramón Jiménez ante la crítica*. Madrid: Taurus, 1985

³³⁸ *Poesía y mística en Juan Ramón Jiménez*. Santiago: Centro de Investigaciones Estéticas de la Universidad Católica de Santiago de Chile. 1969

³³⁹ *Poética de Juan Ramón Jiménez: desarrollo, contexto y sistema*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981.

³⁴⁰ “Prólogo” a *Juan Ramón Jiménez: Animal de fondo*. Madrid: Taurus, 1981.

³⁴¹ “Noticia de una investigación sobre *Animal de fondo*” en *Juan Ramón Jiménez y obra en marcha*. Barcelona: Anthropos, 1991. pp315-331

³⁴² “La conversión del poeta en la conciencia creadora: *Dios deseado y deseante*”. *Juan Ramón Jiménez: teoría de una poética*. Alcalá: Universidad de Alcalá de Henares, 1996.

³⁴³ “Juan Ramón uno y trino”. *Ensayos I (Actitudes y contracorrientes)*. México: UAM, 1998.

³⁴⁴ *Modernismo teológico y modernismo literario. Cinco ejemplos españoles*. Madrid: BAC, 2002.

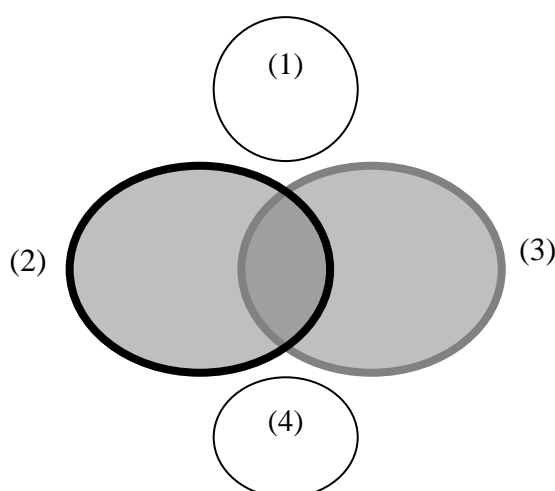
³⁴⁵ “Mi dios dándole forma a mi dios”. *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*. Granada: Ediciones de la Diputación de Granada, 2002. Col. Maillot Amarillo, 44)

correspondiente de la *Tercera antología poética* preparada por Florit, donde a los 29 poemas escritos en 1948 y publicados en 1949, añade una segunda sección en la que recoge siete poemas, haciendo un total de treinta y seis.

Pueden identificarse cuatro objetivos principales en el prólogo:

1. Realizar un ejercicio de autoconocimiento que a veces se expresa con una entonación propia de los manifiestos.
2. Establecer algunas definiciones personales de ideas como “dios” y “poesía”, entre otras.
3. Tomar posición frente a algunas cuestiones literarias de la época.
4. Exponer algunos aspectos de su ética- estética.

En lo sucesivo, empleo números arábigos entre paréntesis para referirlos. Mientras que algunas secuencias discursivas (menores al párrafo) están dedicadas a cumplir los objetivos (1) y (4), otras se ocupan alternativamente los objetivos (2) y (3):



³⁴⁶ *Símbolos e imaginario último de Juan Ramón Jiménez: aproximación a Dios deseado y deseante*. Huelva: Diputación Provincial, 2003.

Los temas que Juan Ramón va tocando a lo largo de su prólogo, para ir cubriendo dichos objetivos, siguen un orden y nos referiremos a ellos con números romanos:

| | | | | | | | | |
|---|---|--|---|--|---|--|---|--|
| Qué es la poesía. I | → | Qué es lo bello. II ↓ | → | Qué es lo poético III | → | Qué es lo religioso. IV ↓ | → | Qué es Dios. V |
| Qué es lo divino y cómo ha evolucionado en mí. VI ↓ | → | ↑ Qué es la belleza VII | → | Qué es la conciencia universal de la belleza (propia del hombre cultivado) VIII | → | ↑ Qué es la escritura poética religiosa IX | → | Qué es la poesía "de programa" o propaganda X |
| Qué es un Dios posible por la poesía XI | → | Cuáles son mis normas vocativas con relación a lo divino. XII | → | Cómo es la generación literaria que me sigue XIII | ← | Cómo es la generación literaria aún más joven XIV | ← | Cómo es la generación literaria anterior a mí. XV |

El prólogo entero está orientado a resaltar aspectos emocionales que escenifican un extenso ejercicio de autoconocimiento y en ocasiones

de autocrítica. El lector lo siente así, porque en primera instancia sabe que se trata de un texto que lo introduce a un poemario profundamente íntimo - a juicio de la crítica el mejor y más acabado de Juan Ramón- escrito en plena madurez. Revisemos el primer párrafo:

(A)*Para mí* la poesía ha estado siempre íntimamente fundida con toda *mi existencia* (B) y no ha sido poesía objetiva casi nunca. (C)¿Y cómo no había de estarlo en lo místico panteísta la forma suprema de lo bello para mí? (D) No que *yo* haga poesía religiosa usual; al revés, lo poético lo considero como profundamente religioso, esa religión inmanente sin credo absoluto que *yo* siempre *he profesado*.³⁴⁷

A nivel estilístico resulta fácil percibir que Juan Ramón da cuenta de una reflexión personalísima sobre su vida y poesía; la reiteración de la primera persona, así como el uso de verbos como *considero*, *he profesado*, establecen el tono personal e intimista; contribuye a fortalecer esta percepción el recurso monológico de preguntarse y responderse, matizando sus aserciones de manera adversativa; este giro sugiere a una persona reflexionando “en voz alta”: “lo mío no es de tal manera; es de tal otra; ¿y cómo no había de estarlo en aquello, si esto es así...?”

A nivel retórico la primera proposición (A) expresa afirmativamente una convicción personal y de manifiesto tiene el tono enfático, pero sin la intención de darle a su experiencia validez universal, sólo nos hace sentir su profunda certidumbre como resultado de sus vivencias; la segunda (B) se enuncia en forma negativa y, matizada con los adverbios *casi nunca* aplicados a *poesía objetiva*, Juan Ramón alude a un concepto propio de su vocabulario “teórico” que explica y desarrolla en diversas partes de su obra en prosa con distintos nombres: poesía abierta vs poesía cerrada, lo

³⁴⁷ *Lírica de una Atlántida* p. 259

fable vs lo inefable,³⁴⁸ etc. En esta precisión hay cierto aspecto polémico pero es más sutil que en otras prosas; por tratarse de un texto en el que sobre todo se autoexplica, el poeta no adopta una actitud de debate, sino que hace explícita su posición como creador frente a los esquemas de la cultura literaria vigente.

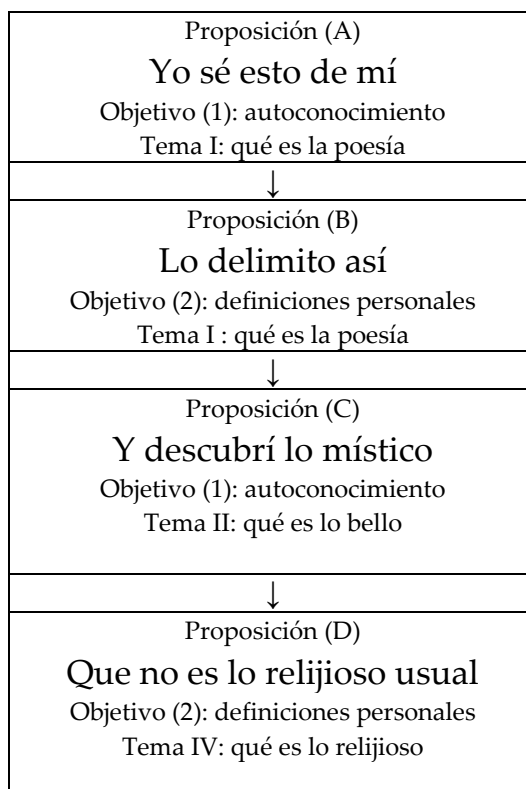
Es interesante ver que, al situarse antes de (C), la proposición (B) se presenta como su antecedente en términos argumentativos: (B) (...) *no ha sido poesía objetiva casi nunca* (C) *¿Y cómo no había de estarlo en lo místico panteísta la forma suprema de lo bello para mí?*

En realidad (C) también es afirmativa y sólo tiene forma de pregunta retórica. Esta secuencia de (B) a (C) desconcierta, pues no hay relación lógica entre ambas a pesar de que la sintaxis la supone. Identificar a la poesía con la unión de lo bello y lo divino es propio de la poética juanramoniana; la pregunta (C) introduce como segunda tesis dicha identidad. Recordemos que en (A) asevera la fusión íntima de la poesía con su existencia.

La proposición (D) *no que yo haga poesía religiosa usual; al revés, lo poético lo considero como profundamente religioso, esa religión inmanente sin credo absoluto que yo siempre he profesado*, es un nuevo ejercicio de autoconocimiento; lo sentimos así, por los efectos emocionales ya

³⁴⁸ “La *poesía cerrada* es eminentemente literaria, artificial, convencional y retórica. Su mayor mérito consiste en cumplir una normativa y unas reglas. Sus *formas* son rígidas, cerradas, en consecuencia, tiene al alcance de su mano la perfección. Le basta con realizar exactamente las normas convenidas. La *poesía abierta*, por el contrario, nunca es perfecta; es continua renovación, huida en ansia, inspiración de todo aquello que no se puede tener. La *poesía cerrada* es más cuerpo; la *abierta*, más espíritu”. Cfr. Francisco Javier Blasco, *Poética de Juan Ramón*. p. 280. Dice Juan Ramón: “La *poesía abierta* y la *poesía cerrada* corresponden con bastante exactitud y regularidad a las dos líneas que la poesía española trae desde sus comienzos hasta nuestros días (...); compárense hoy, por ejemplo, Antonio Machado y Jorge Guillén. La línea que corresponde a la *poesía abierta* es la más nacional y universal; la más internacional y extrañera, la que corresponde a la *poesía cerrada*”(…) A *poesía cerrada* pueden corresponder los conceptos 'realista, sensitivo, humanista, barroco, grecolatino'; a *poesía abierta* los conceptos 'mágico, misterioso, medievalista, idealista, gótico-oriental, intenso’(…)”. Cfr. “Poesía y literatura” en *El trabajo gustoso, Op Cit.*, p. 100 y 102. Las cursivas son mías.

mencionados: ese ir y venir re-matizando cada palabra; con esta aserción (D), Juan Ramón condensa su evolución como poeta y la hace coincidir con la de su conciencia de lo divino. Con *poesía religiosa usual* podría referirse o bien a la poesía mística tradicional como la de San Juan de la Cruz, que naturalmente no es la suya o bien a la confesional rutinaria, favorecida por el sector cultural oficial. La secuencia expositiva de este párrafo puede resumirse en esta fórmula:



Leamos el segundo párrafo:

Es curioso que al dividir *yo* ahora toda *mi* escritura de verso y prosa en seis volúmenes cronológicos, por *tiempos o épocas mías*, y que publicaré con el título jeneral de *Destino*, el final de cada época o

tiempo, el final de cada volumen sea de poemas con sentido religioso.³⁴⁹

Ahora al tono de auto reflexión - perceptible en la expresión *es curioso* para ensayar un juicio sobre su obra, así como en los reiterados titubeos entre *tiempo(s)* y *época(s)*, como indicación de que es y no es lo mismo-, se añade el de auto crítica. Ha dicho que para él lo poético es profundamente religioso; ahora nos dice que llegado el momento de ordenar su material para *Destino*, su obra completa, encuentra *curioso* que *cada volumen* de poesía termine, justamente, con un *sentido religioso*. A nivel argumentativo, entonces, este segundo párrafo funciona como una prueba o demostración del primero.

En seguida Juan Ramón fortalecerá esta faceta como crítico de sí mismo, al distinguir tres épocas de su vida marcadas por esta presencia de lo divino; así cumplirá un doble objetivo: definir lo que algunas cosas son desde su punto de vista, [(2): definiciones personales] y precisar ciertas diferencias conceptuales: aunque en cierto modo religioso, lo poético en él no es lo devocional: [(4): exponer algunos aspectos de su Ética-estética]

Es decir, que 1la evolución, 2la sucesión, 3el devenir de lo poético mío ha sido y es una sucesión de encuentro con (A) una idea de dios. Al final de mi primera época, hacia mis 28 años, dios se me apareció como una mutua entrega sensitiva; al final de la segunda, cuando yo tenía unos 40 años, pasó dios por mí como un fenómeno intelectual, con acentos 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.³⁵⁰

La primera secuencia discursiva: *Es decir, que 1la evolución, 2la*

³⁴⁹ *Lírica de una Atlántida* p. 259

³⁵⁰ *Lírica de una Atlántida* p. 259

sucesión, el devenir de lo poético mío ha sido y es una sucesión de encuentro con (A) una idea de dios, presenta una serie de tres equivalencias; Juan Ramón intenta “explicarse” mediante expresiones sinonímicas: *la evolución, la sucesión, el devenir de lo poético mío*, equivale a (A) *la sucesión de una idea de dios*. Esta es una estrategia discursiva propia de muchos poetas modernos que hablan de fenómenos y experiencias para los que la cultura vigente no ofrece un vocabulario ajustado a su experiencia. Por eso avanza, al decir de Wittgenstein, “arremetiendo contra las barreras del lenguaje”³⁵¹ a su modo: presentando estas tres expresiones como si fueran sinónimos, pero añadiendo un matiz a cada una.

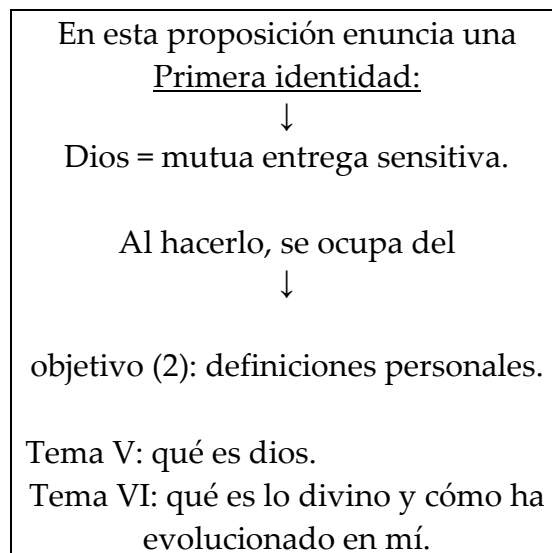
En esta serie de “sinónimos” Juan Ramón da cuenta de sus propias vacilaciones: *sucesión de encuentro* es una expresión ambivalente: mientras *sucesión* nos invita a pensar que son varias sus experiencias de dios, el sustantivo *encuentro* está en singular; esto parece enfatizar que la vivencia del encuentro y la de dios son una sola; a su vez, esta identidad se relaciona con la inmanencia, un concepto sumamente empleado por Juan Ramón para indicar realidades interiores al tiempo que, evolutivas y diversas, inalterables. Esta enigmática *sucesión de encuentro* “equivale” a *una idea de dios*; ¿acaso en lenguaje común dios es una idea? De hecho no; sin embargo luego de mencionarla en singular, describirá tres experiencias, de dios.

Consideremos detenidamente cada una de las tres:

1. *Al final de mi primera época, hacia mis 28 años, dios se me apareció como en una mutua entrega sensitiva*; para algunos críticos, esta mutua entrega sensitiva puede remitir a su primera época verleniana, de

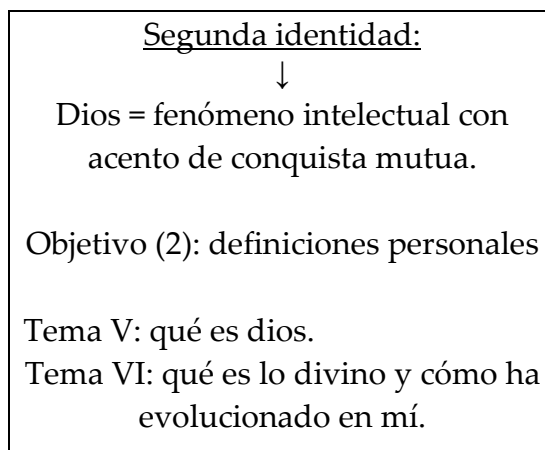
³⁵¹ Cfr. John Heaton y Judy Groves. *Wittgenstein para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente SRL, 2002

tinte sentimental³⁵². El adjetivo “sensible” aplicada a “entrega” sugiere, en su primera época, que lo que en el fondo de su experiencia juvenil se le ofrecía -mujeres, flores, música-, era dios. Así se le daba a conocer.



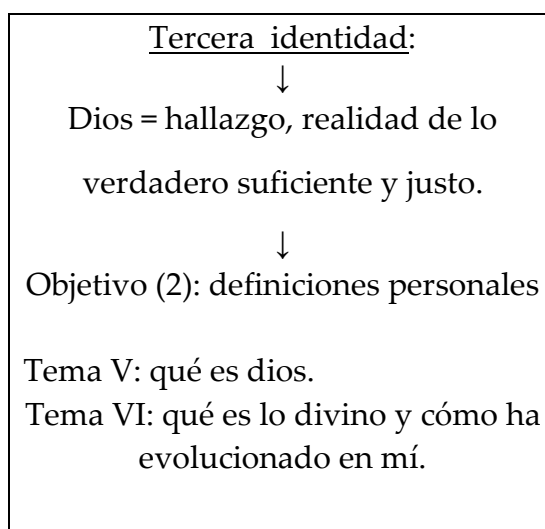
2. Al final de la segunda, cuando yo tenía unos 40 años, pasó dios por mí como un fenómeno intelectual, con acento de conquista mutua;

³⁵² Es también posible que no esté tan definida en sus límites, pues no hay consenso



En esta segunda equivalencia, dios como *fenómeno intelectual con acento de conquista mutua* subraya el matiz activo del conocimiento: Juan Ramón demuestra estar conciente de que la actitud de conocer puede ser vista como manifestación de voluntad de dominio; por eso agrega “mutuo”: para indicar cómo en parte es una conquista suya, pero en parte es de dios.

3. *Ahora que entro en lo penúltimo de mi destinada época tercera, (...) se me ha atesorado dios como un hallazgo, como una realidad de lo verdadero suficiente y justo.*



En esta tercera equivalencia, dios es un *hallazgo*: el de la *realidad de*

lo verdadero suficiente: en muchas otras de sus prosas Juan Ramón parte de la diferencia que ha establecido entre lo completo y lo perfecto (cfr., capítulo anterior); de modo que lo *suficiente* se entiende aquí en su acepción de “satisfactorio”, no de “total”: para Juan Ramón lo verdadero puede ser imperfecto, pero necesariamente es justo (en su sentido de justeza, no de justicia); de este modo, observamos cómo ha transformado el concepto de “suficiente” al amparo de su propia argumentación.

En el siguiente párrafo crea más correlaciones:

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.³⁵³

Esquemáticamente:

| | | |
|--|---|---|
| Primera identidad: ↓ Dios = <u>mutua entrega</u> sensitiva | ▶ | ÉSTASIS DE AMOR |
| Segunda identidad: ↓ Dios = fenómeno intelectual con acento de <u>conquista mutua</u> . | ▶ | AVIDEZ DE ETERNIDAD |
| Tercera identidad: ↓ Dios = hallazgo, realidad de lo verdadero suficiente y justo. | ▶ | NECESIDAD DE CONCIENCIA INTERIOR Y AMBIENTE |

Concentrémonos en la tercera identidad. Esta *necesidad de conciencia interior y ambiente* podríamos entenderla dentro de la poética

³⁵³ *Lírica de una Atlántida* p. 259.

juanramoniana como el ideal de llenar todo su ámbito vital de esencia de lo humano: cuando se realiza plenamente nuestra condición humana, se “plenifica” el espacio interior y exterior, nuestra *morada de hombre*.

En este punto es necesario acudir al marco general del pensamiento de Juan Ramón, al ideario general de su ética – estética. Puede decirse que el poeta desarrolló una antropología personal donde la noción de conciencia es fundamental. Para Juan Ramón, la vida consiste –o al menos su esencia lo exige – en una sucesiva ampliación de la conciencia. Las leyes de este desarrollo son intrínsecas a la vida humana; por eso, habla de una *necesidad de conciencia interior*. Al mismo tiempo, concibe la vida humana como una unidad de lo externo y lo interno; así, el desarrollo de mi conciencia de mí mismo, corre parejo con el de mi conciencia del mundo, con mi *conciencia ambiente*. Así es como para Juan Ramón el punto culminante de este desarrollo es una conciencia de Dios: “Yo creo –escribe- que Dios no lo fue en el principio [...]. Creo en Dios en el fin, o como fin. Dios en conciencia final”.³⁵⁴ “[la poesía] es un método –escribe en otra parte- 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”.³⁵⁵ Es entonces la conciencia –creada por la palabra poética- la forma definitiva que le permite al poeta penetrar en lo desconocido: “La aspiración a comprenderlo [a dios] es la que nos hace avanzar en nuestro estado de hombres”.³⁵⁶

En el siguiente párrafo, Juan Ramón propone una nueva

³⁵⁴ *La corriente infinita*, p.256-257

³⁵⁵ *La corriente infinita*, p. 204

³⁵⁶ Javier Blasco *Poética de Juan Ramón*. p. 240, cit en García de la Concha, *Los senderos poéticos...*, p. 301

equivalencia de lo divino, para incorporar a la belleza en esta personal noción de conciencia:

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 lo supera en totalidad.

En esta cuarta proposición, la equivalencia se enriquece gracias a tres precisiones: lo divino consiste en experimentar un estado de conciencia *única, justa y universal*; con estos atributos, redundantes sólo en apariencia, hace más explícito su principio de que la conciencia de la belleza da sentido a todo de forma inmanente; por eso se vive *dentro y fuera y al mismo tiempo*³⁵⁷.

Ahora bien, el poder de esta conciencia inmanente y trascendente es integrador, pues inevitablemente *nos une, nos unifica a todos*; introducido en este punto, el concepto de *hombre cultivado* significa justamente el que vive tal estado de belleza. Para completar su exposición, Juan Ramón crea una frase sintetizadora: la conciencia unificadora de lo bello sería, para él, *una forma de deísmo bastante*, en la que empareja lo divino con lo humano en aparente paradoja.³⁵⁸

³⁵⁸ Explica Javier Blasco: “La conciencia constituye la entidad más rica que el poeta llega a realizar en su búsqueda –ontológica y epistemológica- de lo infinito y desconocido; constituida a partir de los atributos que suponemos a la divinidad –plenitud de lo real, eternidad...-, Juan Ramón le otorga a la conciencia “el nombre conseguido de los nombres”. *Poética de Juan Ramón*, p. 240 . Las cursivas son mías.

| | | |
|---|---|----------------------------------|
| <p>Cuarta identidad:</p> <p>↓</p> <p>Dios = conciencia unificadora de la belleza, forma de deísmo bastante.</p> <p>Objetivos (2) y (4): definiciones personales y exponer algunos aspectos de su Ética- estética.</p> <p>Tema V: qué es dios. Tema VI: qué es lo divino y cómo ha evolucionado en mí. Tema VIII. Qué es la conciencia universal de la belleza (propia del hombre cultivado)</p> | ▶ | <p>TOTALIDAD INTEGRADORA</p> |
|---|---|----------------------------------|

Como se ha visto hasta aquí, Juan Ramón elabora y enuncia sus definiciones sin argumentaciones ni refutaciones explícitas; acude a sinonimias, antítesis, y paradojas. Esto lo logra en buena parte variando las perspectivas desde las que hace las equivalencias; como hemos comprobado *humano* igual a *del hombre* parece redundante, pero es un matiz diferenciador muy significativo cuando lo precisa. Esta cuarta equivalencia, a nivel argumentativo, añadió información de manera sutil a la que ya dieron las tres anteriores; parece una digresión retórica porque participa en algo de las tres primeras, pero en realidad es una conclusión que unifica y amplía las definiciones anteriores. La transición es casi imperceptible por la fuerza poética de las palabras que emplea para el remate: *amor contemplativo* y *heroísmo eterno*.

Veamos otro par de párrafos donde abunda en su complejo concepto de dios³⁵⁹, uno de los puntales de la “suma poética

³⁵⁹ Así amplía este tema Javier Blasco: “Alcanzada la plenitud de lo real y construida la conciencia última del universo, todavía le era preciso a Juan Ramón poner un nombre a ese *ser*, que, a la vez, saciaba su hambre de *eternidad* y *totalidad*, y su *sed de conocimiento*. Su “conciencia sucesiva del universo” se había resuelto “en lengua, en nombre hablado, en el universo y, ahora, era necesario que *alguien* viniese a “tomar el puesto de toda esta nombradía” (*Libros de Poesía*, ed. Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1967 p, 1291). Ese alguien, que había de ser a la vez conciencia última, plenitud de lo real y encarnación de lo eterno, sólo podía admitir un

juanramoniana”:

Estos poemas los escribí yo mientras pensaba, ya en estas *penúltimas* de mi vida, repito, en lo que había yo hecho en este mundo para encontrar un dios posible por la poesía. Y pensé entonces que el camino hacia un dios era el mismo que cualquier camino vocativo, el mío de escritor poético, en este caso; que todo mi avance poético en la poesía era avance hacia dios, porque estaba creando un mundo del cual había de ser el *fin* un dios. Y comprendí que el *fin* de mi vocación y de mi vida era esta aludida conciencia mejor bella, es decir jeneral, puesto que para mí todo es o puede ser belleza y poesía, expresión de la belleza.³⁶⁰

El párrafo, de autoconocimiento con tono de manifiesto, al mismo tiempo que “explica” al lector lo que “pensó” era dios para su vida, es a la vez expresión de un ejercicio espiritual interior y anterior de autoanálisis que de nuevo recoge sus experiencias de lo divino, relacionadas con la escritura poética. Es sorprendente la naturalidad con que Juan Ramón acuñó esta famosa expresión: *un dios posible por la poesía*, hoy sinónimo de una postura estética interiorista y de vocación a lo sublime propia de toda una vertiente de la poesía moderna, duramente cuestionada.

Antes de continuar analizando el párrafo, veamos este famoso silogismo juanramoniano de su última época en Puerto Rico: “Mi obra poética es mi conciencia sucesiva del universo. La conciencia total del

nombre: Dios.³⁵⁹ Dios –el infinito, el todo, el 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, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo”. Cfr. *Poética de Juan Ramón*, p. 241

³⁶⁰ El ansia de lo trascendente en Juan Ramón va más allá de experiencias concretas y roza lo absoluto que él encarna en la palabra escrita. Se alcanza así lo que Ana Recio ha denominado “la poética de la eternidad”, que no es sino la poesía en la que él se trasciende a sí mismo, se hace absoluto como resultado de la fusión de sus ansias de belleza y de infinito con la configuración de un imaginario que culmina en la creación de lo hermoso, concebido como deidad. Como en Platón, la Belleza en Juan Ramón está ligada al bien y la verdad, al alcance de lo intangible, a la aproximación a lo perfecto nunca conseguido, pero sí completado. Se trata de un a revelación y una conquista, de un hallazgo y en encuentro que no fueron casuales, sino que se presagiaban y se intuían en libros anteriores. Cfr. Ana Recio. *Símbolos e imaginario último de Juan Ramón Jiménez: una aproximación a Dios deseado y deseante*. Huelva: Enebro, 2002, p. 190

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”.³⁶¹

Esta cita nos sirve para estudiar un aspecto del párrafo que nos ocupa, que es el de la conciencia: lo reproduzco de nuevo en letra más pequeña para tenerlo a la vista:

Estos poemas los escribí yo *mientras pensaba*, ya en estas penúltimas de mi vida, repito, en lo que había yo hecho en este mundo para encontrar un dios posible por la poesía. Y *pensé* entonces que el camino hacia un dios era el mismo que cualquier camino vocativo, el mío de escritor poético, en este caso; que todo mi avance poético en la poesía era avance hacia dios, porque *estaba creando un mundo* del cual había de ser el fin un dios. Y *comprendí* que el fin de mi vocación y de mi vida era esta aludida *conciencia mejor bella*, es decir jeneral, puesto que para mí *todo es o puede ser belleza y poesía*, expresión de la belleza.³⁶²

Blasco señala que, en la obra juanramoniana, la conciencia del poeta es a la vez agente y paciente en el proceso de la creación poética. Así se entiende mejor la alternancia de los verbos *pensaba* y *pensé*, en la primera secuencia discursiva, con el *comprendí* de la segunda. Cuando usa “pensar”, la conciencia del poeta se presenta como agente; mientras que en el segundo caso, al haber fusionado su conciencia estética con el universo - *estaba creando un mundo*-, las cosas alcanzan su esencia y su poesía es algo que le acontece –como resultado- a la conciencia. Es decir, que cuando ha creado los entramados de sentido que posibilitan la proyección de la “realidad invisible” o trascendente sobre la “visible”, Juan Ramón perfecciona la imagen del mundo.³⁶³ Éste adquiere su verdadera plenitud cuando el poeta aplica su *conciencia mejor bella*.

³⁶¹ “Crítica paralela”, Sala de Zenobia y Juan Ramón, signatura J-1/141 (2)/ 199.

³⁶² *Ibidem*

En el siguiente párrafo entendemos todavía mejor cómo el universo alcanza su esencia al asumir las funciones vitales que el poeta le va confiriendo; de modo que todo el dinamismo que éste ha aplicado a la contemplación, revierte luego, enriquecido, sobre su propia conciencia:

Mis tres normas vocativas de toda mi vida: la mujer, la obra, la muerte, se me resolvían (1) en conciencia, (2) en comprensión del “hasta qué” punto divino podía llegar lo humano de la gracia del hombre, (3) qué era lo divino que podía venir por el cultivo; (4) cómo el hombre puede ser hombre último con los dones que hemos supuesto a la divinidad encarnada, es decir enformada. Hoy pienso que yo no he trabajado en vano en dios, que he trabajado tanto en dios tanto cuanto he trabajado en poesía.³⁶⁴

Así vemos que para Juan Ramón la poesía no es sólo un resultado; es también un proceso que impone, al mismo tiempo, una comprensión y una transformación de carácter espiritual que, como escribe en otra prosa, consiste en “cambiar... inocencia primitiva por conciencia última, pues (...) el espíritu no es todo espíritu desde el primer instante”.³⁶⁵ Y la evolución depende en buena medida de nuestra capacidad de cultivo³⁶⁶. En un aforismo dice: “Lo justo es *cultivarnos* en lo mejor³⁶⁷, lo más

³⁶³ Cfr. Javier Blasco . *Poética de Juan Ramón*, pp. 239 y ss

³⁶⁴ *Lírica de una Atlántida* p. 259

³⁶⁵ *La corriente infinita*, p.257

³⁶⁶ Explica Javier Blasco: “Para Juan Ramón la poesía, si bien puede ser vista como la creación de objetos valiosos para la cultura, está sobre todo ligada a la vida; es, sobre todo, *un medio de cultivo*, destinado a lograr el progresivo enriquecimiento ontológico y ético de creador y lector. La cultura expresa un resultado; *el cultivo*, un proceso. *El cultivo consiste* en ayudar a actualizar y desarrollar aquellos valores que son innatos e immanentes al hombre. La creación poética, mucho más ligada originariamente al instinto que a la razón, brota espontáneamente como una planta silvestre, pero la calidad y cantidad de sus frutos depende, en gran medida, *del cultivo* que se le aplique. *El trabajo de la conciencia, el cultivo*, ha de hacerse efectivo sobre el propio espíritu del creador, antes que sobre la creación”. *Poética de Juan Ramón*, p.318 Las cursivas son mías.

³⁶⁷ Podría parecer que estas ideas derivan de Heidegger, pero no es así. La huella o deuda real de Juan Ramón es más con el clasicismo alemán desde Schiller hasta Goethe, que con Heidegger. Juan Ramón en realidad recibe estas influencias alemanas tamizadas por el krausismo. Toda esta elaboración ético-estética relativa al trabajo de la conciencia, al cultivo, etc. es muy anterior a las ideas del filósofo alemán. Ciriaco Morón recientemente lo demostró con su investigación “Juan Ramón Jiménez y Ortega”. Se refiere a *Dios deseado y deseante* y a *Espacio*, donde algunos reconocen la influencia de Ortega por ser poemarios muy metafísicos, cuando desde 1929 este último no se dedicó a la metafísica, sino al desarrollo de su concepto de razón histórica, por lo que tal influencia no existe. Morón sitúa la figura de Juan Ramón Jiménez dentro del contexto del pensamiento del siglo XX, indicando que algunos de los textos del poeta anticipan el concepto de poesía que treinta años después expondrá Heidegger. Cfr. “Juan Ramón y Ortega” Simposio Internacional Juan Ramón Jiménez “Poesía y Pensamiento”. Conferencia magistral inaugural. Mayo de 2007. Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez (actas en prensa). Me fue enviada la ponencia por correo

realizado, más esquisito, menos convencional, más libre, que tenemos (...) porque todo lo mejor que puede soñar el hombre (...) está dentro de nosotros.³⁶⁸

Así es como el hallazgo de lo divino se le resolvió en este buscar, a lo largo de toda su vida y obra, *“hasta qué” punto divino podía llegar lo humano de la gracia del hombre; qué era lo divino que podía venir por el cultivo.* Hay, pues, detrás de su estética una cierta forma de humanismo, al ser su poesía un intento de comprobar *cómo el hombre puede ser hombre último con los dones que hemos supuesto a la divinidad encarnada.*³⁶⁹

A nivel retórico, Juan Ramón de nuevo acude a una equivalencia cuádruple: sus tres normas vocativas equivalen, pues en ella se resuelven, 1º en una *conciencia* que es 2º *comprensión* de los alcances divinos de lo humano; esta conciencia-comprensión nos viene mediante 3º el *cultivo* y su resultado último es la *“súper humanización de lo humano”*, 4º *con todos los dones que hemos supuesto a la divinidad:*³⁷⁰

electrónico.

³⁶⁸ Texto inédito recuperado por Javier Blasco para su *Poética*. p. 114. Sala de Zenobia y Juan Ramón. Signatura J-1/134 (3) 231-235

³⁶⁹ Desde esta perspectiva, muchas de las paradojas que se le han planteado a la crítica desaparecen. No es cierto que sólo después de 1936 evolucione hacia una religiosidad inmanentista. Ya en 1907, tomando prestadas unas palabras de Valle Inclán, concreta Juan Ramón su poética en los siguientes términos: “Y ya dentro de mí, alta rosa obstinada, me río de todo lo divino y de todo lo humano, y *no creo más que en la belleza (...)* Poeta ultralírico, *no creo*, sin embargo, *en lo sobrenatural; en mi obra he procurado únicamente hacer jardín y hacer valle*”. En este texto se han apoyado muchos críticos, que valoran la obra juanramoniana desde el estetismo o esteticismo, sin llegar nunca a entender por qué la estética de Juan Ramón, en último término, se resolvía en una determinada forma de humanismo inmanentista; es decir, en ética-estética. Como señala Cardwell³⁶⁹: *belleza* en este texto, más allá de ser un término que responde a un absoluto estético, impuesto por unos cánones externos, es un término, que al margen de toda ética religiosa que siente la raíz y el origen de sus preceptos y normas en lo *sobrenatural*, debe entenderse en el sentido (krausista) de *verdad última*, conseguida por *el cultivo de la propia espiritualidad*. En este sentido, la estética juanramoniana presenta, en una cierta mixtificación religiosa, una alternativa ética “sin dios necesario”, que busca, aquí y ahora, el “jardín y valle” que las religiones prometen para después de la muerte. Las cursivas son de Blasco. *Op Cit.*, p. 319

³⁷⁰ “Los imperativos éticos de Juan Ramón tienen como finalidad el desarrollo último y completo de lo humano, pero no van más allá. Es condición indispensable que no pretendan ir más allá. Dice en un texto: “...idealismo no es sobrehumano; quiere lo mejor de lo humano, lo inefable que está en lo humano; quiere la poesía mejor, como quiere el amor mejor. No necesita un tipo diferente de hombre, como Nietzsche... *Cit* en Blasco. *Op cit.*, p. 320

| | | |
|--|---|---|
| <p style="text-align: center;">Quinta identidad: ↓ Dios = Poesía</p> <p style="text-align: center;">Esta equivalencia es conciencia (comprensión) de las tres normas vocativas de mi vida que mediante el cultivo producen lo mejor de lo humano a la que llamo: →</p> <p>Objetivo (1) Definiciones personales. Objetivo (2) Ejercicio de auto conocimiento. Objetivo (4) Exponer algunos aspectos de su Ética- estética.</p> <p>Tema V: qué es dios. Tema VI: qué es lo divino y cómo ha evolucionado en mí. Tema XI: qué es un dios posible por la poesía Tema XII: Mis normas vocativas con relación a lo divino.</p> | ▶ | “DIVINIDAD ENCARNADA O ENFORMADA” |
|--|---|---|

Sólo nos resta ejemplificar cómo se cumple en este prólogo el tercer objetivo (3): Juan Ramón toma posición frente a ciertas cuestiones literarias de la época. Para ello analizaremos los dos párrafos finales de este texto:

La escritura poética religiosa (como la política, la militar, la agrícola, etc) está para mí en el encuentro después del hallazgo. No se puede escribir esa poesía llamada comunista, por ejemplo, de la que tanto se escribe hoy, sin haber vivido mucho el comunismo, ni desde fuera de un país comunista. Una poesía de programa y propaganda de algo que aún no se ha asimilado, por extraordinaria que sea, me parecerá siempre falsa.³⁷¹

La primera oración es una digresión retórica que fortalece la identificación entre lo poético y lo divino, pero añade una precisión temporal: primero vivió el hallazgo y después –mediante el cultivo, que ya no reitera-, éste se plasmó en sus versos. La enumeración que aparece entre paréntesis es un recurso que no sólo emplea para ejemplificar, sino para permitirse una ironía: ¿escritura agrícola?, que le da un sutil tono

polémico a su argumentación. En la segunda proposición no rechaza la escritura de poetas concretos –como vimos que lo ha hecho en capítulos previos: Guillén, Gómez de la Serna, etc -, sino la poesía que no se desprende directamente de una experiencia genuina: *sin haber vivido mucho*. De ahí que su *escritura poética religiosa* la explique como el fruto de una personal trayectoria ética-poética de la autenticidad; siguiendo este razonamiento, formas y contenidos deben ser congruentes con esta premisa de la “ética experiencial”; como es previsible, para Juan Ramón la poesía militante evita esta condición de manera sistemática.

En el siguiente párrafo particulariza a nivel generacional, no personal, el estado de la poesía de sus coetáneos y contemporáneos:

Y yo sé que las dos jeneraciones que están ahora tras de mí, están encuadradas en la limitación del realismo mayor:³⁷²

Es original el modo como Juan Ramón sintetiza la principal limitación de los escritores que le siguen, teniendo en cuenta que se trata de poetas, no de narradores, entre los que están desde luego los poetas del 27,³⁷³ así como algunos hispanoamericanos con la expresión: *realismo mayor*. Esta parece ser una acusación de excesivo formalismo contra poetas como Guillén, Aleixandre o Salinas, frente al idealismo que él prefiere y practica. Esta hipótesis parece reforzarse con su rechazo a la literatura comprometida que tantas veces ha expresado en otras prosas y

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² *Lírica de una Atlántida* p. 259

³⁷³ “(...) lo que pretendo discutir no es la estética de cada uno de los miembros del 27, sino la visión global que de este grupo nos ha transmitido la crítica. Y ello lo hago sólo con el propósito de corregir los enfoques que han deformado la visión de Juan Ramón. En la estimación de los “poetas profesores”, no sufrió JR, en un principio, la marginación padecida por Unamuno o Machado, pues era al amparo de sus empresas editoriales como estos jóvenes poetas encontraban luz verde para sus versos. Sin embargo, del efímero aprecio del 27 a nuestro poeta se ha servido la crítica para colgarle a él la responsabilidad de muchos de los “errores estratégicos” en que cayó dicho grupo. Javier Blasco, *Poética de Juan Ramón*, p. 177

que alude en el siguiente párrafo. Veamos cómo lo hace, al tiempo que se sitúa en el mapa literario español para concluir su prólogo:

Pero también sé que otras jeneraciones más jóvenes han tomado el camino abandonado en nombre de tales virtuosismos asfixiantes; el camino que siguió mi jeneración y que venía ya de la anterior a la mía, camino mucho más real en el sentido de más verdadero, camino real de todo lo real. Con la diferencia de que ésta es la realidad que está integrada en lo espiritual, como un hueso semillero en la carne de un fruto; y que no excluye un dios vivido por el hombre en forma de conciencia inmanente resuelta en su limitación destinada; conciencia de uno mismo, de su órbita y de su ámbito.³⁷⁴

Este último párrafo escenifica un contraste entre poéticas: la anterior a la suya, que seguía *un camino mucho más real en el sentido de más verdadero*, es una poética que puso a la poesía en relación con lo divino, como de hecho lo hicieron muchos poetas post-románticos y simbolistas anteriores a él. Este apostar por lo indecible, lo vital, lo absoluto, es *lo real de lo real*. Así, Juan Ramón afirma, de manera implícita mediante una paradoja, que su idealismo es el “realismo más profundo”, precisamente porque abarca *todo lo real*. En este contexto la realidad se redefine como *aquella que está integrada en lo espiritual, y que no excluye un dios vivido por el hombre en forma de conciencia inmanente*. Como se ve, “marca su raya” frente a otras posiciones literarias más sociales, en circulación, que ponen en relación a la poesía con la política (Bergamín, Otero, Celaya). Juan Ramón está definiéndose frente a corrientes y grupos hispánicos teniendo en cuenta discusiones americanas y españolas sobre literatura comprometida. Pero es aún más sutil: al rechazar también de las generaciones que le siguen, los *virtuosismos asfixiantes*,³⁷⁵ se está

³⁷⁴ *Lírica de una Atlántida* p. 259

³⁷⁵ Añade Javier Blasco: “Sólo tras haberse completado humanamente el poeta, su poesía nacerá con una perfección que *no podría lograrse nunca a través de la lima y corrección externa*. Así se identifican,

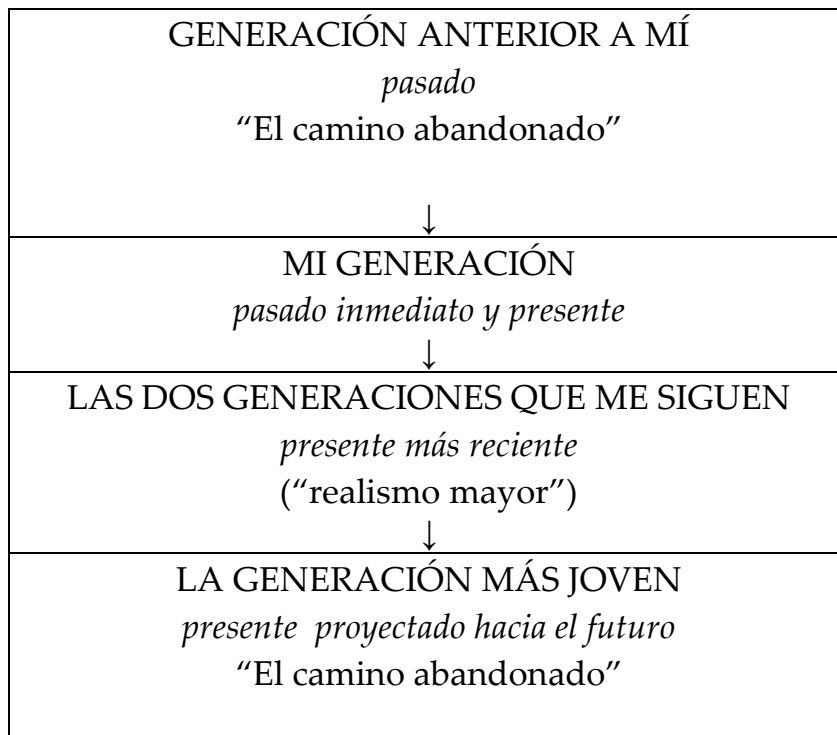
refiriendo, también implícitamente, a los “poetas profesores” de los que se ha ocupado de manera explícita en muchas otras prosas. Se trata de los poetas que de algún modo “profesionalizaron” el ejercicio de la poesía.

Hoy es una tendencia no sólo aceptada, sino institucionalizada, que los poetas elaboren sus poéticas tomando en cuenta las corrientes lingüísticas, semiológicas y filosóficas contemporáneas, sobre todo los postestructuralistas. Juan Ramón percibe que la visión de Guillén o de Salinas es muy coherente con los presupuestos estéticos de ese mundo que va de Menéndez Pidal a la estilística de Dámaso. No son desde luego tecnócratas, pero han aceptado que su territorio es el de lo estético sin implicaciones éticas, por ejemplo. ³⁷⁶Cuando se refiere a la generación literaria aún más joven, Juan Ramón alude a poetas como José Hierro, Valente, Brines, conocidos hoy como los poetas de la segunda generación de posguerra o de la generación del 50. Son, en efecto, poetas que como Ángel González, reconocen la decisiva influencia de Juan Ramón y *retoman el camino abandonado* al escribir poesía que privilegia la búsqueda de lo sublime sobre el tema social. Esto último puede esquematizarse así:

espontáneamente, la historia del poeta y la historia de su creación. El arte es *un desarrollo de la conciencia* que se hace a sí misma en una ininterrumpida sucesión de *yos*, cada uno superación anterior del que surge”. *Poética de Juan Ramón*, p. 318.

³⁷⁶ Es indudable que Guillén y Salinas tienen ese fundamento ético de hacer bien su oficio de poetas, pero el quehacer poético no es para ellos una realización antropológica, como sí lo es para Neruda, Larrea o Cernuda, cuyas etapas poéticas son espejo buscado de sus metamorfosis antropológicas. Para Guillén la poesía es realización personal en cuanto vocación. Para Juan Ramón, la poesía es realización personal en cuanto sustituto de la filosofía, de la religión y también es magia. Por eso está en la línea de Rimbaud.

CUADRO GENERAL DE LA EVOLUCIÓN JUANRAMONIANA
(COMO LA PRESENTA ÉL)



La última proposición contiene una parte esencial de su poética, donde reitera que a través de un "espíritu cultivado", se incorporan a la conciencia formas de pensamiento en progreso continuo, -por eso es *conciencia inmanente*, como una alternativa al mero intelecto. Como forma de conocimiento, la poesía aspira a reconstruir una visión totalizadora del universo que le ha tocado vivir: *conciencia de uno mismo, de su órbita y de su ámbito*.³⁷⁷

CAPÍTULO VI AFORISMOS

6.1 Hacia una aproximación del género

Resulta difícil para la crítica actual definir el género del aforismo, especialmente a partir de su desarrollo en el siglo XIX. Se sabe que nace como una sentencia que resume una reflexión vital y que es manifestación de todas las culturas desde la antigüedad. En los diccionarios de términos literarios se alude al vocablo griego “aphorismos” (αφορισμῶν) como “limitación” y se menciona a Hipócrates como el primer autor clásico que redujo a fórmulas concisas, importantes conocimientos médicos³⁷⁸. En su acepción más generalizada debida a su brevedad, acepta varios sinónimos: máxima, apotegma, sentencia, proverbio, pensamiento, adagio, moraleja, etc.³⁷⁹

Fue en el Romanticismo cuando el término “aforismo” comenzó a emplearse para una gran variedad de discursos caracterizados por ser muy breves y poco convencionales. Por su parte el fragmento, como uno de los principales géneros nacidos al hilo de la modernidad, aglutinó la mayoría de estas paremias³⁸⁰. Dicha equiparación resulta hoy errónea, pero tiene su base en la profunda alteración que la literatura, tanto en sus modos de expresión, como en su concepto, experimentó durante el

³⁷⁷ Puede verse la estrategia argumentativa en el anexo 6

³⁷⁸ Cfr. Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa, 2000 p.21

³⁷⁹ Charron, alumno de Montaigne, llama a los aforismos “simientes del lenguaje.” Ayuso de Vicente Ma. Victoria y Consuelo García Gallarín. *Diccionario Akal de términos literarios*. 2ª ed. Madrid: Akal, 1997, p. 15

³⁸⁰ Todos estos géneros pueden agruparse con el nombre común de paremia. Cfr. *Ibidem*.

idealismo alemán.

Gabriel Zaíd sugiere que el primero en hablar de los textos fragmentarios como un rasgo de la modernidad fue justamente Friedrich Schlegel: "Varias obras de los antiguos se volvieron fragmentos, mientras que muchos fragmentos modernos lo son de nacimiento". Este fragmento apareció (sin firma) en el almanaque literario *Athenäum*³⁸¹ que publicaba con su hermano August, ambos devotos de los estudios clásicos, como todos los románticos alemanes³⁸². El almanaque de los Schlegel (1798-1800) ya era prácticamente una revista literaria inspirada en las que hicieron Goethe y Schiller: *Horen* (1795-1797) y *Musenalmanack* (1796-1800). Publicó cientos de fragmentos anónimos de Friedrich y August Schlegel, Schleiermacher, Novalis y otros, sobre todo del primero.

Para Zaíd el fragmento de Schlegel tiene algo de programa para el movimiento romántico, pero asegura que la práctica ya existía antes del Romanticismo: "Pascal se propuso el fragmento intencional no como género, ni como programa, sino como método de trabajo para llegar a una apología de la religión cristiana, que dejó a medias y se conoce ahora como *Pensamientos*: "Iré escribiendo aquí mis pensamientos sin orden, en una confusión no quizá sin propósito: tal es el orden verdadero, que señalará mi objetivo en el desorden mismo."³⁸³

En el río de la tradición, asegura Zaíd, muchas cosas van rodando revueltas: los microtextos orales de hace milenios y de hoy; los microtextos originales, recreados o transcritos, de autor conocido, desconocido o falsamente atribuido; las ruinas de textos largos (o no), de

³⁸¹ Segundo número, 1798.

³⁸² Friedrich Schlegel, *Fragments*. trad Charles Le Blanc, Corti. 1996, p. 131

los cuales no quedan más que fragmentos, citas o referencias de otros; las compilaciones de frases escogidas; los aforismos profesionales (hipocráticos, legales, políticos y hasta de ingeniería de sistemas); las joyas literarias (de La Rochefoucauld a Cioran), la prosa fragmentaria moderna. El vaivén entre lo escuchado y lo leído, lo propio y lo citado, lo anónimo y lo autoral, lo viejo y lo nuevo, lo que fue originalmente breve o largo, hacen difícil la reconstrucción filológica del género aforístico y vuelven todo confuso. Una pérdida importante en este río revuelto es la perspectiva histórica y genealógica. Así como en los estudios folclóricos (por necesidad) imperan los criterios ahistóricos (es más fácil hacer distinguos regionales o clasificaciones temáticas), en las citas, aforismos y fragmentos las atribuciones autorales, y por lo tanto las cronologías, resultan falsas o dudosas con facilidad.

Cristóbal Serra coincide en que el género aforístico es “de indiscutible naturaleza equívoca”: “...lo que normalmente se nos presenta como máxima o aforismo ha sido etiquetado, con mayor o menos acierto como sentencia, instantánea, lírica, epigrama, greguería, glosa o apunte”³⁸⁴.

Arriesga, entonces, una definición interesante: “La poesía, que el verso ofrece en estado líquido, se “solidifica” al pasar al aforismo”.³⁸⁵ El carácter específico del aforismo, frente a la máxima o la reflexión general residiría, pues, en su solidez poética.

José Manuel García añade una precisión importante: a diferencia de

³⁸³ *Oeuvres complètes*. La Pléiade, 1969, p. 1102.

³⁸⁴ Cit en José Manuel García. “El aforismo o la tradición de lo hiperbreve.” *Quimera* núms.211-212. feb 2002. Barcelona, pp. 20-29.

³⁸⁵ *Ibidem*.

los proverbios, los aforismos rara vez son anónimos. Asegura que basta releer al ya mencionado de La Rochefoucauld, para comprobar el origen elitista o "autorial" del aforismo. Al escribir esto, García piensa en los aforistas modernos "clásicos" como Bacon, Nietzsche y Wittgenstein. Son pensadores que no escribieron sus aforismos para uso corriente y cotidiano, como ocurre con el proverbio. Y aunque asegura que el aforismo puede contener enseñanzas o reflexiones filosóficas, "lo importante en todo caso, es su formato literario que se emparenta con el tono poético. Pero cuidado, el aforismo no debe ser leído sólo como un minipoema (aunque no pocas veces emplee estos recursos), pues es un modelo literario radicalmente diferente que exige ser entendido de acuerdo con sus propias normas e intenciones básicas. Hay, dice, apoyándose en Gross,³⁸⁶ tantos formatos y estilos aforísticos como aforistas que los escriben: hay aforismos estilizados (Salvador Dalí), poéticos (Juan Ramón Jiménez), humorísticos (Augusto Monterroso), autoconscientes (Jorge Luis Borges), (in)moralistas desencantados (Cioran), etc". Y concluye diciendo:

Yo creo que el aforismo es en sí mismo, autosuficiente (es decir, es un modelo o género literario independiente de los otros géneros) y que debe ser tratado como un verdadero ensayo minimalista o hiperbreve, aun cuando su procedencia sea de fragmento de autor.³⁸⁷

Desde otro punto de vista, de acuerdo con Walter Benjamin,³⁸⁸ la unidad marmórea de la literatura ilustrada se resquebrajó para explorar

³⁸⁶ Gross y de W. H. Auden. *The Faber Book of Aphorisms*, 1964. Cit en José Manuel García. "El aforismo o la tradición de lo hiperbreve." *Quimera* núms..211-212 feb 2002. Barcelona, pp. 20-29.

³⁸⁷ José Manuel García. "El aforismo o la tradición de lo hiperbreve." *Quimera* núms..211-212 feb 2002. Barcelona, pp. 20-29

lo heterogéneo y fragmentario. Expertos en filósofos aforistas como Luciano Espinosa, aseguran que el conocimiento enunciativo científico, literario y filosófico, se abrió hacia otras formas de conocimiento menos lógicas y más flexibles, al anteponer la “mostración” a la “demostración”, y cuyo lenguaje a menudo recurre a la metáfora y a la connotación, además de a la denotación. Espinosa sostiene que “el texto fragmentario parece el lugar privilegiado para ello, porque ni su forma ni su fondo son metódicos y sistemáticos, sino abiertos a la diversidad y a la convergencia de perspectivas; por otra parte, el fragmento no pide asentimiento ante lo ya acabado, sino que invita a proseguir la indagación por cuenta propia”.

Nietzsche es el autor paradigmático del aforismo como vehículo que lleva implícito un rechazo a los discursos unitarios, particularmente al tratado; él mismo lo sintetizó en su frase: “Discurso corto, sentido largo”...³⁸⁹ Dijo también: “Un aforismo, si está bien acuñado y fundido, no queda “descifrado” por el hecho de leerlo; antes bien, es entonces cuando apenas comienza su interpretación”.³⁹⁰ Por eso Nietzsche propone “definiciones” peculiares, plasmadas en aforismos, que muy poco tienen que ver con la secuencia lógica de corte deductivo o analítico y menos con “el orden *pesado* de las conexiones formales, pues se trata de que los conceptos y las palabras *bailen* igual que los pies”³⁹¹ Esto significa que tengan una ligereza no lastrada por la pretensión de universalidad y

³⁸⁸ Marta Agudo. “El aforismo: dos siglos de pensamientos estrangulados” en *Quimera*, núm. 267, feb. 2006 p. 28

³⁸⁹ Federico Nietzsche. “Incurciones de un intempestivo” p. 51, cit en Luciano Espinosa Rubio. “Pensamiento y fragmento. A propósito de Lichtenberg, Nietzsche y Adorno” *Isegoría*. núm. 16. Salamanca, 1997 p.149. Versión digital en www.cervantesvirtual.es

³⁹⁰ *Ibidem*

³⁹¹ Federico Nietzsche. “Lo que los alemanes están perdiendo” p. 8, cit en Espinosa Rubio, *Op cit.*, p. 150. Las cursivas son suyas.

permanencia, que “...sepan hacer de la metáfora y del símbolo su ariete”.³⁹²

También Ramón Gaya afirma que “el pensamiento se tiene y es ‘conocimiento de la vida’, no conocimiento de las cosas, en el que éstas entran por la metáfora en el orden de la imaginación, que es lo que ocurre con las greguerías”. El aforismo, asegura, traspasa ese mundo imaginativo, metafórico, para entrar en el dominio de la pasión, del sentimiento que lo anima y eleva hasta la claridad de la inteligencia: razón poética”.³⁹³

Siguiendo por último a Marta Agudo, “aforismo” y “fragmento” son géneros distintos: “el segundo está siempre inacabado y su unidad textual depende mucho más de la ausencia a la que apunta”.³⁹⁴

6.2 Entre el fragmento y el aforismo

Como se ha visto, el fragmento y el aforismo se insertan en una tradición genérica; pero ¿qué clase de diálogo establecen hoy con el lector? Es poco lo que se ha dicho al respecto, pero resulta claro que designan dos realidades distintas: por un lado está el mundo de la sentencia breve; ésta pretende condensar una sabiduría más o menos independiente de la intuición personal y se ocupa de temas propios del logos (política, religión,) o de la ética (sabiduría, virtudes). Por el otro está el fragmento evocador moderno, donde la intuición del autor es fundamental, pues éste asume su incapacidad para “decir” el infinito e

³⁹² Federico Nietzsche. *Así habló Zaratustra*, p.6, cit en Espinosa Rubio, *Op cit.*, p. 151

³⁹³ Gaya, Ramón. *Obra completa. Tomo I*. Ed. Pre-textos. 1990. p. 203. Cit en Alfonso Lázaro Paniagua. “El pensamiento aforístico de José Bergamín” Revista digital de la Asociación Andaluza de Filosofía.

³⁹⁴ *Ibid*, p. 27

intenta producir fragmentos que lo evoquen, no que lo contengan. En este capítulo nos interesa destacar la idea de “infinitud” como modo de escritura que fomenta la constante revisión de lo escrito, pues trajo consigo una voluntad fragmentaria que se formuló con frecuencia mediante el aforismo moderno y que explotó con esa intención Juan Ramón Jiménez.

Hay más diferencias. En el primer caso, pensar la estructura es pensar usando “vigas” conceptuales; en el segundo se piensa no para construir edificaciones terminadas, sino “ruinas”; esto último es pensar fragmentariamente. Por eso, para Adolfo Ramírez, el aforismo está más cerca de la escultura que de la arquitectura. El ejemplo de la Venus de Milo es elocuente: de pronto es más bello un resto que evoca toda una estética, que una obra perfecta o terminada. El aforismo moderno “no es una columna ni un techo. No sostiene ni es sostenido. Un aforismo es un poliedro: apenas se sostiene por alguno de sus lados, pero es firme, perfectamente cohesionado entre las partículas que lo forman; y al mismo tiempo, el que se sostenga parece accidental, azaroso; más que sostenido, está suspendido”.³⁹⁵

En tercer lugar, mientras el fragmento moderno no se remite a una autoridad incuestionable, los autores de los aforismos antiguos o premodernos hablan en nombre de una autoridad claramente reconocible, a la que el lector se adhiere de manera racional. El fragmento postromántico apela mucho más a la intuición del autor, quien atribuye al lector también una privilegiada intuición para evocar y convertirlo un poco en poeta. Por ello resulta difícil para el lector establecer si un

³⁹⁵ Ramírez, Adolfo. “El aforismo: idea y obra” en *Catoblepas*. Núm. 118. y en <http://www.adolforamirez.com/page5>

aforismo moderno es una forma a la que se llega, o es un germen del que va a nacer algo. Axioma y teorema al mismo tiempo, funciona como principio de una demostración, verdad obvia y contundente, por un lado, pero también funciona como una conclusión a la que se llega y debe ser demostrada, por el otro. De modo que el aforismo produce un conocimiento asintótico: presenta miradas parciales, a sabiendas de que es imposible mirar plenamente el objeto de su meditación.

Ronald Barthes teoriza sobre el aforismo en *El grado cero de la escritura* y asegura que éstos pueden leerse de dos maneras:

...por citas o en su continuidad. En el primer caso, abro de vez en cuando el libro, recojo un pensamiento, saboreo su pertinencia, me lo apropio, hago de de esta forma anónima la voz misma de mi situación o de mi humor; en el segundo caso, leo los aforismos paso a paso como un relato o un ensayo; de golpe, el libro casi no me concierne; los aforismos dicen a tal punto casi las mismas cosas, que dejan de remitirnos a nosotros mismos para entregarnos a su autor, sus obsesiones, su tiempo.³⁹⁶

De modo que los libros de aforismos parecen contener dos proyectos diferentes:

Primero, un *para mí*; es decir, este aforismo atraviesa el tiempo para venir a *contarme*; segundo, un *para sí*, el del autor, que se dice, se repite, se impone como encerrado en un discurso sin finalidad, sin orden, como un monólogo obsesivo.³⁹⁷

Estas dos lecturas no son contradictorias, porque en toda colección de aforismos el discurso quebrado continúa siendo un discurso cerrado; (...) hay una estructura a la vez única y variada; dicho de otra manera, parece justo sustituir aquí una crítica del desarrollo, de la composición, de la evolución, del continuo, por una crítica de la unidad sentencial, de su dibujo, de su forma: hay que volver siempre al aforismo, no a los aforismos.³⁹⁸

³⁹⁶ Barthes, Ronald. "La Rochefoucauld: reflexiones, sentencias y máximas" en *El grado cero de la escritura*. 6ª ed. México: Siglo XXI, p. 93

³⁹⁷ *Ibidem*. Las cursivas son del autor.

³⁹⁸ *Ibid*, p. 94

6.3 El aforismo en España.

La escritura aforística gozó de alta estima en el clima literario español a lo largo del siglo XIX y principios del XX. Unamuno escribió aforismos y también son aforismos gran parte de los textos del *Juan de Mairena* de Machado. Antonio Zozaya tradujo en 1899 los *Aforismos sobre la sabiduría de la vida* de Schopenhauer que Juan Ramón conoció, y éste último tradujo con Zenobia los aforismos de *Pájaros perdidos* de Tagore.

A raíz de la influencia juanramoniana en el cultivo del género, se fueron conociendo en la península varios experimentos aforísticos que con el tiempo derivarían en fórmulas como la “greguería”, la que podría ser entendida como una ejemplificación moderna del género. Su singular carga imaginativa, metafórica y humorística no contradice ninguno de los criterios esenciales de la definición de aforismo, como no sea el didactismo, que desde el siglo XIX venía atenuándose. Gómez de la Serna dejó muy claro su desinterés por lo educativo: “No. No es aforística la greguería; lo aforístico es enfático y dictaminador. No soy un aforista. Se trata de instantáneas, rasgaduras, virutas desordenadas hijas de la fragmentación, de una escritura fundada en la ausencia del “como”, y por lo tanto, basada en la metáfora, lo mismo que el humor.”.³⁹⁹ Valga como ejemplo: “La luna es un banco de metáforas arruinado.”

Juan Ramón mostró que el aforismo, a diferencia de la mayor parte de las paremias, no tiene por qué venir acompañado de un matiz moralista, sino que se basta con su forma de centella concentrada. Dice

³⁹⁹ Cit en Agudo, Marta. “El aforismo: dos siglos de pensamientos estrangulados” en *Quimera*, núm. 267, feb. 2006 p. 28

Marta Agudo:

...como acostumbra a suceder cuando se habla de la renovación de los géneros en España, es obligatorio hacer una parada en Juan Ramón Jiménez. Sin duda alguna, Juan Ramón funda nuestra modernidad y su inclinación por lo aforístico se materializa en libros como *Ideología*, que recoge la práctica del género durante cincuenta y siete años.⁴⁰⁰

Según lo aclara él mismo, su interés por el aforismo partió de la traducción de Kempis: (“Si miras lo que eres dentro de ti mismo no tendrás cuidado de lo que de ti digan los demás hombres”).

Ésta es una reflexión que apunta al carácter moralista o ético, según se prefiera, que desde antaño ha acompañado al aforismo clásico y que con el tiempo le quedó estrecho al poeta de Moguer. Así, lo lírico fue poco a poco ganando espacio [dentro del aforismo] y comenzó a generar, como acostumbra suceder con Juan Ramón, una sucesión de proyectos para su ordenación y publicación.⁴⁰¹

A la aportación de Juan Ramón se engarzaron escritores aforísticos como los poetas Ángel Crespo⁴⁰² y José Ángel Valente.⁴⁰³

Otra vertiente propicia al aforismo es la que desde 1906 emprendió Eugenio D’Ors con sus “glosas”. La glosa, entendida por Emilio Blanco como una de las “nuevas interpretaciones capaces de suscitar el aforismo”, tiene en él, a pesar de los comentarios peyorativos que en su momento le dedicara Juan Ramón, a uno de sus máximos representantes. *Tres horas en el Museo del Prado*, además de ser una serie de prosas de estructura dispersa cuando habla de Velásquez, se basa en una serie de aforismos que revelan la incapacidad de D’Ors para contener un

⁴⁰⁰ Ibid, p. 29

⁴⁰¹ Ibidem

⁴⁰² En el caso de Crespo su libro *Aforismos* recoge toda su labor en este campo hasta la fecha, junto con *La puerta entornada*. En ambos el vínculo juanramoniano es evidente, dada la presencia constante de la reflexión metapoética. No obstante, Crespo coqueteó con algunas formas más ligeras del aforismo. “Buda es convincente porque nunca amenaza”. Cfr. Agudo, p. 30

comentario general sobre el talento del artista.

José Bergamín es uno de los escritores que se entregó con mayor persistencia a la causa aforística, influido también por Juan Ramón, si bien su obra explora derroteros muy retirados de lo lúdico. “El aforismo es una dimensión figurativa del pensamiento: su sola dimensión”. Muestra de ellos son secciones de *El cohete y la estrella*, *La cabeza a pájaros*, *El arte del birlibirloque*, los *Aforismos de la cabeza parlante* y *Las ideas liebres*.

Hay otros nombres que, a pesar de haberse citado menos en la historia del género, son igualmente interesantes. Éste es el caso de Max Aub, cuya preocupación conceptual por el lenguaje hubo de llevarle, podría decirse que de manera casi necesaria, a experimentar con lo aforístico. Pueden encontrarse ejemplos en el “Cuaderno de Ferris” de *Campo de los almendros*: “El hombre es un animal extraño que no puede vivir sin penínsulas” ...

Fragmento, reflexión lírica, microrrelato, cápsula para el ludismo, glosa, espacio en el que trazar la búsqueda existencial, disparo político, todas son realizaciones en las que el aforismo se ha plasmado y madurado.⁴⁰⁴

6.4 Génesis del aforismo juanramoniano

¿Cuándo empezó a escribir aforismos Juan Ramón Jiménez? A los 19 años, según un apunte suyo: “Me gusta mucho el aforismo y lo he cultivado siempre, desde mis diecinueve años”. En 1897, dice en la introducción de *Ideología*, siendo alumno de los jesuitas en el Puerto de

⁴⁰³ Es aún más radical Valente en su preocupación por presentar al aforismo como hecho poético: “El espíritu es la metáfora de la infinitud de la materia”. *Ibidem*

⁴⁰⁴ Otros poetas españoles actuales que trabajan el aforismo son Ángel Guinda, Raúl Herrero, Benjamín Jarnés, Fernando Arrabal y Gabriel Ferrater.

Santa María, leyó en latín el citado aforismo de Tomás de Kempis que le impresionó “hasta la obsesión”: “*Si attendis quid apud te sis intus non curabis quid de te loquantur hominis*”.

El segundo aforismo era ya de mi propia cosecha, y dice: “Orden en lo exterior, inquietud en el espíritu”. Yo tardé mucho en publicar aforismos porque mis primeros editores pensaban que no tendrían éxito (...) ⁴⁰⁵

¿Qué es para Juan Ramón Jiménez un aforismo? Según Sánchez Romeralo, en un principio los concibe como sentencias breves, máximas condensadas de pensamiento. Pero muy pronto los “aforismos” de Juan Ramón van a ser también más cosas (...) Al principio eran breves, pero pronto empieza a haberlos también largos. En los años veinte tienden, como le ocurre al verso, a la máxima condensación. A partir de los treinta, también como el verso, se dilatan, y la palabra está en ellos más suelta, siempre desnuda, aunque con “otra desnudez”, menos apretada, pero tal vez más sencilla ⁴⁰⁶.

6.5 Aspectos editoriales de los aforismos juanramonianos

En los años treinta, Juan Ramón trabajaba en su vasto proyecto *Unidad: Obra poética*, su obra completa en 21 volúmenes: siete de verso, siete de prosa y siete complementarios. El volumen 14, séptimo de la prosa, era el de los aforismos; pero vino la guerra y en aquel naufragio el proyecto se hundió. No lo retomó. En el destierro, sin sus papeles ni sus

⁴⁰⁵ Sánchez Romeralo, Antonio. “Ideología (1897-1954) volumen IV de *Metamorfosis*, (sic) necesidad y razones de una edición” en *Juan Ramón Jiménez: poesía total y obra en marcha* ed. Cristóbal Cuevas García. Barcelona: Anthropos, 1990, p. 178

⁴⁰⁶ *Ibidem*

libros, inicia nuevos proyectos. La obra en prosa –aforística y de reflexión- crece. En una multitud de revistas y periódicos, primero sólo de América, después también de España, van apareciendo nuevas series de aforismos suyos y, a veces, series antiguas corregidas y renovadas. Sólo el nombre de las publicaciones que acoge la obra aforística revela la intensidad del trabajo y su amplia difusión hispánica: *Revista cubana*, *Letras de México*, *El Nacional* (México), *Universidad de La Habana*, *Poética* (La Plata), *Repertorio Americano* (San José de Costa Rica), *Revista de Indias* (Bogotá), *Cuadernos Americanos* (México), *Revista de Guatemala*, *Rueca* (México), *El tiempo* (Bogotá), *Orígenes* (La Habana), *La Torre* (Puerto Rico), *Asomante* (Puerto Rico), *Universidad* (Puerto Rico), *Grafos* (La Habana), *Mairena* (Buenos Aires), y, en España, *Ínsula*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Índice*, *Fantasia*, *Ágora* (todas de Madrid), *Caracola* (Málaga), *Corcel* (Valencia) y *Proel* (Santander).

Para 1953, Juan Ramón está preparando doce libritos titulados *Crítica paralela*, “que reúnen todos mis aforismos”. Así lo dice, en carta de 20 de febrero de ese año a Max Aub, en México, ofreciéndole su publicación, exagerando el volumen del proyecto y lo llevado a cabo. Cuando éste acepta, Juan Ramón le envía el primer cuaderno con 173 aforismos bajo el título: “Actual; es decir, clásico; es decir, perpetuo”; éste fue el único envío, porque el número de los cuadernos proyectados pronto subió a 15, y luego a 3 libros mayores, no ya de 3 series como los libritos, sino de 9 y un total de 500 aforismos cada libro. En las últimas cartas, Juan Ramón reclama la devolución del primer original, para componer el libro, devolución que no llegó a hacerse.⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ Las cartas están publicadas en *Cartas literarias*, ed de Francisco Garfias, Madrid: Bruguera, 1977 pp. 278-283. Las gestiones de Pérez Romeralo con la familia, ya muerto Max Aub, tampoco dieron resultado.

En la *sala Zenobia- Juan Ramón* de Puerto Rico se conservan portadas para esta edición mexicana de *Crítica paralela* (1953), pero en ellas el contenido se ha ido ampliando y además de aforismos, se anuncian otros cuadernos. La imposibilidad de ceñirse a un proyecto inicial que, por el contrario, conforme trabajaba en él, crecía y se enriquecía ilimitadamente, acababa abortando lo comenzado.

Por estos años, Juan Ramón Jiménez está ya trabajando en *Metamorfosis* (sic) y en el libro que reunirá los aforismos, *-Ideología-*, que no podrá completar. Sánchez Romeralo, el responsable de la reconstrucción de este libro, explica así sus principales dificultades:

La reconstrucción de este libro supone, sobre todo, dos cosas. En primer lugar, estudiando la documentación existente, ha habido que interpretar el sentido y la forma del proyecto –las líneas maestras de su estructura- cómo iba a ser, en la intención del autor. En segundo lugar, ha habido que reunir los materiales –varios de miles de textos- dispersos; los publicados, en una multitud de publicaciones (libros, cuadernos, revistas, periódicos); los inéditos, en cualquier parte (en cajas, carpetas y sobres dedicados a éste y a los proyectos anteriores sobre la obra aforística), pero además, en cualquier otro sitio, en un papel de otro proyecto, en la página de un libro... La dificultad en el manejo del inmenso material –hubo que hacer una ficha por cada aforismo; más bien, por cada texto, ya que frecuentemente existía una multiplicidad de textos de cada aforismo- para situar cada uno en su lugar, hacer índices alfabéticos y evitar repeticiones- algo que ya preocupaba al autor y lo dijo en una nota reproducida en las primeras páginas de la edición –se allanó, en parte, gracias al uso de computadoras, una ventaja que no tuvo el autor.⁴⁰⁸

¿Cuántos aforismos escribió Juan Ramón? No es posible saberlo; probablemente su propio autor no lo supo nunca. Sus cálculos varían de forma dramática. En 1934, en conversación con Juan Guerrero, habla de

⁴⁰⁸ Sánchez Romeralo, Antonio. “*Ideología* (1897-1954) volumen IV de *Metamorfosis*, (sic) necesidad y razones de una edición” en *Juan Ramón Jiménez: poesía total y obra en marcha* ed. Cristóbal Cuevas García. Barcelona: Anthropos, 1990, p. 181

“los 7 u 8 mil que tiene escritos”. Al año siguiente le habla al mismo interlocutor de 20 mil. Escribió desde luego, muchos, varios miles, pero no tantos como oyó, o creyó oír Juan Guerrero. Más acertado está el autor en sus cálculos en una carta de 1953 escrita cuando ya preparaba *Ideología*, y dirigida a *Ínsula* y a su director, Enrique Canito: “Le envió mañana una página curiosa: unos 50 aforismos inéditos, escritos entre mis 18 y 24 años, 1899-1905. Son mis primeros aforismos (...). Estoy reuniendo un libro con unos 5,000 aforismos desde 1899 hasta hoy. De esos se publicaron muchos en *El Sol* de Madrid, y muchos en revistas de América.

6.6 Temas y motivos

¿De qué habla *Ideología*? Michael Predmore⁴⁰⁹ propone tres grandes temas en los aforismos de Juan Ramón: los que giran en torno a su obra (reflexión estética); los de crítica literaria (reflexión crítica); y los que versan sobre la vida “en sus aspectos más filosóficos” (reflexión ética). Siguiendo un criterio temático, Juan Ramón mismo hablará, al final de su vida, de 52 series de aforismos. Para Javier Blasco, las distintas series que publicó en vida conservan una profunda coherencia temática interna: cada aforismo completa la idea del anterior y adelanta la del siguiente. “Luego, sin embargo, cuando en las antologías del poeta se recogen algunas de estas series, el orden de los aforismos se altera arbitrariamente, con lo que el pensamiento que los unifica queda deformado”.⁴¹⁰

Inicialmente, entonces, el aforismo le sirve a Juan Ramón como

⁴⁰⁹ Predmore, Michael. *La obra en prosa... op cit.*, p. 176

⁴¹⁰ Blasco, Francisco Javier. *Poética de Juan Ramón, op cit.*, p. 185

instrumento de interiorización, de meditación y de autoafirmación personal. Sin embargo se va transformando poco a poco hasta convertirse en un tipo de discurso plenamente moderno, que va de acuerdo con una tendencia –igualmente moderna- a lo fragmentario. Al pasar por la mano de Juan Ramón, este género se transforma en vehículo para la expresión lírica y para la reflexión estética. Y ésta, con el ejemplo de Juan Ramón de fondo, será precisamente una de las direcciones por las que caminará toda la literatura aforística española posterior a la Guerra Civil.

Juan Ramón va desarrollando, por este medio, progresos paralelos a su obra poética, un discurso que no deja de matizarse y de profundizar en la expresión de su concepción de la poesía.

Los aforismos revelan numerosos aspectos de su pensamiento, y sus motivaciones.⁴¹¹ Algunas de sus máximas personales sobre la poesía y la crítica en general son imágenes sintéticas: “El poema debe ser como la estrella, que es un mundo y parece un diamante”⁴¹².

6.7 Análisis de un *corpus* de aforismos juanramonianos.

Ronald Barthes, admirador de la máxima francesa, escribió un ensayo⁴¹³ que resulta útil como punto de partida para el estudio del aforismo. Sólo me serviré de su propuesta teórica general, pues aplica su método a un *corpus* de los siglos XVII y XVIII, muy distinto en contexto, intención y estilo a los aforismos de Juan Ramón; estos últimos apuntan mucho más a

⁴¹¹ Todos los aforismos de este capítulo proceden de Jiménez, Juan Ramón. *Ideología.(1897-1957) Metamorfosis (sic) IV*. 2 vols. Reconstrucción, estudio y notas de Antonio Sánchez Romeralo. Barcelona: Anthropos, 1990. Se cita el número de aforismo, no la página, de acuerdo al índice alfabético del editor.

⁴¹² *Ibid*, aforismo 2,349

⁴¹³ Barthes, Ronald. “La Rochefoucauld: reflexiones, aforismos, sentencias y máximas” en *El grado cero de la escritura*. 6ª ed. México: Siglo XXI, 1972.

lo sublime, a lo mágico y a la analogía evocadora⁴¹⁴, recursos que son fruto de una poética personal, cuidadosamente elaborada, así como de su oficio específico de poeta. Por ello los aforismos juanramonianos se encuentran más cerca del fragmento moderno que de la máxima ejemplar de La Rochefaucauld.

Barthes establece que todo aforismo, máxima, reflexión, etc., por breve que sea, constituye una unidad completa de sentido, como ocurre con el poema; tomando en cuenta su natural brevedad, propone una analogía entre la estructura del aforismo y las unidades métricas de la poesía. Así, el aforismo se descompone para él en “tiempos” que equivaldrían a los pies métricos, cargados a su vez de “acentos semánticos”.⁴¹⁵

La “métrica del aforismo”, entonces, se dibuja a partir del modo como se distribuyen a lo largo del texto los “acentos semánticos” débiles o fuertes –átonos o tónicos-. A los fuertes los llama “esencias” y “son a menudo sustantivas, a veces adjetivas o bien verbales”.⁴¹⁶

6.7.1. Comparación, antítesis e identidad.

Hay aforismos de dos, tres, cuatro, cinco o siete tiempos, según la cantidad y distribución de acentos. Para Barthes, la combinación entre éstos se rige por el uso de tres recursos centrales: comparación, antítesis e identidad.

- a) Comparación.- En el caso de Juan Ramón, por tratarse de la obra aforística de un poeta, incluiremos también

⁴¹⁴ Analogía en el sentido que apunta Octavio Paz en *El arco y la lira*.

⁴¹⁵ *Ibid*, p. 97

⁴¹⁶ (éstas) “...reenvían al lector un sentido pleno, eterno, hasta podría decir autárquico de las palabras...” Barthes, *Op cit.*, p. 94

metáforas, imágenes y esbozos o apuntes para una imagen.

- b) Antítesis.- Junto a esta figura, abriremos el abanico a paradojas, agudezas y “boutades”.
- c) Identidad.- Asociaremos a este recurso sinonimia, paronomasia y equivalencia.

A veces, en un aforismo aparecen unos y otros no; en ocasiones, alguno de estos recursos se reitera a lo largo de conjuntos más amplios de aforismos; esto se debe a que se alude a un código personal, a menudo representativo de las obsesiones éticas, estéticas, espirituales, etc., del autor.

Hay, sin embargo, una regla estable que rige quizás para todo el género: la presencia de un cierre o remate trabajado con agudeza. Planteamiento y cierre son entonces dos elementos constitutivos del aforismo.

Dice Barthes:

[el aforismo]... es un objeto duro, luciente y frágil como el caparazón de un insecto, pero que como el insecto, posee un aguijón: ese engarce de agudezas que lo terminan y lo cierran, armándolo. Tal estructura está hecha de algunos elementos perfectamente independientes de la gramática, unidos por una relación que tampoco debe nada a la sintaxis”⁴¹⁷.

En *Ideología* hay numerosas reflexiones o fragmentos de discurso desprovistos de una estructura visible y llamativa; a través de ellos corre

⁴¹⁷ “El lector acepta así, fácilmente, en los aforismos, un sustituto de los lenguajes versificados (...) Como se sabe, existe una particular afinidad entre el verso y el aforismo, así como entre la comunicación aforística y la comunicación adivinatoria”. Barthes, Ronald, *Op cit.*, p. 96

un lenguaje fluido, continuo, a menudo contrario a la gramática descriptiva y muy próximo al registro poético.

Seguiremos estos principios aplicados a Juan Ramón, para ejercer un análisis retórico; después intentaremos un acercamiento a la textura estilística de los fragmentos.

Leamos el primero:

Hay un momento en que lo hondo es fondo. Y, en ese mismo momento, es necesario olvidar que el fondo existe, porque el fondo es el término y no debe tener término lo hondo.⁴¹⁸

Éste es un aforismo de cuatro tiempos ligados por una relación de compensación, y es evidente que no todos tienen la misma importancia. Los acentos semánticos “fuertes” son los tiempos (2) y (4).⁴¹⁹

Cuando se lee *lo hondo es fondo*, (1) se distingue una relación de identidad que designa dos términos dominantes; pero cuando enseguida se me impele a *olvidar que el fondo existe*(2), reconozco que esta precisión es de mayor “importancia semántica” respecto del primero.

En el tercer tiempo hallamos de nuevo una relación de identidad: *fondo es el término*(3); pero cuando en el último se lee *y no debe tener término lo hondo*,(4) reconocemos otra vez que éste es tónico respecto del anterior; así, los tiempos pares resaltan como los más significativos de la unidad textual.

Siguiendo a Barthes, “...todo aforismo tiende, según el canon del arte clásico, a la antítesis, es decir, a la simetría; por eso el aforismo está

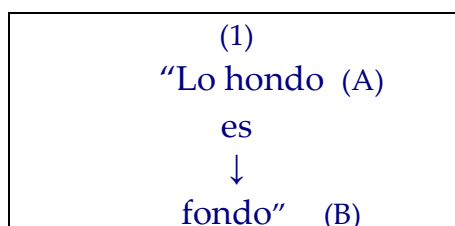
⁴¹⁸ Aforismo 2538

⁴¹⁹ Podríamos “prosificar” este aforismo con la siguiente expresión coloquial:(1) *Cuando yo entiendo que lo hondo equivale al fondo*, (2) *asumo que el fondo equivale a término*. (3) *Pero debo olvidar esta equivalencia*, (4) *porque lo hondo no tiene término*.

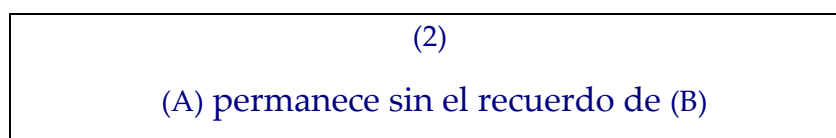
naturalmente saturado de 'metros pares semánticos' ”:⁴²⁰

| | |
|-----|---|
| (1) | Hay un momento en que <u>lo hondo es fondo.</u> ÁTONO |
| (2) | Y, en ese mismo momento, es necesario <u>olvidar que el fondo existe,</u> TÓNICO |
| (3) | porque <u>el fondo es el término</u> ÁTONO |
| (4) | <u>y no debe tener término lo hondo</u> TÓNICO |

En el primer tiempo el recurso que emplea es el de la identidad:

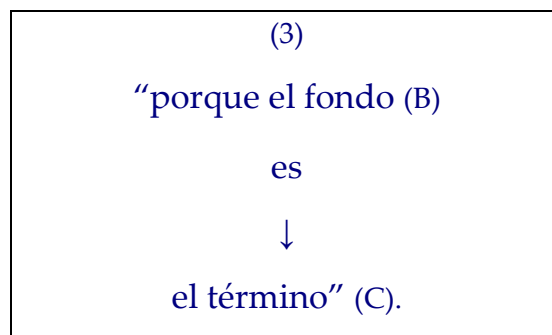


En el segundo tiempo se nos invita a “olvidar” uno de los elementos de la identidad:

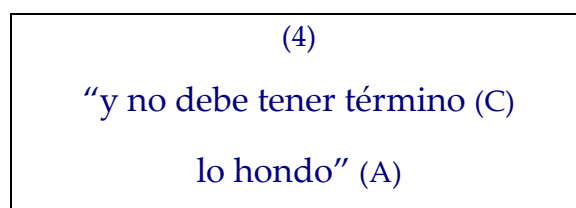


En el tercer tiempo este olvido sugerido por el autor al lector, se justifica gracias a otra identidad:

⁴²⁰ Barthes, *Op cit.*, p. 98



En el cuarto tiempo, el recurso es una oposición llevada hasta la paradoja:



6.7.2 Comentario estilístico.

Al leer este aforismo, el espíritu, se ve sorprendido por la “plenitud” de los sustantivos *hondo*, *fondo*, *término*; quizá por ello surge el sentimiento, profundamente estético, de estar vinculado a lo que Barthes llama una “economía poética del pensamiento⁴²¹”.

En el primer tiempo, cuando Juan Ramón escribe *lo hondo es fondo*, no expresa una valoración, sino una identidad: *hondo* equivale a profundo. En el segundo tiempo se me dice que debo olvidar que existe el *fondo*, eso que yo acepté como profundo; y, debido a mi extrañeza, busco rápidamente la respuesta en el tercer tiempo como lo haría con un verso encabalgado: *porque el fondo es el término*.

En los tiempos tercero y cuarto, el *fondo* ya no equivale a lo profundo como se había propuesto, sino a *fin*. Para entender mejor este

⁴²¹ Cfr. Barthes, p. 97

aforismo, podemos acudir a la siguiente paráfrasis de los tres primeros tiempos: “aunque el mar es muy hondo, tiene fin; pero debemos olvidar que el mar tiene fondo; esta cualidad no le da un carácter sublime, porque su fondo es su término”.

En el cuarto tiempo descubro que *no debe tener término lo hondo*, un hallazgo poético donde gracias a un último deslizamiento semántico, emerge lo “hondo superlativo:” aquello que Juan Ramón asocia a lo sublime, a lo que tiende al infinito, a lo que no tiene fin.

El remate, que al decir de Barthes cierra los aforismos “armándolos”, produce en este caso una paradoja: la palabra *fondo* acaba contraponiéndose a *hondo* y este sencillo adjetivo acaba equiparándose a la idea de “infinito”. Esta paronomasia⁴²² permite una connotación más: leer *término* como sinónimo de “final”, pero también de “palabra” o “nombre”. Así, podría leerse el tiempo (4) de dos maneras: “y no debe tener ‘final’ lo hondo”; o bien: “y no debe tener ‘palabra’ o ‘nombre’ lo hondo”. Además, la paradoja se fortalece con una oposición entre los tiempos (1) y (2) mediante las expresiones *en un momento* vs *en ese mismo momento*.

Para redondear el contexto de este aforismo, es necesario decir que *Animal de fondo*, su último y más logrado poemario, abunda en referencias a esta enigmática expresión, *fondo*. De acuerdo con Agustín Caballero, casi con absoluta seguridad, el título del poemario le fue inspirado por unas palabras de Sandburg en *Poetry Reconsidered*: “Poetry is the journal

⁴²² Figura que consiste en aproximar dentro del discurso, expresiones que ofrecen varios fonemas análogos ya sea por su parentesco etimológico, ya sea casualmente. El resultado de esta figura es que lector asocia sentidos semejantes a sonidos semejantes. De esta relación entre semejanzas y diferencias de sonido y de sentido, resulta una tensión significativa que incluso puede llegar a resultar paradójica. La paronomasia es una variedad de la aliteración. Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1997 p. 392

of a sea animal living on land, wanting to fly in the air.” (La poesía es el diario de un animal marino que vive en la tierra y deseara volar por el aire).⁴²³

En el *corpus* aforístico de Juan Ramón Jiménez, también es muy común la organización basada en medidas impares.

Leamos un ejemplo:

“Decir que el arte puede ser para todos es un contrasentido, porque en el instante en que este absurdo pudiera existir, todos dejarían de ser todos para ser cada uno”.⁴²⁴

Éste es un aforismo de tres tiempos con dos acentos semánticos tónicos:

| | | |
|-----|---|--------|
| (1) | Decir que el <u>arte</u> puede ser para <u>todos</u> es un contrasentido, | ÁTONO |
| (2) | porque en el instante en que este <u>absurdo</u> pudiera <u>existir</u> , | TÓNICO |
| (3) | <u>todos</u> dejarían de ser <u>todos</u> para ser <u>cada uno</u> . | TÓNICO |

Cada tiempo contiene, a su vez, dos elementos dominantes:

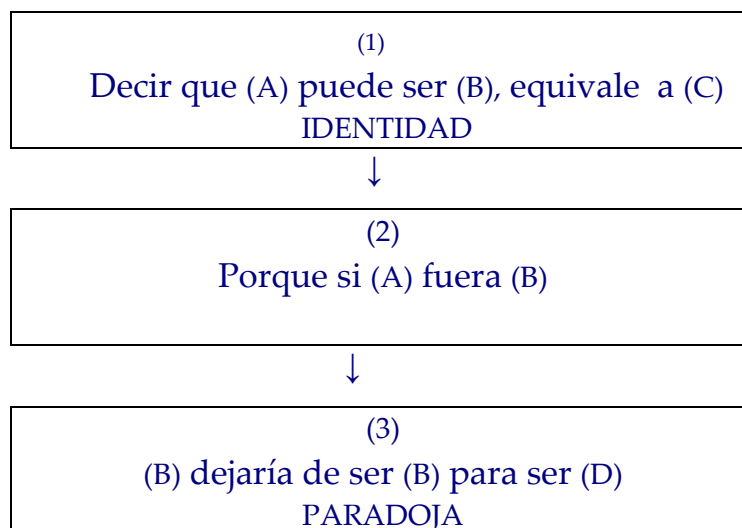
(1) (*arte/todos*), (2) (*absurdo/existir*), (3) (*todos/cada uno*); los dos últimos tiempos forman los pilares de la relación, pues son los que sirven para construir una antítesis respecto del primero. *Decir que el arte puede ser para todos es un contrasentido*, es la afirmación general por medio de la que los siguientes tiempos se vuelven significativos.

Esta disposición impar cumple para el lector una función a la que

⁴²³ Para Sánchez Romeralo, “... el aire no es el espacio o destino donde aspira volar “el animal de fondo”, sino por el contrario, el espacio en que se debate, en su limitación. El poeta, en cuanto “animal de fondo”, *está* en el aire, *en* un fondo de aire, y en él se siente preso. El sentido está claro en los versos finales del poema 29: “... en el fondo de aire en donde estoy/donde soy animal de fondo de aire...” Todo el sueño de eternidades e infinitos está, nos dice Juan Ramón en el último verso del poema, “después del aire”. Cfr. *Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1985 p. 149

⁴²⁴ Aforismo 2638

Barthes llama “un recorrido de significación”⁴²⁵, gracias al cual la sintaxis se subordina al sentido. Los recursos retóricos pueden ordenarse así



Desde el punto de vista estilístico, resalta el modo en que Juan Ramón va cambiando el significado de la palabra *todos*. En el primer tiempo, *Decir que el arte puede ser para todos*, el adverbio tiene su sentido léxico, el propio de un diccionario. Mientras que en el tercer tiempo, *todos dejarían de ser todos para ser cada uno*, la connotación de *todos* como masa uniforme aparece en primer plano para crear una antítesis vs *cada uno*. Juan Ramón parte del lugar común de si el arte puede ser para mayorías o pertenece a una minoría. En muchas de sus prosas estableció que la humanidad debe tender a crear una “aristocracia de intemperie”; ésta, dice, fue la “batalla pacífica” en la que empeñó toda su vida y toda su obra.⁴²⁶ En el poeta auténtico –definido ya desde Bécquer, por la fusión

⁴²⁵ “...en lógica tradicional, se diría que el primer tiempo de un aforismo es el *sujeto* (de lo que habla), mientras que los términos restantes, el *predicado* (lo que se dice del sujeto). Barthes, *Op cit.*, p. 98

⁴²⁶ “El peligro está, sin embargo, en que la mal llamada masa, mal llamada plebe, más o menos pueblo, con un nombre u otro, y que es la mayoría en cada país, en vez de convertirse en una aristocracia lógica por un proceso ideal inteligente, se detenga, por un progreso excesivamente material aumentativo o diminutivo, en el purgatorio de la burguesía, la empantanada burguesía de los últimos siglos, que viene remitiendo la vida a eso que se llama bienestar, bienestar individual”. Cfr. *El andarín de su órbita*. p. 197

de lo aristocrático y lo popular-, según Juan Ramón,

...se unen –unión suma- *un cultivo profundo del ser interior* y un convencimiento profundo de la *sencillez natural* de vivir: Idealidad [que es aportación del poeta individual] y economía [que es fundamento de lo popular]⁴²⁷

6.7.3. Aforismos “definicionales”.

De acuerdo con Barthes, en los aforismos se establece una relación antes de ser que de hacer; antes de identidad que de transformación:

En el aforismo, el lenguaje cumple con un dinamismo definicional (...) Esta relación de equivalencia es de un tipo bastante arcaico: definir las cosas, es siempre en mayor o menor grado, sacralizarlas”.

⁴²⁸

Hay numerosos ejemplos de este efecto en los aforismos definicionales de Juan Ramón:

“Tiempo *es* inmanente esperanza abstracta”.⁴²⁹

“El mundo *es* mi fantasma”.⁴³⁰

Puesto que el aforismo está generalmente sometido a una relación de equivalencia, un elemento vale por el otro:

“Dos rosas *son* dos; cuatro, cuatro; siete, siete. Muchas, una.”⁴³¹

“La poesía, como dios, como el amor, *es* sólo fe”.⁴³²

Sin embargo, en estos aforismos definicionales la comparación acumulativa entre dos o más objetos (*poesía (1) + dios (1) + amor (1) = fe (1)*) cumple una función concreta: dar una apariencia cuantitativa; lo esencial, es la cualidad (*la fe*). Del mismo modo, en el ejemplo donde *dos, cuatro,*

⁴²⁷ *El trabajo gustoso*, p. 60

⁴²⁸ *Ibid*, p. 101

⁴²⁹ Aforismo 3718

⁴³⁰ Aforismo 3013

⁴³¹ Aforismo 2092

⁴³² Aforismo 3228

siete o muchas rosas son en realidad *una*, Juan Ramón no establece una simple comparación cuantitativa, sino parte de la apariencia de pluralidad para inferir la esencia única de la *rosa*.

Barthes mismo acepta que hay casos en que la identidad supone otro tipo de equivalencia, donde deja de definirse la relación en cantidad para hacerlo directamente en esencia; “es decir, se propone que esto es lo otro por su sustancia”.⁴³³

“Ya hoy marzo es setiembre”.⁴³⁴

“La vida es un centro que emana radios. Por cada radio se va a una eternidad, y a otro centro”.⁴³⁵

“El hombre mejor es, en su pequeño mundo, estrella poseída y olvidada, el representante de lo infinito”.⁴³⁶

Es, pues, un rasgo distintivo de los aforismos juanramonianos, definir lo sublime siempre en función de una sustancia.

Analícemos con mayor detalle una identidad en aforismo definicional impar:

“El paraíso es un lugar sin espacio, ni tiempo, donde todo es belleza que no está en ninguna parte, ni siendo sucesiva, pasa”.⁴³⁷

Éste es un aforismo de tres tiempos:

| | |
|-----|---|
| (1) | El paraíso es un lugar sin espacio ni tiempo, ÁTONO |
| (2) | donde todo es belleza que no está en ninguna parte, TÓNICO |
| (3) | ni siendo sucesiva, <u>pasa</u> . TÓNICO |

⁴³³ Cfr. Barthes, *Op cit.*, p. 102

⁴³⁴ Aforismo 3723

⁴³⁵ Aforismo 3025

⁴³⁶ Aforismo 3824

⁴³⁷ Aforismo 3402

La identidad expresada en los dos primeros tiempos: *paraíso* igual a *belleza*, se consigue gracias a un procedimiento de resignificación: cuando leemos que en el paraíso *todo es belleza*, asimilamos las connotaciones del término *belleza* como plenitud, idealidad o perfección. También se nos informa que la *belleza* habita en *un lugar sin espacio ni tiempo* donde simultáneamente [todo] *es* y *no está en ninguna parte*. Esta contradicción neutraliza las fronteras entre el ser y el estar, produciendo en el lector reminiscencias de lo sagrado: el paraíso es un lugar donde la belleza, a pesar de ser *sucesiva*, *no pasa*. Es decir, no transita o no caduca. La contradicción del aforismo no reside entonces en las propiedades inmanentes de la belleza, sino en la oposición lugar *vs* espacio, pues lo sucesivo, que literalmente sería lo que ocurre en el tiempo y muere, para Juan Ramón es idéntico a lo vital y nunca deja de pasar.

Este aforismo retoma ideas que desde los presocráticos hasta Pascal, imaginaron a Dios como una esfera que está en todas partes y su circunferencia en ninguna.

La belleza es uno de los temas centrales de la poética juanramoniana: ha dedicado varios artículos al tema,⁴³⁸ y allí define a la belleza como una dimensión ontológica de la verdad. Planteado así este concepto, los valores éticos, para él, descubren su provisionalidad histórica. “Y por la belleza yo me uno con la vida toda, más que con la llamada verdad. Quiero decir que estoy más seguro de lo que es la belleza que de lo que es la verdad, según las normas”.⁴³⁹

Son muy numerosos los aforismos de Juan Ramón dedicados a la

⁴³⁸ “Belleza” en *El andarín de su órbita*, p. 233. “¿Fealdad?” .Publicado por primera vez en *Presencia* (1938), revista de un solo número que salió en La Habana, bajo la vigilancia de Juan Ramón. Actualmente se encuentra en *Estética y Ética Estética*, pp. 192-193.

⁴³⁹ Citado por Saz-Orozco. *Desarrollo completo de Dios en la poesía de Juan Ramón Jiménez*. p. 180

belleza y emplea, para tratarla, los más variados recursos. A veces, la relación de identidad se logra intercalando conjunciones restrictivas:

“El sonido, el más sutil, delicado, leve sonido, no es más que una imitación burda del silencio”.⁴⁴⁰

En estos casos se observa claramente una intención contra el sentido común⁴⁴¹, pues Juan Ramón reduce una apariencia (el sonido) a lo que él considera la realidad (una pobre imitación del silencio).

A veces ya no es necesario expresar la conjunción restrictiva; basta con la puntuación para lograr el efecto de descubrir lo real sobre la apariencia:

“El canto del cisne, digo, el silencio. Creo que el mito del canto del cisne es su silencio bellísimo”.⁴⁴²

En Juan Ramón es habitual presentar las apariencias que tienen atributos humildes, insistir en las cosas sencillas, para destacar su verdadera perfección (realidad) trascendente.⁴⁴³ Así se comprueba en numerosos aforismos sobre la rosa:

“Belleza, dinámica rosa fija.”⁴⁴⁴

“Cuando se pone a la rosa como ejemplo de sencillez, no se suele pensar en los siglos que ha tardado la naturaleza en crearla.”⁴⁴⁵

Es bien conocida la alusión a esta flor en la poesía y prosa de Juan Ramón como símbolo de lo desnudo, de lo sencillo, de lo bello. Es un término básico de su poética:

“La rosa, ¿cómo puede estar, “ser” fresca y tibia a un tiempo?”⁴⁴⁶

⁴⁴⁰ Aforismo 2499

⁴⁴¹ Es decir, desmitificante.

⁴⁴² Aforismo 775

⁴⁴³ Adicionalmente, el lector percibe cómo se vulnera deliberadamente el lugar común del cisne.

⁴⁴⁴ Aforismo 2548

⁴⁴⁵ Aforismo 2094

⁴⁴⁶ Aforismo 2333

En este aforismo, Juan Ramón une los contrarios de la rosa: *estar* vs *ser*, *fresca* vs *tibia*; con este último adjetivo puede referirse simultáneamente a sus colores y a la calidez que proyecta la flor. En este caso la rosa simboliza el resultado poético de todo un proceso anterior; es en sí misma fruto de todo lo hermoso, de todo lo grande y maravilloso, cifrado en una sola forma, frente a lo “informe” nerudiano. Este resultado sublime lo consiguen la rosa y el poeta gracias a la unión de opuestos. Juan Ramón crea, así, un aforismo a la vez polémico, poético y simbólico.

Del mismo modo como funcionó la interrogación en el ejemplo anterior, lo hace la admiración en el siguiente aforismo, donde la rosa equivale a la trascendencia del trabajo poético y a un motivo para reflexionar sobre el tiempo y la eternidad estética:

“¡Cuánta rosa caerá a los vientos de otoño, sin que su esencia eterna se haya respirado!”⁴⁴⁷

En otros casos, Juan Ramón crea paradojas deliberadas para puntualizar, con la rosa, que lo natural es siempre expresión de lo inefable:

“Una rosa verde me tiene sin cuidado; quiero la rosa grana, amarilla, blanca, rosa (la rosa verdadera siempre y nunca vista siempre)”⁴⁴⁸.

La *rosa verde* es una evidente alusión –de tan común en su prosa- a la estética decadente, según él, de artistas como Lorca, Neruda y Dalí.

Hay también aforismos sobre la rosa que pueden relacionarse con sus discusiones sobre la perfección poética:

⁴⁴⁷ Aforismo 449

⁴⁴⁸ Aforismo 3795

“La rosa ¿es jeométrica?”⁴⁴⁹

En este aforismo hay una agudeza expresada como reducción al absurdo. El efecto estético resulta de la sorpresa que produce la pregunta, y es también un mensaje a sus oponentes. El adjetivo *jeométrica* es una objeción implícita a poetas “valeriano-guillenianos” que buscan una perfección artificiosa.

Símbolo del trabajo poético y de la poesía esencial, son las rosas en diversas imágenes:

“Martilleaba el hierro, y el hierro daba rosas ¡de fuego!”⁴⁵⁰

En otros casos la analogía poesía - rosa se consigue aludiendo a su entorno:

“¡Que la rosa, poeta, esté presa por su tallo a la tierra enorme!”⁴⁵¹

En este aforismo, Juan Ramón enfatiza la paradoja de lo sublime encajado en lo temporal; la rosa es finita e infinita a la vez, tal como lo enunció William Blake en uno de sus *Proverbios del infierno*: “La eternidad está enamorada de la obras del tiempo”⁴⁵²

A veces, la rosa es metáfora del tiempo; pero no desde el lugar común que equipara su belleza o duración con la fugacidad de la vida, sino como un símbolo personal de mayor hondura que produce en el lector un enigmático goce estético:

“El hombre debe considerarse dichoso de haber sido contemporáneo de la rosa”⁴⁵³.

⁴⁴⁹ Aforismo 2091

⁴⁵⁰ Aforismo 448

⁴⁵¹ Aforismo 2093

⁴⁵² Blake, William. *Proverbios del infierno*. http://es.wikiquote.org/w/index.php?title=William_Blake&action=edit

⁴⁵³ Aforismo 2351

La rosa, como tiempo, nos remite también al paraíso perdido de la infancia:

“La primavera vuelve más deprisa cada vez. ¿Cómo me pondré al corriente con la rosa?”⁴⁵⁴

En este aforismo, la pregunta retórica vincula al lector con la permanencia de las experiencias de la niñez, que en la *Ética-Estética* de Juan Ramón sitúan a la creación poética como una permanente vuelta al origen. Es un aforismo cargado de significaciones temporales: *primavera*, *deprisa*, *al corriente* y *rosa*, son en sí mismas connotaciones del transcurrir.

En otros casos, la rosa expresa reflexiones metafísicas:

“La forma material de la rosa acabaría si no fuera por la forma de su esencia”⁴⁵⁵

Este aforismo evoca en el lector resonancias platónicas, pues hace depender la *forma material* de la rosa de otra “forma esencial” que se intuye más trascendente y cuya separación no es visible para los sentidos, sino para la mirada del poeta. También nos remite a la rosa en el sentido cristiano del medioevo, en cuya tradición, ya neoplatónica, hay una rosa tras nombre de la rosa.⁴⁵⁶

Finalmente, la rosa sirve a Juan Ramón para crear aforismos que parecen más bien fragmentos poéticos:

“Me ha cabido en suerte el amor de la rosa”⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ Aforismo 2398

⁴⁵⁵ Aforismo 2100

⁴⁵⁶ También habrá quien asocie el sentido esencialista de Ángelus Silesius, también aforista: “La rosa es sin por qué/ florece porque florece”, que Borges eligió para definir a la poesía. (*Rimas espirituales: gnómicas y epigramáticas que conducen a la divina contemplación* 1657, considerada la obra central del misticismo europeo de la época). Es una colección de aforismos imbuidos de un particular panteísmo. http://es.wikipedia.org/wiki/Angelus_Silesius. Tomás de Aquino acepta parte de la filosofía platónica cuando afirma que las esencias de todas las cosas subsisten en la mente de Dios. Dicho de otro modo, el mundo de las ideas de Platón *es* la mente divina. De modo que si no fuera por la forma de su esencia (pura), la rosa se extinguiría. La rosa permanece, gracias a su dimensión esencial en la mente divina.

⁴⁵⁷ Aforismo 2101

En este caso, al estar el aforismo constituido por una imagen poética, no hay reducción posible al sentido literal. Ninguna figura retórica nos devuelve un sentido lineal. Acaso se trate de una aproximación a una identidad, pero no hay planteamiento de equivalencia. Muchos de los aforismos juanramonianos son así: sólo desarrollan las posibilidades de la imagen; es cierto que el aforismo presenta cierta discursividad, pero éste se deja llevar por el dinamismo de la imagen; *el amor de la rosa* puede identificarse con el erotismo, pero puede también interpretarse como la creatividad o como la poesía, o como la mujer. Lo cierto es que Juan Ramón, a lo largo de sus numerosos aforismos a la rosa, esboza un desarrollo simbólico de muy diversos efectos en el lector.

Y para honrar el más conocido de sus aforismos a esta flor: “No le toquéis ya más, que así es la rosa”, dejó al lector con una breve serie de aforismos ya sin explicación ni análisis, para gozar libremente de este género tan profusamente cultivado por el poeta:

“Vivimos de y con lo que salvamos”.⁴⁵⁸

“La tierra, el agua, el aire, el fuego (no lo olvidemos) son fuerzas más del olvido que de la memoria”.⁴⁵⁹

“No hay dibujantes mejores que el polvo y la sombra”.⁴⁶⁰

“Al fantasma se le mata con su nombre”.⁴⁶¹

“Cantar el pájaro es florecer. Frutecer, es callar el pájaro”.⁴⁶²

⁴⁵⁸ Aforismo 3141

⁴⁵⁹ Aforismo 895

⁴⁶⁰ Aforismo 781

⁴⁶¹ Aforismo 964

"Pensar 'del todo' ('el redondo todo') hasta quedarme contento en (y con) la 'redonda nada' "463.

"Con silencio y luz la vida es eterna, digo, suficiente"464

"Hay sueños que por su forma, su color, su peso, su sitio, se sabe, mientras se están soñando, que nunca más se sabrá que soñaron".465

"Sembré soñando un ala en el agua, y el agua me dio, al despertarme, una flor de aire y fuego".466

"El cisne es en el día azul el blanco silencio que oyó en la noche azul el canto negro del ruiseñor".467

"La sombra no mancha".468

"Un ojo me da visión; el otro, sólo luz".469

"Con su cima el árbol se va al cielo; pero se funde, con su sombra echada, a nuestra sombra".470

"Esta noche, como tantas, hice en sueños un poema. Y como tantas también, sólo me quedó al despertar una ruina de estrofas, de palabras. De esta ruina, trozo en clave, estos versos como entrañas vivas me persiguen: '¿Y cómo, si eres la constelación final, te has duplicado?' "471

⁴⁶² Aforismo 3755

⁴⁶³ Aforismo 1884

⁴⁶⁴ Aforismo 2275

⁴⁶⁵ Aforismo 3858

⁴⁶⁶ Aforismo 3908

⁴⁶⁷ Aforismo 3129

⁴⁶⁸ Aforismo 2630

⁴⁶⁹ Aforismo 2758

⁴⁷⁰ Aforismo 3243

⁴⁷¹ Aforismo 3886

CONCLUSIONES

I. RETÓRICA

Luego de reunir las figuras que con más frecuencia aparecieron en el análisis de los seis géneros, consignadas cuantitativamente en el cuadro del anexo 2, pueden establecerse las siguientes reflexiones siguiendo la nomenclatura del Grupo μ :

1. Sobre la morfología.

Las figuras dominantes en la textura de la prosa juanramoniana son de supresión/adjunción. Esta doble operación, de acuerdo con el Grupo μ , “es el origen nada menos que de la sinonimia”.⁴⁷² Muy frecuente (como se ha visto a lo largo de la tesis *-lo hondo es fondo-*), este recurso consiste en emplear formas de contenido sémico idéntico, diferenciadas no obstante en el nivel de la connotación, y le permite al poeta explotar el valor fonético de las palabras, según su efecto musical o evocador.

Mención especial merecen los neologismos, tan característicos de la poesía de Juan Ramón. Es muy conocida su habilidad para lograr variaciones y matices nuevos uniendo dos colores (*verdioro, orinegro*), creando verbos (*azulear, rosar*) o adverbios: (*verdemente, violetamente*). En las prosas hemos hallado ejemplos de este registro cromático, como *rosafuego*; otros que remiten a emociones y sonidos como *sonllorando*, y otros más de orden táctil y visual, como *frutecer*, que aportan una nueva sensación de temporalidad. Su mecanismo es idéntico al que se percibe en una relación de sinonimia y consiste en conseguir que la palabra nueva provoque asociaciones; éstas pueden

⁴⁷² Retórica μ , p. 109

pertenecer al mundo del arte, al de la realidad tangible, o al mundo privado e íntimo del autor.

2. Sobre la sintaxis

En el campo de las figuras sintácticas domina la enumeración (*Trabajar a gusto es [...] fusión, armonía, unidad, poesía...*), figura que de acuerdo con el Grupo μ "...despliega el sintagma, por multiplicación de los atributos de uno de sus lexemas".⁴⁷³ Como se ha podido comprobar, Juan Ramón Jiménez no despliega cualidades ya contenidas en el lexema, sino que renueva su significado, reuniendo atributos cuya unión no existía o no exige el diccionario del español (*trabajo*, por ejemplo).

Destacan en segundo lugar las simetrías, que se caracterizan por "establecer un paralelismo entre secuencias sintácticas que actúan al unísono para mantener una fuerte redundancia formal."⁴⁷⁴ Ambas secuencias mantienen relaciones de estrecho mimetismo, como resultó muy visible en los aforismos.

Otra figura sintáctica que se reitera en la prosa juanramoniana es el polisíndeton. Éste, al repetir las marcas coordinantes, subraya y pone de relieve una relación sintáctica por adjunción. En un enunciado como el que estudiamos en los prólogos: *Hoy concreto yo lo divino como una conciencia única, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera y también y al mismo tiempo*, el valor expresivo se alarga en la oración subordinada. El enunciado comienza con fuerza sirviéndose de una enumeración adjetiva y el ritmo se remansa cuando las conjunciones coordinadas de la subordinada invitan a la

⁴⁷³ Ibid, p. 136

⁴⁷⁴ Ibid., p. 137

reflexión de cada frase *y fuera y también y al mismo tiempo...*; de manera que su idea de lo divino penetra paulatinamente en la mente del lector, mediante tres estados que crecen en profundidad, con un significado cada vez mayor en términos de interioridad, hasta comunicar esta conciencia divina, plasmada en su poesía, como un modo de realización personal.

3. Sobre la semántica y la lógica.

Viendo el cuadro anterior, es obvio que éstos son los ámbitos más cargados de figuras en la prosa juanramoniana. No es causalidad; su uso responde a lo que Juan Ramón exige del lenguaje y siente que el lenguaje le exige a él. Como hemos afirmado aquí, el hecho de crear palabras nuevas, y que esa novedad pueda ocurrir en el plano de la expresión fónica o sintáctica, no es lo principal; lo importante es que al crear palabras nuevas modifica el lenguaje, esencialmente en el plano del contenido.

Cuando Juan Ramón cambia la semántica de la palabra, ya la crea nueva; este hallazgo apoyaría la tesis de que para nuestro poeta la escritura no es sólo producción de objetos verbales, sino que verdaderamente está buscando “el nombre de las cosas”.

Juan Ramón se aleja conscientemente de los recursos literarios cuya función principal sea el ornato, actitud a la que en cierto modo hostiliza llamándola *poesía cerrada* (vs *abierta*) o *literatura* (vs *poesía*). Se abundará en este aspecto en otro apartado de las conclusiones.

Así, hemos visto la recurrencia de figuras como la **sinécdoque**, que le sirve lo mismo para caracterizar personas - Lorca físicamente es

muslos pegados y pantorrillas convexas-, que para expresar atmósferas temporales: (*la hora total es la medianoche*); o como **la equivalencia**, que emplea en dos niveles: tanto para caracterizar, por ejemplo, a Dalí: *superposición de lo posible y lo imposible*, como para autoexplicarse: *Mi idea de dios equivale a la evolución, la sucesión, el devenir de lo poético mí*. Función similar cumplen las abundantes **identidades** halladas en estas prosas; de pronto crean efectos poéticos que agregan enigma al sentido tradicional del tiempo: *Ya hoy marzo es setiembre*; o enfilan cadenas de intuiciones que “explican” un término: en su prólogo, Dios es *mutua entrega sensitiva*, pero también un *fenómeno intelectual con acento de conquista mutua* y en tercer lugar *hallazgo, realidad de lo verdadero, suficiente y justo*.⁴⁷⁵

Por su parte, el **contraste** le permite tanto enunciar ironías cercanas a la *boutade - reló anacrónico-*, como imágenes de gran fuerza poética: *lagartijas de blanco bronce*.

Las metáforas, como hemos comprobado a lo largo de los seis géneros, están presentes en todas sus formas. Para describir el estilo pictórico de Dalí emplea una eficiente *metáfora in praesentia* de carácter visual: *...una barra de níquel de flores de almendros*; mientras que una *metáfora in absentia* le permite describir, por ejemplo, el carácter luminoso de Giner como *enredadera de luz*. Y más allá de estos ejemplos parciales, hemos comprobado que cada caricatura lírica es una enorme metáfora del retratado.

Con el **oxímoron**, Juan Ramón crea también hallazgos que revelan todo un universo de sentido. Así, en la caricatura lírica que dedica a

⁴⁷⁵ Vale la pena mencionar que diversos diccionarios de términos literarios, para ejemplificar esta figura incluyen ejemplos de Juan Ramón Jiménez. “Lo concreto por lo abstracto: “lo oscuro está radiante, noble;

Darío, dirá que el paraíso para el nicaragüense es *perenne apoteosis tranquila de la esperanza cuajada*.

4. Sobre la lógica.

Uno de los metalogismos más frecuentes hallados en estas prosas es la **paradoja**; frases como *prefiero una inteligencia sensitiva o mi idealismo es el realismo más profundo*, crean el efecto de modificar la idea de inteligencia o de idealismo en el sentido que le interesa a Juan Ramón.

Por su parte, propuestas interesantes se revelan por medio de **antítesis** no sólo entre palabras, sino entre enunciados completos. Aforismos como el estudiado aquí: *Decir que el arte puede ser para todos es un contrasentido, porque en el instante en que este absurdo pudiera existir, todos dejarían de ser todos para ser cada uno*, presenta varias antítesis en serie que se resuelven en una afirmación y en una defensa de su idea del arte.

Figuras que afectan a la lógica son también las **ironías**, frecuentes en algunos textos revisados aquí. Llamar *escritura agrícola* a cierta poesía de Neruda, particularmente a algunas tiradas de su *Canto general*, denota un vigoroso dominio del recurso.

Respecto del **símbolo**, se sabe que el más emblemático y complejo de este escritor es su *dios deseado y deseante*, cuya “explicación” hemos estudiado en el prólogo que precede a su poemario homónimo. Desde su título, la dialéctica de estos epítetos contrapuestos le sirve al poeta para formular su propio concepto de lo divino por negación de la tradición cristiana. Algunos párrafos estudiados, como:

...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,

coinciden con la posición de uno de los grandes semiólogos de hoy: "...el verdadero y único gran resultado de la Gran Obra es la vida dedicada a perseguir la Gran Obra, proyecto semiótico por excelencia".

⁴⁷⁶ En este prólogo, el autor nos expone la progresiva cristalización de lo divino en la propia conciencia del poeta y cómo el texto completo es un denso conjunto de variaciones simbólicas, en prosa, sobre este audaz motivo.

En definitiva, son tres los recursos que Juan Ramón considera explícitamente válidos para lograr la "exactitud poética": el neologismo, el enriquecimiento semántico de una base léxica ya existente y la liberación de la palabra de su contenido convencional. Los tres pueden actuar conjuntamente o por separado, pero siempre de acuerdo con un principio rector de carácter estético: "Intuición rara, palabra corriente: la mayor belleza". ⁴⁷⁷

Éste es el criterio que rige la creación de palabras nuevas en su obra. No renuncia a la "invención" de una palabra nueva, cuando "la palabra del pasado" ha perdido fuerza creadora. Se declara, en este sentido, profundamente "anticasticista", pero limita la invención en dos sentidos. Primero, el neologismo debe ser absolutamente preciso para la expresión de una realidad sublime que el poema crea y al que la lengua no ha puesto nombre todavía; y segundo, no debe "parecer nuevo a los oídos". Así lo dice en un aforismo: "En poesía prefiero

⁴⁷⁶ Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992 p. 98 Cit. en Recio Mir, Ana. *Símbolos e imaginario último de Juan Ramón Jiménez*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 2002.,p.193 (Col. Enebro)

⁴⁷⁷ Aforismo 818

siempre el neologismo que sacar un vocablo gastado. Palabras nuevas corrientes que se unan a las corrientes anteriores de una manera natural".⁴⁷⁸

Respecto del enriquecimiento semántico de una base léxica preexistente, Juan Ramón dice que la función principal de la poesía no consiste en crear los nombres, sino en crear nuevos referentes; esto es, ampliar la capacidad referencial de la palabra, de modo que lo inefable, lo absoluto –*la realidad invisible*– pueda tomar asiento en los nombres que la lengua corriente utiliza para denominar lo fable y lo concreto –*la realidad visible*–. Lo importante es la cantidad de misterio encerrado en el poema; lo secundario, la abundancia o “rareza” de la palabra utilizada. Así advirtió Alfonso Reyes: “La *catácre*sis, un mentar con palabras lo que no tiene palabras ya hechas para ser mentado, es a mi entender, uno de los procedimientos esenciales de la lengua poética juanramoniana”.⁴⁷⁹

Estrecha relación con esto mismo tiene el tercero de los recursos mencionados: la liberación de la palabra de su contenido convencional. Para que el poeta pueda crear o ampliar el contenido de una palabra, le es preciso, antes, desnudarla de la carga de significados muertos que se le han conferido a lo largo de la historia. “Las palabras, dice Juan Ramón-, los nombres, tienen muchas veces un fantasma dentro que a veces se les mete en el camino (...) y a veces les da un negro sonido terrible”.⁴⁸⁰ En consecuencia, le es necesario matar al fantasma “metiéndose dentro de él y ver qué queda al *desnombrarlo*”.

De modo que Juan Ramón va poniendo sus nombres al universo,

⁴⁷⁸ Aforismo 3,540.

⁴⁷⁹ Alfonso Reyes. *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada, 1942.

aspirando al logro del *nombre total*, el nombre exacto de las cosas.

II. ARGUMENTACIÓN.

Cuatro de los géneros analizados permitieron establecer un esquema general de la argumentación: la conferencia, la carta, el artículo de crítica literaria y el prólogo. Ni las caricaturas líricas, por su brevedad y densidad en figuras, ni los aforismos cuya naturaleza es fragmentaria, se prestan para ello. Veamos cada uno.

1. La conferencia “El trabajo gustoso”.

Como puede observarse en el esquema argumentativo (anexo 3) la estructura de esta conferencia presenta una clara división en tres partes: exordio, desarrollo y conclusión.

De los cuatro recursos que tiene a su disposición el orador para ganar la benevolencia de sus oyentes durante el exordio –hablar de sí mismo, de quienes se muestran opuestos al asunto, de los oyentes o del asunto mismo-, en “El trabajo gustoso” Juan Ramón eligió el primero aludiendo a la dificultad que ha encontrado a lo largo de su vida para entender si el estado normal del mundo es la guerra o la paz. Vimos cómo la calidad de sus aserciones en esta primera parte cae dentro de las llamadas “proposiciones especiales”, que consisten en que los oyentes se interesen en algo grande que incumbe a todos los hombres. Sin duda la guerra, y en particular la Guerra Civil, cumplen con este requisito.

En segundo lugar el desarrollo argumentativo de la conferencia se divide en la presentación de cuatro tesis que sintetizan su “política poética”:

1. La belleza y la verdad son útiles para conseguir la paz.

⁴⁸⁰ *El Andarín de su órbita*, p. 176

2. La poesía es una realidad omniabarcadora que rebasa la mera literatura y admite lo mismo una realización social que una expresión material mediante el lenguaje.
3. La poesía es un estado original del hombre.
4. Poesía es igual a armonía colectiva mediante el trabajo gustoso, orientado por una vocación.

Esta secuencia de ideas da cuenta de un tipo de prosa que privilegia la razón poética mediante el empleo de recursos como la sinonimia, la enumeración, la analogía, la imagen, la identificación, la equivalencia, la metáfora, etc. Para apoyar estas cuatro tesis ofrece cuatro ejemplos, elementos vitales para que el auditorio comprenda mejor los conceptos empleando la analogía. En el desarrollo de este capítulo comprobamos que a pesar de ser el ejemplo un recurso típicamente retórico, en esta conferencia los ejemplos se desvían hacia consideraciones personales y poéticas de la vida. Se analizaron dos de los cuatro ejemplos: “El regante granadino” y “El jardinero sevillano”.⁴⁸¹ Dentro de éstos se insertan narraciones y dentro de éstas, diálogos. Este recurso le permite presentar de una manera sencilla lo poético como literal, creando un tono onírico de enorme resonancia y fuerza lírica.

En la conclusión, el autor primero recapitula y luego cierra acudiendo al recurso de justicia que, según Cicerón, consiste en que el orador asigne a cada hombre su propia dignidad. En efecto, siguiendo la ley del trabajo gustoso que él propone, se mejoraría la convivencia social. Es en el último párrafo de la conclusión, donde Juan Ramón enuncia una defensa del trabajo gustoso como una expresión práctica del arte por el arte.

⁴⁸¹ Los otros dos son “El carbonerillo palermo” y “El mecánico malagueño”.

2. La carta a José Revueltas.

También el esquema argumentativo (anexo 4) de esta carta sigue una estructura en tres partes: exordio, desarrollo y conclusión. Pero a diferencia del anterior, este exordio es expositivo; Juan Ramón trata de ganarse la voluntad de su lector proponiéndole un par de conceptos que servirán de base para persuadirlo y defender su poética personal: “perfección” y “complemento”. Rechaza el primero aplicado a la obra literaria en el sentido de estar acabada (*“Yo no creo en La perfección; creo en una perfección sucesiva...”*), juicio que sustenta su conocido principio “obra en marcha” y establece que el proceso de completarse a sí mismo consiste en la voluntad del escritor para conciliar creación y autocrítica. Como vimos, la exposición de estos párrafos introductorios no sigue un desarrollo lógico convencional. Está presentada de manera digresiva y concluye con una metáfora de la vida y la escritura: *...creo en la posible sucesiva imperfección*, que se convertirá en un rasero para juzgar su propia actividad creadora y la de otros.

Por su parte, el cuerpo argumentativo sigue una estrategia similar a la que empleó en la conferencia: presenta un par de tesis y las apoya en ejemplos. La primera: el indigenismo y la identidad de América Latina son conceptos que han manipulado ciertos artistas para construir en torno a su obra un discurso nacionalista que falsea la belleza connatural de lo americano. Y para muestra cuatro ejemplos: dos de pintores y dos de poetas. Respecto de los artistas gráficos Juan Ramón asegura que los muralistas mexicanos son el ejemplo perfecto de artistas comprometidos con un proyecto fuertemente ideologizado, que mediante un falso ensalzamiento de los indígenas, construyen “una metáfora retórica de los

campesinos postrevolucionarios”; a diferencia de la pintura del ecuatoriano Oswaldo Guayasamín –indígena auténtico-, quien “no teatraliza” lo que no queda ya de su cultura y es capaz de entender mucho mejor a los mestizos y a los indios que los muralistas mexicanos.

Sus ejemplos sobre poesía siguen idéntico rumbo: mientras que cierta poesía de Neruda –la más ideologizada, como el *Canto general* - presenta un indigenismo forzado, “aprendido en una experiencia internacional viajera”, la poesía de Darío, congruente con su origen americano, es mucho más completa, que no perfecta; compara en su nivel de congruencia y calidad el “Canto a Stalingrado” del chileno con la “Oda a Roosevelt” del nicaragüense, rechazando categóricamente todo esencialismo folklórico.

La segunda tesis cae dentro de la ética estética de Juan Ramón y consiste en establecer ciertas ideas de su utópico humanismo poético, estrechamente relacionadas con las ideas rectoras del trabajo gustoso: la verdadera poesía necesita acudir a lo popular, donde encontrará libres de toda deformación cosmopolita las claves de una vida social completa.

Los argumentos más polémicos de esta carta se despliegan sobre todo por medio de los ejemplos de pintores y poetas, en torno al tema de la identidad americana.

Por último, en la conclusión abunda sobre una línea argumentativa secundaria a la tesis inicial: la no perfección estética, de nuevo como en la conferencia, mediante la defensa de la posible autonomía del arte, en este caso respecto de ideologías nacionalistas y etnicistas.

3. Artículo de crítica literaria

También esta prosa distingue tres partes bien definidas en su estructura argumentativa (anexo 5). De todos los textos analizados aquí es probablemente el más polémico, pues en él Juan Ramón se da a la tarea de estudiar la calidad de la poesía de Antonio Machado, en particular la última, cuyos juicios disgustaron a más de uno.

En este caso desde el título hay valoración: “Un enredador enredado, respuesta concisa en letra de archivo” es una alusión al poeta José Bergamín, a quien sin embargo nunca menciona explícitamente.

En el exordio expresa los presupuestos básicos sobre los que va a asentar la argumentación: su definición personal de Modernismo y los antecedentes literarios de Machado; para ello alterna juicios históricos y personales.

En el cuerpo argumentativo no hay, como en la carta, digresiones constantes ni acumulación de metáforas. Organiza todo el desarrollo en torno a una tesis que sigue un orden preciso: distinguir mediante una metonimia, tres poéticas de la obra machadiana: “Hay tres Antonios: el dariano, el becqueriano y el popularista”. Cada una de estas facetas se sustenta mediante dos recursos demostrativos: el testimonio personal y el análisis minucioso de poemas de Machado.

El epílogo vuelve sobre Bergamín y se centra en la tercera faceta de la poesía de Machado –recurso retórico de expansión y condensación– para asegurar que no es digno de Machado el prólogo que Bergamín escribió en México para la edición de las obras completas en 1940.

El texto está basado en afirmaciones más o menos axiomáticas que luego son matizadas de acuerdo con la variable machadiana de la que va

a hablar. Esta es una forma de buscar el acuerdo con el lector. Las pruebas o argumentos de descargo no son fatalmente lógicos o irresistibles a la crítica, sino que están marcados por la perspectiva del autor y su manejo de las connotaciones. Se trata de argumentos que se rigen por las reglas del razonamiento verosímil.

4. Prólogo a *Animal de fondo*

De la misma manera, el prólogo a su último poemario muestra una estructura argumentativa en tres secciones (anexo 6). Por tratarse de una de sus prosas más espirituales, en el exordio presenta tres definiciones absolutamente personales, fruto de toda una vida de creación poética: qué son para él la poesía, lo bello y lo religioso. Todo este exordio está orientado a resaltar los aspectos emocionales de un ejercicio de autoconocimiento. El lector lo siente así, porque sabe que se trata de un texto que lo introduce a un poemario íntimo. Todo el tono de este exordio es reflexivo.

Por su parte, dedica el cuerpo argumentativo de esta prosa a exponer la evolución de lo divino en él mediante tres equivalencias: Dios como *mutua entrega sensitiva* (primera época, hacia sus 28 años); Dios como *fenómeno intelectual* (segunda época, hacia los 40 años) y Dios como *un estado de conciencia, fruto del cultivo en la belleza* (tercera época, hacia sus 60 años). Para completar su exposición recurre a un enunciado sintetizador: la conciencia de lo bello es para él *una forma de deísmo bastante*, en la que empareja lo divino con lo humano en paradoja. En todo este cuerpo central de su prólogo, Juan Ramón elabora y define sin argumentaciones explícitas; acude a sinonimias, antítesis, equivalencias y paradojas. Esto lo

logra en buena parte variando las perspectivas desde las que hace las equivalencias, cuyas transiciones son casi imperceptibles. Hay párrafos plenamente dedicados al autoconocimiento; otros llevan tono de manifiesto y otros más, al recoger sus experiencias de lo divino, se relacionan íntimamente con la escritura poética: *Mi obra poética es mi conciencia sucesiva del universo y de la conciencia total del universo en dios; entonces, dios es mi obra, porque mi obra es mi conciencia.* Todo el tono de esta sección es confesional.

En el cierre Juan Ramón cambia de tema y estrategia. Elige concluir su prólogo con una perspectiva generacional de la poesía de su tiempo, situándose a sí mismo en el mapa literario español. Para ello delimita tres grupos: la generación del 27 de la que fue mentor y ejemplo, algunos de cuyos miembros sufren según él de *virtuosismos o esteticismos asfixiantes*, la generación del 50 de la que se deslinda por su afán de exaltar su compromiso social (Bergamín, Otero, Celaya) y la generación del 98 de la que se considera heredero y deudor (Unamuno, Machado). De nuevo, su argumentación se condensa a menudo en metáforas. La generación anterior a él -del 98- es por ejemplo la del “camino abandonado”; o la del 50 “la del realismo mayor”, etc. Todo el tono de este epílogo es polémico.

III. POÉTICA

Dentro de las extensas coordenadas de la poética juanramoniana, ampliamente expuestas en el libro homónimo de Francisco Javier Blasco al que hemos acudido en diversas ocasiones, aquéllas que afloraron con más fuerza en esta investigación fueron:

a) La poesía social.

Como se comprobó tanto en la conferencia “El trabajo gustoso”, en la carta dirigida a José Revueltas, como en el artículo de crítica a la poesía de Antonio Machado, Juan Ramón se opone a la “poesía social”, a la que a menudo llama “poesía popularista”, esgrimiendo sobre todo razones de carácter estético. No es el desacuerdo con la ideología representada por la poesía social, lo que lleva a Juan Ramón a negar la posición estética representada por esta última, puesto que la poesía “puede –si es poesía auténtica- cantar maravillosamente cualquier tema”⁴⁸². El poeta sabe que todo arte tiene una irrenunciable misión social. Así lo afirmaba ya en 1920:

El arte tiene una misión social, indirecta, como toda misión honrada y fructífera: la de hacer verdaderamente fuertes a los hombres, y verdaderamente buenos –esto es, enamorados conscientemente de la tierna belleza desnuda del mundo-. Misión del artista es templar con el ejemplo de su vida el ánimo de los hombres. El artista cumple una misión religiosa con infundir una *espiritualidad social* (...) No pretendo sino que por mí, y no en mí, se difunda una idea espiritual del mundo.⁴⁸³

¿Por qué entonces, si la poesía de Juan Ramón pretende tener un destino social, se pone en contra de ciertas formas de “poesía social”? La respuesta es clara. Se opone a una poesía dependiente de una “toma de partido” previa y, lo hace, porque por principio, sitúa lo poético más allá

⁴⁸² *El trabajo gustoso*, p. 118

de los partidos, en lo universal, en una zona de lo humano que es común a todos los hombres. La poesía cumple entonces una misión social: servir a aquellas necesidades humanas que nos identifican e igualan a todos, por encima de los partidos y las clases sociales. Va dirigida a una “conciencia colectiva” y no a una conciencia de clase.

Para Juan Ramón es claro que por vivir inmerso en una determinada sociedad, el hombre “puede y debe hacer una crítica exigente, dura si es preciso, pero en prosa; porque el canto desorbitado puede llegar a hacer creer en la poesía de la guerra, quiero decir, en el regodeo poético de la guerra”.⁴⁸⁴ De modo que Juan Ramón no evade los problemas sociales y políticos de su entorno; por el contrario, nos dice, “siempre acudí a todo llamado social, di mi firma a cuantos documentos públicos me parecieron justos y *escribí sobre política en conciencia alerta*”.⁴⁸⁵

En efecto, Juan Ramón participó en numerosos asuntos públicos con “prosa crítica”; pero es muy enfático al declarar que esta escritura no puede ni debe confundirse con el arte. Es tan sólo literatura ideológica, afín a un determinado programa de pensamiento político; su propia caducidad impide relacionar esta escritura con la poesía auténtica que, como ya sabemos, en Juan Ramón mira hacia lo eterno y no hacia lo histórico.

De manera que la función social que nuestro autor reconoce en la poesía, ésta la realiza sirviéndose de medios propios, distintos a los literarios; además, para él, la misión principal de la poesía no admite ser sustituida por otros fines circunstanciales u ocasionales:

⁴⁸³ Respuesta a la pregunta “Qué es el arte?”, en entrevista realizada al poeta Cipriano Rivas Cherif para *La internacional*. 10 de septiembre de 1920. Cit en Blasco, Francisco Javier. *Poética de Juan Ramón*, p. 295

⁴⁸⁴ *El andarín de su órbita*, p. 196

⁴⁸⁵ *La corriente infinita*, p. 246

(...) La poesía es práctica en sí misma, porque llena la parte más rica del hombre y su mayor necesidad. Así, con ser bella como el amor, tiene bastante y sobrado. Por eso le doy a la poesía un carácter de relijión.

Yo creo que la poesía es fruto de paz. *Creo que un hombre puede y debe intervenir en lo social, en prosa, con crítica para lo práctico, y luego cantar o decir su mensaje íntimo.*⁴⁸⁶

Desde su perspectiva, la poesía no va dirigida a la inteligencia ni se sirve de ella para construir un determinado mensaje. Se encamina, por el contrario, a las facultades profundas del lector y no pretende comunicar nada. Lo que sí hace es transferir, por “contajio e irradiación”, un estado de alma. La poesía es para él “impregnación expresiva de belleza y hablar mágico, no discursivo”.⁴⁸⁷ Por ello cuando la poesía intenta convertirse en medio para la difusión de una determinada idea, se desvirtúa la idea misma de lo poético y se desvirtúan también las ideas que se intentaban comunicar.

El hecho de que la poesía no vaya dirigida a la razón determina la función que ésta cumple y la distingue de la función encomendada a otros tipos de escritura. La *sustancia social* de la poesía no está “cojida con arreglo a una fórmula exterior o ajena”, sino que “está asimilada a su esencia, que ya lo esencial es social, una manera de ser social de la poesía”⁴⁸⁸. La peculiar misión social desempeñada por la poesía queda precisada en las siguientes palabras de Juan Ramón que aún permanecen inéditas:

No hay en la poesía propaganda alguna, ni programa, ni retórica, ni aspaviento, sino relijión. Cada poema parece un ente moral de una vida poética organizada desde muy adentro. Platón nunca dijo, como tanto se ha dicho, que los poetas eran inútiles para a República. Lo que Platón decía es que si el político es el hombre de la ciudad y el poeta el hombre de la soledad, el poeta, para ser

⁴⁸⁶ *Crítica paralela*, p. 205

⁴⁸⁷ *El trabajo gustoso*, pp. 17-20

⁴⁸⁸ *La poesía cubana en 1936*, p. 38

ciudadano, debe dar la esencia de su soledad a la sustancia de su sociedad. Su esencia quedaba incorporada a su ciudad, a pesar de la desaparición corporal.⁴⁸⁹

Así, se ha comprobado en los textos presentados que la dimensión social de la poesía, en la opinión de Juan Ramón, no la cumple exactamente la *poesía social*. Esta última actúa sobre la superficie y se olvida de la zona más profunda e íntima de lo humano. Canta “al dictado del político”, en vez de ser un “canto libre”.⁴⁹⁰ Es a esta vertiente poética de Neruda, no a toda su poesía, a la que Juan Ramón critica, como vimos claramente.

Evidentemente, toda escritura de tipo programático es una actividad moral y admite un juicio moral positivo o negativo. Es más difícil, sin embargo, que resista un enjuiciamiento estético.⁴⁹¹ Si es la inteligencia la que separa a los hombres en clases sociales y si es el instinto el que las reconcilia, cumplirá mejor su función social aquella poesía dirigida a cultivar el instinto, la intuición, que aquella otra destinada a difundir y hacer amable un programa político:⁴⁹²

¿Qué es un poeta revolucionario? Para un poeta es el que remueve la poesía. Para un tendencioso, el poeta que hace política. Todo poeta es un removedor social; pero no todo revolucionario social es un poeta...⁴⁹³

⁴⁸⁹ Texto recopilado por Francisco Javier Blasco. “De Sofía Azarelo”. En la Sala de Zenobia y Juan Ramón”. Archivos de Puerto Rico. Signatura: J-1/135 (10) / 9-11. Cit en *Poética de Juan Ramón*, p. 297

⁴⁹⁰ *La corriente infinita*, p. 269

⁴⁹¹ A este respecto dice a Luis Cernuda: “En la poesía siempre ha entrado, en proporción mayor o menor, cierto elemento cambiante, ajeno a la misma, que unas veces es religioso, otras moral, otras social (...) y sobre todo, alguna gente, ajena a la literatura y a la poesía, pretende darle importancia mayor que a *la calidad literaria misma, que es la única que decide el valor de una obra literaria.*” “Entrevista con un poeta”. *Poesía y literatura II*. Barcelona: Seix-Barral, 1966, p. 233

⁴⁹² *El trabajo gustoso*, 131-132.

⁴⁹³ Aforismo inédito. Sala Zenobia y Juan Ramón. Signatura J-1/ 134 (3) / 231-235.

b) Poesía escrita y poesía no escrita

Juan Ramón se niega a aceptar que la escritura sea la única forma de *expresión poética* posible. El fenómeno estético se concreta en el hallazgo de la *palabra interior*, que luego podrá plasmarse en palabras - el *poema*, la *poesía escrita*- o en acciones -lo que el poeta llama *poesía no escrita*-; es decir, la poesía puede ser a la vez expresión de una intuición y de una forma de comportamiento:

Muchas veces, en los momentos más jenerosos de mí, he pensado en las formas posibles de poesía no escrita, en la *realización práctica* de la poesía. Al hombre pleno que tiene ya su vida, que ha encontrado su sitio en su órbita, le conviene la poesía escrita, la música tocada, el arte visto, como ladera de su acción cotidiana. Pero en el mundo existe también el hombre sin destino todavía, o para siempre sin destino, el niño, el enfermo, el ciego, por ejemplo. Y para éstos es, además de escrita, la poesía no escrita de la cálida pedagogía lírica...⁴⁹⁴

En consecuencia, la poesía es la vez un objeto que admite una doble perspectiva: un juicio ético y un juicio estético. En “Un andaluz de fuego”, homenaje póstumo que Juan Ramón escribió a la muerte de Giner de los Ríos, aparece su primer ejemplo de “poesía no escrita”, al calificar *la conducta* del pedagogo como “expresión natural de su poesía lírica íntima”. La “poesía no escrita” de Francisco Giner es “realización práctica de la poesía, sentimiento, delicadeza, inteligencia, notadas a la obra humana” y añade:

...Y como la profesaba [la poesía], *la no escribía*, la vivía Francisco Giner! Verlo entre los niños, con los desgraciados, los enfermos, los ladistas del camino mayor en suma, era presenciar el orden natural de la belleza: el correr de un agua, el brotar de un árbol, el revolear de un pájaro. La ocurrencia relampagueante, el color, la imagen, la emoción, el ritmo interior, la creación poética viva, en suma, salían de su obra de fuego bello. Quien llegaba a él *salía mejorado* en algo y contento del todo.⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ *El Andarín de su órbita*, p. 84

⁴⁹⁵ *El Andarín de su órbita*, p. 85

Gran parte de sus conferencias aborda este tema. “Límite del progreso” trata de la “poesía del progreso”; “El trabajo gustoso”, como vimos, de la “poesía del trabajo”; “Aristocracia y democracia” de “la poesía de la aristocracia inmanente”. Como ya hemos comprobado, para Juan Ramón el comportamiento de un pueblo, su trayectoria histórico-social, es expresión de su grado de desarrollo y puede tener incorporados en sí altos valores poéticos. Puesto que el hombre es “sucesión *interior y exterior* a través del tiempo y del espacio dados”, su realización debe manifestarse en dos direcciones paralelas. El progreso técnico, el bienestar material, determina su “sucesión horizontal”, mientras que la “sucesión en ascensión” lo es gracias al enriquecimiento del espíritu, “inmanencia en marcha”.

c) Estética y ética estética (bien, verdad y belleza)

Para recoger en pocas líneas lo que entiende Juan Ramón por poesía, concepto que tantas veces hemos visto aludido en estos análisis, recordemos dos de sus definiciones más famosas. La primera: “Poetizar es llegar, *venir a ser yo* cada día, en una *nueva visión y nueva expresión de mí mismo* y del mundo que yo veo, mi mundo”.⁴⁹⁶

La segunda: “Escribirnos no es más que recrearnos, crearnos una segunda vida para un poco más de tiempo, y dejarla en manos de los otros”.⁴⁹⁷

En la primera concibe la escritura como *búsqueda* de su propio yo; en la segunda, como *creación* de una segunda naturaleza que trasciende los límites del espacio-tiempo, a los que necesariamente está subordinada la vida. De manera que la poesía es, por un lado, una

⁴⁹⁶ *El trabajo gustoso*, p.126

⁴⁹⁷ *El Andarín de su órbita*, p. 142

actividad espiritual que puede definirse como reiterada expresión y *toma de conciencia*, por parte del poeta, de su propio *yo* y del *mundo*. Por otro, dicha actividad redunda en ese *llegar-a-ser-yo*; es decir, la actividad poética se traduce y se manifiesta, en el pensamiento de Juan Ramón, como diaria realización de un *yo*. Éstos son los dos ejes de la poética juanramoniana: la creación es, a la vez, *conocimiento y realización*, y sus efectos repercuten sobre el *yo* y sobre el *mundo exterior* que rodea ese *yo*. Este doble objetivo –mundo interior y mundo exterior- explica el carácter dual de casi todas las definiciones juanramonianas que hemos hallado en los textos analizados.

El culto a la belleza es constante en toda su obra y resulta normal que sea uno de los temas centrales de su poética. La belleza es para él revelación del *Todo*; un *dejar-ser* progresivo y enriquecedor. Escribe en su conocido texto *Belleza*:

(...) el poeta, con su profunda, y feliz intuición, sabe seguro hoy como ayer, y no se le ocurre dudarlo ni discutirlo, que en el principio era la belleza, aunque nadie la hubiera visto, oído, gustado ni tocado. Estaba sola sin nombre y sin imagen de espejo alguno. En el principio era la Belleza, anterior por una eternidad a su nombre. Que le puso luego con acción y verbo el primer poeta (...) La belleza es un medio sucesivo (pasado, presente y porvenir) y en el fin será ya nombrada la Belleza por una eternidad. La belleza es el único todo verdadero.⁴⁹⁸

No es necesario insistir en el hecho de que para Juan Ramón la *belleza* no es un concepto puramente estético, producto obtenido de la aplicación acertada de una serie de normas convencionales, ni tampoco una calidad externa de las cosas. La belleza es para él, ya desde una época muy temprana, un concepto metafísico y ético, tanto como estético:

⁴⁹⁸ “Belleza” recogido en *Estética y Ética Estética.*, p. 192

No me deleita la mujer llamada jeneralmente bella; en este concepto de belleza se sobreentiende el prestigio (la convención) de la forma (...) En la belleza verdadera se advierte *la lucha inquieta, constante y atormentada del espíritu*.⁴⁹⁹

“Lucha inquieta, constante y atormentada del espíritu es la Belleza”. En otras palabras, belleza hay en todas partes, donde existe algo espiritual absoluto, inefable, que anhela manifestarse y cobrar existencia histórica; la hay también en cada esfuerzo de la materia por encontrar “su otra forma”, que le permita vencer y superar la destrucción de la muerte”⁵⁰⁰. Por eso, “*la belleza verdadera* está en lo llamado bello y lo llamado feo”.⁵⁰¹ Todos los entes que de alguna forma han participado de la revelación del *ser*, de lo desconocido, son bellos. La muerte podrá acabar con su existencia, pero *la revelación de lo absoluto*, a la que durante su limitada vida, han contribuido, es belleza, y belleza permanente e irreversible. Por lo tanto, “lo bello –dice Juan Ramón-, da a la vida *una eternidad suficiente y verdadera* que acaba bien con la muerte”.⁵⁰² En el concepto juanramoniano de belleza confluyen, en suma, los dos temas centrales en torno a los cuales gira toda su obra poética: ansia de eternidad y anhelo de conocimiento.

Con base en esta concepción de la belleza, se explica la dimensión pragmática atribuida por el poeta a la creación artística. La poesía incorpora a la vida –actualiza- “la belleza”, que todas las utopías del hombre –y especialmente las religiosas- contemplan como atributo de la eternidad. Dice Juan Ramón:

Sí, la poesía es actividad práctica. Y el poeta es mucho más útil que

⁴⁹⁹ *Libros de prosa*. Ed Francisco Garfias, p. 738.

⁵⁰⁰ *Selección de cartas*, p. 28

⁵⁰¹ *El Trabajo gustoso*, p. 211

⁵⁰² *Estética Ética Estética*, p. 270

el religioso, por ejemplo, porque lo que intenta el poeta es crear *aquí y ahora y gratuitamente* la eternidad, con la belleza que el religioso pretende encontrar *allí, luego y como mérito*.⁵⁰³

Toda la poesía, y toda la poética de Juan Ramón, se funden en la *búsqueda* de un fundamento absoluto en que apoyar lo real conocido. Infinitud, eternidad y misterio son los atributos de dicho absoluto, al que el poeta otorga distintos nombres en cada una de las etapas de su obra; *belleza* es uno de ellos.

d) El purismo y la Generación del 27

La actitud hostil que hemos reconocido en Juan Ramón hacia ciertos poetas del 27, en algunos de los textos estudiados, proviene de ciertos presupuestos que vale la pena recordar. Sabemos que los jóvenes poetas del 27 llegan a la palestra literaria en un momento de plena efervescencia de movimientos como el creacionismo y el ultraísmo; siguiendo los pasos ultraístas, reaccionaron contra su tradición más reciente, lo que culmina con los actos de homenaje a Góngora. Mayor huella deja el creacionismo, cuyos postulados⁵⁰⁴ asumieron totalmente: “estilización extrema de la realidad; reducción de la realidad física o psíquica a imágenes, que, sin dejar de representar lo real, se encuentren lo más lejos posible de la naturaleza; elaboración de imágenes que signifiquen la naturaleza, pero mediante un gran rodeo de abstracción, pues la belleza no radica tanto en su poder de significación natural como en su propia realidad plástica de imágenes verbales”.⁵⁰⁵ A través de ultraístas y creacionistas accedieron a Apollinaire y Cocteau, conocieron la estética del grupo *Nord-Sud*, especialmente a Pierre Reverdy y a Max Jacob. De ellos tomaron su

⁵⁰³ *Ibidem.*, p. 212.

⁵⁰⁴ Dichos postulados se sintetizan en las fórmulas que propone Antonio Blanch. *La poesía pura...*p. 112

⁵⁰⁵ *Ibidem*

preocupación por el lenguaje; la confianza en la fuerza poética de la imagen; la necesidad de transformar la sintaxis y conferir poder de significación a la distribución tipográfica de los signos y a los espacios en blanco; y, sobre todo, el intento de lograr una poesía de mejor arquitectura.⁵⁰⁶

La transformación de estos presupuestos en la retórica de la *poesía pura* se realiza cuando los integrantes del 27 sintieron la necesidad de sustituir el libre funcionamiento de dichos presupuestos por una doctrina que los englobara a todos ellos y regulara, de forma sistemática, su uso. Así, cuando Gerardo Diego dice “necesitamos una poética”⁵⁰⁷, se ha dado ya el primer paso para la transformación de los orígenes vanguardistas, de donde surgen él y la mayor parte del grupo.

Es conocida la finalidad que perseguía esta *poesía pura*: crear “formas y estructuras fijas en las que reine el orden y la necesidad”; se sabe también quién es su inspirador: Paul Valéry y el grupo de la *N.R.F.*⁵⁰⁸ Uno de los principios en los que se basa es:

1. *Vuelta a la estrofa y a las formas clásicas*⁵⁰⁹, con el peligro que esto lleva consigo: el de caer en una mera versificación meramente ornamental; coincide esta involución clasicista con el gusto por lo abstracto y por el cultismo.

Por su lado Juan Ramón expresa sin equívoco su posición:

Es evidente. De ¿2, 3, 4, 5? años acá, por no sé qué mezclas y qué conclusiones, coincidencias, incidencias, azares franco-españoles – Mallarmé, Valéry, Góngora, Rubén Darío, J.R.J.-, algunos de nuestros jóvenes poetas de los mejor dotados, pero sin la

⁵⁰⁶ Cfr. Antonio Blanch, p. 227-233 aporta una bibliografía amplia y escogida sobre estas influencias y contactos.

⁵⁰⁷ “Retórica y poética”, *ROcc*, VI, 1924 p. 284

⁵⁰⁸ Antonio Blanch, p. 150-151

⁵⁰⁹ *Ibid*, 215 y 279

espontaneidad y el dinamismo propios de la juventud, han dado en un manosear, limar, lamer, de fuera a fuera, el verso y la prosa, que empalagan y hastían. Revistas, libros, vienen llenos de confites recortados de una misma confitería con varias sucursales (...)

¿De dónde viene concretamente todo esto? Jorge Guillén era el dispuesto, el pertrechado. Alfonso Reyes aquí, Cassou, Valéry Larbaud allá, los impulsores. Me parece que el instrumento de partida ha sido la décima. Una décima nada gongorina, por cierto, de Manuel Machado y reproducida por Jorge Guillén. Entonces viene el reino efímero de la décima, los decimistas, los decimales, los decimados, los décimos. Empieza un joven maestro del verso y la prosa: Guillén. Su décima ya es gongorina y calderoniana también. Sigue Gerardo Diego, que viene del creacionismo; Luis Cernuda y otros, otros que sin hacer décimas hacen décimas y tercetos, sonetos y octavas como décimas, y versos de circunstancia y acrósticos como décimas, todo igual.

Ahora bien: ¿es esto gongorismo?, ¿dónde aquí el acento, la potencia, la consecuencia de Góngora? Góngora, como todo poeta en plenitud, vivió en sí la historia de la poesía. Primero lo romántico – su romanticismo ¿eh?, no el de luego-, lo tierno, lo sensitivo, lo más ligero, lo propio de la juventud; luego lo clásico, lo serio, lo alambicado, lo recargado, lo redicho, siempre con el gran aliento de lo jenial. Pero jóvenes amigos: lo redicho, lo alambicado, no se puede profesar ni difundir más que cuando es producto último y espontáneo de un propio y lógico desenvolvimiento, como en Góngora.⁵¹⁰

Estas palabras revelan un desacuerdo absoluto con las *tendencias formalistas de la poesía pura* del 27 y dejan entrever que el ideal purista de Juan Ramón marchaba por rumbos distintos. No se basa en la atención a las *formas*, sino en el cultivo de lo espiritual. Así lo afirma en numerosos aforismos: “Yo no soy gongorino. Yo depuro de dentro a fuera. Nunca he pensado la palabra como *joya*, sino como *vida*.”⁵¹¹

Así, frente a la llamada “retórica blanca” del purismo representado por Guillén, la poesía juanramoniana se enlaza más con el simbolismo. Choca primero con las tendencias formalistas del 27 y más tarde, con las posturas confesionales que se ofrecen desde la izquierda o la derecha. No

⁵¹⁰ *Estética Ética Estética*, p. 308

ataca el *compromiso* en sí, sino el sometimiento a un programa y a la conversión de la poesía en mera versificación de una proclama política. El caso más explícito es el de Neruda y su *Caballo verde...*; disiente Juan Ramón de la politización en que cayó la poesía; se opuso a confundir lo social con lo humano; criticó el realismo ideológico de la nueva poesía y negó la llamada poesía social porque “tiene no sé qué de oficiosa actividad docente”...

e) Poesía abierta y poesía cerrada

Tomando lo espiritual como factor relevante para la definición de lo poético, Juan Ramón elaboró en sus conferencias una serie de oposiciones en torno a dos tipos de escritura: *poesía vs literatura, canto vs discurso, creación vs imitación, esencia vs forma, eternidad vs temporalidad, arte vs técnica, lo fable vs lo inefable, poesía abierta vs poesía cerrada*. Esta última aparece en varios de los textos analizados aquí, por lo que vale la pena recoger su sentido general. La *poesía cerrada* es para Juan Ramón eminentemente literaria, artificial, convencional y retórica. Su mérito mayor es cumplir ajustadamente una normativa y ciertas reglas. Sus *formas* son rígidas y cerradas; en consecuencia, es la literatura que tiene al alcance de su mano *la perfección*. La *poesía abierta*, por el contrario, nunca es perfecta, porque

...la poesía no se “realiza” nunca; por fortuna para todos, escapa siempre, y el verdadero poeta (...) sabe dejarla escapar, pues el estado de gracia poético, el éstasis dinámico, el embeleso rítmico embriagador, el indecible milagro palpitante (...) es forma de huida, forma apasionada de libertad.

La *poesía cerrada* es más cuerpo, *la abierta*, más espíritu. Es irrepetible y, por viva, inimitable.

⁵¹¹ *Ibid*, p. 421

ANEXO 1

CRONOLOGÍA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

| |
|--|
| 1881 |
| - Nace el 23 de diciembre en la calle de la Ribera número 2, de Moguer, Huelva. Último hijo del matrimonio formado por Víctor Jiménez y Jiménez y María Purificación Mantecón y López-Parejo. Familia acaudalada: negocios de minas, vinos, vapores y tabacos. |
| 1887 |
| - La familia se instala en la calle Nueva. Aprende primaria y elemental en el colegio de Primera y Segunda Enseñanza de San José. |
| 1891 |
| - Aprueba con calificaciones de sobresaliente el examen de Primera Enseñanza en el Instituto de Huelva. Se matricula de Enseñanza Media. |
| 1893 |
| - En octubre, sus padres le llevan interno, para estudiar Bachillerato, al colegio de San Luis Gonzaga, del Puerto de Santa María. |
| 1896 |
| - Obtiene el título de Bachiller en Artes. Se traslada a Sevilla, para ser pintor, creyendo que esa es su vocación. |
| 1898 |
| - Frecuenta la biblioteca del Ateneo Sevillano. Escribe sus primeros trabajos en prosa y verso. Empieza a colaborar en periódicos y revistas de Sevilla y Huelva. |
| 1899 |
| - Abandona la carrera de Derecho. Colabora en <i>Vida Nueva</i> , de Madrid. Homenaje de "La Biblioteca", al que J. R. corresponde leyendo algunos versos de su libro <i>Nubes</i> . - |
| 1900 |
| - En abril llega a Madrid, invitado por Villaespesa y Rubén Darío. Muere su padre. Separa los versos de <i>Nubes</i> en dos volúmenes: <i>Ninfeas</i> y <i>Almas de violeta</i> , que aparecen publicados en |

| |
|---|
| septiembre. |
| 1901 |
| - Pasa cuatro meses internado en el sanatorio de enfermos mentales de Castel d'Andorte, en Le Bouscat, Burdeos. Regresa a Madrid, al Sanatorio del Rosario. |
| 1902 |
| - Simarro lo pone en contacto con la Institución Libre de Enseñanza. Publica <i>Rimas</i> . |
| 1903 |
| - Publica <i>Arias tristes</i> . Interviene en la fundación de <i>Helios</i> . Abandona el Sanatorio del Rosario y se traslada al domicilio particular del Dr. Simarro. Primer retrato de J. R. por Sorolla. |
| 1904 |
| - Acompaña a don Francisco Giner de los Ríos en sus excursiones al Guadarrama. Idilio epistolar con Georgina Hubner. Publica <i>Jardines lejanos</i> . |
| 1905 |
| - Vuelve a Moguer enfermo de neurosis. Primeros reveses de la decadencia económica de la familia del poeta. |
| 1906 |
| - Busca consuelo en el campo moguerense: momentos de lectura, pintura y explosivo gozo rural. Reactivación de sus temores y presagios angustiosos. Relación epistolar con Rubén Darío y Villaespesa. |
| 1907 |
| - Continúa su romántica correspondencia –iniciada el año anterior y que durará hasta 1913- con Louise Grimm, norteamericana de gran talento y sensibilidad. Homenaje al poeta de la revista <i>Renacimiento</i> . |
| 1908 |
| - Publica <i>Elejías puras</i> . Colabora en <i>La Lectura y Revista Latina</i> . |
| 1909 |
| - Publica <i>Elejías intermedias</i> y <i>Las hojas verdes</i> . Colabora en <i>Prometeo</i> , revista de Ramón Gómez de la Serna. |
| - |
| 1910 |
| - Se retira a Fuentepiña. Retrato del poeta por Emilio Sala. Publica <i>Baladas de primavera</i> y <i>Elejías lamentables</i> . |

| |
|---|
| 1911 |
| - El Banco de España decreta la ruina de los Jiménez como herederos de un capital embargado. J. R. Decide marcharse a vivir a Madrid. Publica <i>Pastorales, La soledad sonora y Poemas májicos y dolientes</i> . |
| 1912 |
| - El Ateneo de Sevilla tributa un homenaje a J. R., que él declina. Publica <i>Melancolía</i> . |
| 1913 |
| - Se instala en Madrid. Publica <i>Laberinto</i> . Conoce a Zenobia Camprubí. Se traslada a vivir a la Residencia de Estudiantes. |
| 1914 |
| - Es nombrado director de las ediciones de la Residencia de Estudiantes. Aparece la edición menor de <i>Platero y yo</i> , primer libro que el poeta firma con su nombre completo. |
| 1915 |
| - Todos los bienes de la familia Jiménez son embargados y vendidos en pública subasta por los Bancos de España y de Bilbao. Traduce <i>Vida de Beethoven</i> , de <i>Vida de Romain Rolland</i> . Aparece <i>La luna nueva</i> , de Rabindranath Tagore, traducido por Zenobia. Colabora en la revista <i>España</i> . |
| 1916 |
| - La editorial Calleja le nombra director de sus nuevas ediciones. J. R. Y Zenobia se casan en Nueva York. Es elegido miembro de la Hispanic Society of America. Le retratan Sorolla, Daniel Vázquez Díaz y Juan de Echevarría. Publica <i>Estío</i> . |
| 1917 |
| - Publica la edición completa de <i>Platero y yo, Sonetos espirituales y Diario de un poeta recién casado</i> . Aparece su primera antología: <i>Poesías escogidas (1899-1917)</i> , editada por la Hispanic Society. Zenobia traduce y publica <i>El jardinero, El cartero del rey, Pájaros perdidos y La cosecha</i> , de Tagore. |
| 1918 |
| - Aparece <i>Eternidades</i> . Zenobia y J. R. Traducen <i>El asceta, El rey y la reina, Malini, Ofrenda lírica, Las piedras hambrientas y Ciclo de la primavera</i> , de Tagore. |
| - |

| |
|--|
| 1919 |
| - Publica <i>Piedra y cielo</i> . Nuevos libros de Tagore: <i>El rey del salón oscuro</i> , <i>Sacrificio</i> , <i>Morada de paz</i> , <i>Regalo de amante</i> y <i>Chitra</i> . - |
| 1920 |
| - Los esposos se mudan a Lista, 8. Segundo retrato de Vázquez Díaz. J.R. y Zenobia traducen <i>Mashi y otros cuentos</i> y <i>Tránsito</i> , de Tagore, y <i>Jinetes hacia el mar</i> , de John M. Synge. - |
| 1921 |
| - Aparece el primer número de <i>Índice</i> , revista de J.R. Traducen <i>La hermana mayor</i> , de Tagore. |
| 1922 |
| - J.R. publica su <i>Segunda antología poética</i> . Zenobia traduce <i>La fugitiva</i> , de Tagore. |
| 1923 |
| - Publica <i>Poesía y Belleza</i> . Colabora en <i>Revista de Occidente</i> . |
| 1924 |
| - El poeta y su esposa visitan Granada invitados por Federico García Lorca y su familia. |
| 1925 |
| - Aparece <i>Sí</i> , segunda revista juanramoniana, y <i>Unidad</i> , primero de sus cuadernos poéticos. |
| 1926 |
| - Colabora en <i>Residencia</i> , revista de la Residencia de Estudiantes. Nuevo domicilio del matrimonio: Velásquez, 96. |
| 1927 |
| - J.R. edita su revista <i>Ley</i> . Retrato del poeta por Juan Bonafé. Colabora en <i>La Gaceta Literaria</i> . |
| 1928 |
| - Aparece <i>Obra en marcha</i> , segundo cuaderno poético de J.R. Muere en Moguer la madre del poeta. Zenobia inaugura "Arte Popular Español", establecimiento dedicado al comercio de artesanía española. |
| 1929 |
| - Los Jiménez se mudan a Padilla, 34, junto al Sanatorio el Rosario. |
| 1930 |
| - J.R. comienza a colaborar en <i>Heraldo</i> de Madrid. Primer proyecto |

| |
|---|
| de publicación de su obra completa. Viaje de Zenobia y J.R. por Soria, Logroño, Pamplona, San Sebastián, Bilbao, Santander, Asturias, Santiago de Compostela, Vigo y León. |
| 1931 |
| - Tercer retrato del poeta por Vázquez Díaz. J.R. empieza a colaborar en <i>El Sol</i> . |
| 1932 |
| - Cuarto retrato de Vázquez Díaz. <i>Sucesión</i> , nuevo cuaderno poético de J.R. Aparece <i>Poesía en prosa y verso</i> de Juan Ramón Jiménez, escogida para los niños por Zenobia. |
| 1933 |
| - Aparece <i>Presente</i> , serie de veinte cuadernos editados por el poeta. |
| 1934 |
| - Prohíbe la inclusión de sus versos en todas las antologías de poesía. |
| Graba su voz en un disco del "Archivo de la Palabra". |
| 1935 |
| - Emprende la ordenación de su obra definitiva. <i>Hojas</i> , último cuaderno poético publicado por J.R. Rehúsa una invitación para ocupar un sillón en la Academia Española. |
| 1936 |
| - Aparece <i>Canción</i> , primer tomo de su proyectada obra completa. Abandonan España por La Junquera rumbo a Nueva York. Arriban a Puerto Rico. Dicta conferencias en San Juan, Ponce, Mayagüez y Salinas. En noviembre se trasladan a Cuba. |
| 1937 |
| - Interviene en diversos actos en apoyo del gobierno republicano. Prolonga e interviene en la selección de la antología <i>La poesía cubana</i> en 1936. Conferencias en la Institución Hispanocubana de Cultura. |
| 1938 |
| - Colabora, como ya hiciera el año anterior, en las revistas <i>Ultra</i> . - <i>Revista Cubana</i> , <i>Carteles</i> , <i>Verbum</i> y <i>Grafos</i> . Viaje de tres meses a Nueva York. |
| 1939 |
| - Los Jiménez abandonan La Habana y se trasladan a Coral Gables, Miami. En Madrid, es asaltado y saqueado el piso del poeta, respetado durante la contienda. |
| 1940 |

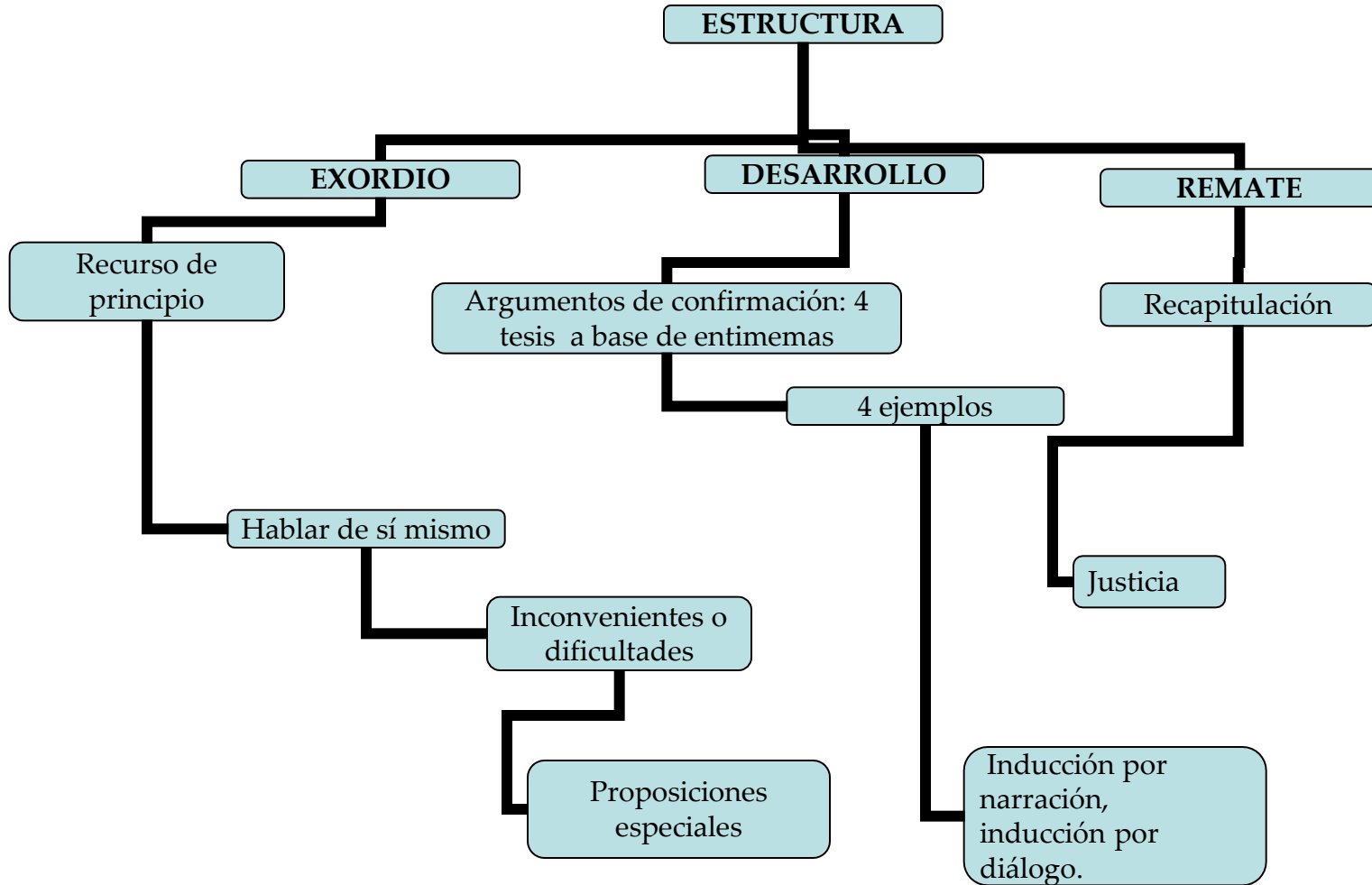
| |
|--|
| - J.R. dicta tres conferencias y un curso sobre poesía española contemporánea en la Universidad de Miami. Viajes a Orlando y Nueva York. Hospitalización del poeta en el Hospital de la Universidad de Duke. |
| 1942 |
| - Dicta conferencias en la Universidad de Miami y en los cursos de verano de la Universidad de Duke. Publica <i>Españoles de tres mundos</i> . |
| 1943 |
| - Se instalan en Washington. J.R. colabora en los programas radiados de la Oficina del Coordinador de Asuntos Americanos. <i>Cuadernos Americanos</i> publica la primera estrofa de <i>Espacio</i> . |
| 1944 |
| - Zenobia imparte cursos de español en la universidad De Maryland. Con <i>Estío y Eternidades</i> , la editorial Losada comienza la reimpresión de algunos libros del poeta. |
| 1945 |
| - Nuevo rechazo de J.R. a ocupar un sillón en la Real Academia Española. Publica en México <i>Voces de mi copla</i> . Dicta cursos de Lengua Española en la Universidad de Maryland. |
| 1946 |
| - Publica en Buenos Aires <i>La estación total</i> , y en México, <i>El Zaratán</i> Nueva crisis depresiva del poeta: seis meses hospitalizado en el Washington Sanitarium and Hospital, de Takoma Park. |
| 1947 |
| - Abandonan Washington y se instalan en Riverdale, en una casa de propiedad. Se inaugura en Moguer la Biblioteca Pública "Juan Ramón Jiménez". |
| 1948 |
| - Publica <i>Romances de Coral Gables</i> . Viaje triunfal a la Argentina. Conferencias en Buenos Aires, Córdoba, La Plata, Rosario, Santa Fe y Paraná. Breve estancia en Montevideo. |
| 1949 |
| - Nueva depresión nerviosa y hospitalización de J.R. en el Washington Sanitarium. Publica <i>Animal de fondo</i> . |
| 1950 |
| - Nueva hospitalización del poeta en Takoma Park. Brve estancia |

| |
|--|
| en Puerto Rico, para ser sometido a observación en el Hospital Presbiteriano de San Juan. |
| 1951 |
| - J.R. pasa del Washington Sanitarium al Ugne Leland Memorial, y poco después al George Washington. El matrimonio regresa definitivamente a Puerto Rico. Zenobia es operada de cáncer de matriz en Boston. |
| 1952 |
| - Total recuperación del poeta. Lee su conferencia <i>Poesía abierta y poesía cerrada</i> en la Universidad de Puerto Rico. |
| 1953 |
| - Dicta un curso sobre <i>El modernismo</i> en la Universidad de Puerto Rico. Termina <i>Dios deseado y deseante</i> , y escribe poemas para <i>En el otro costado</i> , <i>Una colina meridiana</i> y <i>De ríos que se van</i> . |
| 1954 |
| - Poesía Española publica <i>Espacio</i> . Colabora en docenas de revistas españolas. Recaídas de Zenobia y de J.R., que pasa cuatro meses hospitalizado. |
| 1955 |
| - La Universidad de Puerto Rico cede al matrimonio la que pasará a llamarse "Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez". Rumores de un eventual regreso del poeta a España. Nueva hospitalización de J.R. |
| 1956 |
| - Doble viaje de Zenobia a Boston para someterse a una operación que los médicos desaconsejan. La Academia Sueca otorga a J.R. el <i>Premio Nóbel de Literatura</i> . Muerte de Zenobia. |
| 1957 |
| - Se publica en Madrid la <i>Tercera antología poética</i> . J.R. es internado en grave estado de abandono en el Hospital Psiquiátrico de Texas. Un mes después vuelve a la Universidad. |
| 1958 |
| - En febrero, J.R. sufre una caída y se fractura la cadera derecha. El 29 de mayo muere en Puerto Rico, tras un ataque de bronconeumonía. |

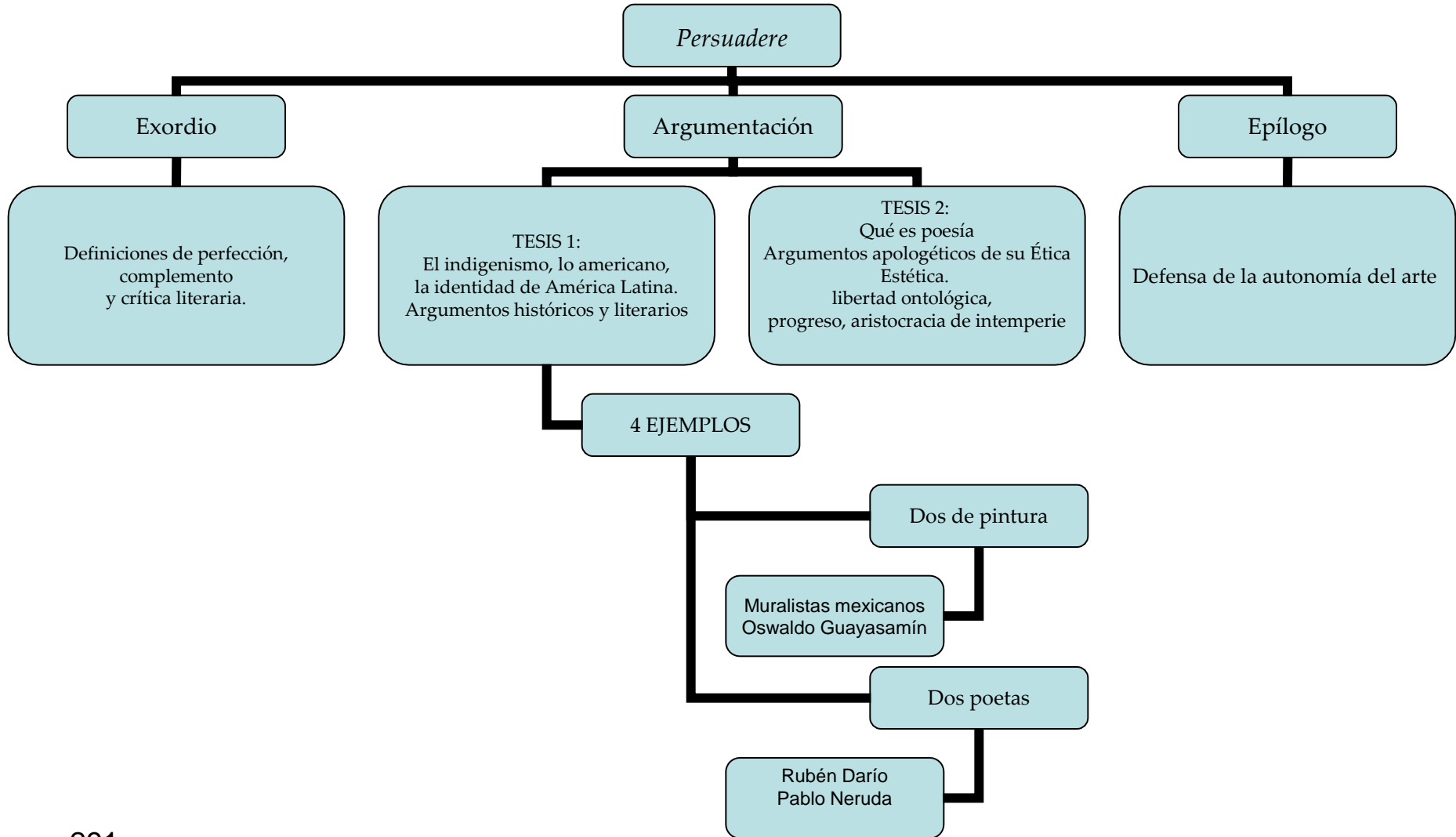
| ANEXO DOS CUADRO GENERAL DE LAS METÁBOLES O FIGURAS RETÓRICAS ¹ | | | | | |
|---|---|---|---|--|--|
| METÁBOLES | | | | | |
| GRAMATICALES (Código) | | | LÓGICAS (Referente) | | |
| EXPRESIÓN | | | CONTENIDO | | |
| | OPERACIONES | A. METAPLASMOS Sobre la morfología | B. METATAXIS Sobre la sintaxis | C. METASEMEMAS Sobre la semántica | D. METALOGISMOS Sobre la lógica |
| R E L A C | 1. SUPRESIÓN 1.1 Parcial | Emblanquecimiento Reticencia | Elipsis (2) Zeugma (2) | Sinécdoque (7) Antonomasia (3) Comparación (5) Analogía (3) Equivalencia (17) Identidad (16) Contraste (8) Paralelismo Definición (6) Correlación Metáfora <i>in presentia</i> (6) | Litote I (2) |
| | 1.2 Completa | Anulación | Parataxis o yuxtaposición | | Reticencia (2) Silencio |
| I O | II. ADJUNCIÓN 2.1 Simple 2.2 Repetitiva | Aliteración (3) Reiteración (2) Paronomasia | Enumeración (4) Paréntesis (1) Aposición Concatenación (2) Simetría (7) | | Paradoja (5) Alegoría (1) Antítesis (11) Repetición Deformación Hipérbole (2) |
| N A L E S | III. SUPRESIÓN/ ADJUNCIÓN 3.1 Parcial 3.2 Completa | Lenguaje infantil Sinonimia sin base morfológica, poética (3) Juegos de palabras (2) Neologismo (7) Préstamo Imitación (2) Asociaciones inesperadas Personal léxico valorativo | Polisíndeton | Metáfora <i>in absentia</i> (7) Sinestesia/ Oxímoron Metonimia Prosopopeya | Símbolo (4) Ironía (2) Sarcasmo (1) Insulto (1) |

¹ Grupo μ . *Retórica general*. Barcelona: Paidós Comunicación, p. 95. Se expresa entre paréntesis la recurrencia aproximada de las figuras que se hallaron en las prosas estudiadas.

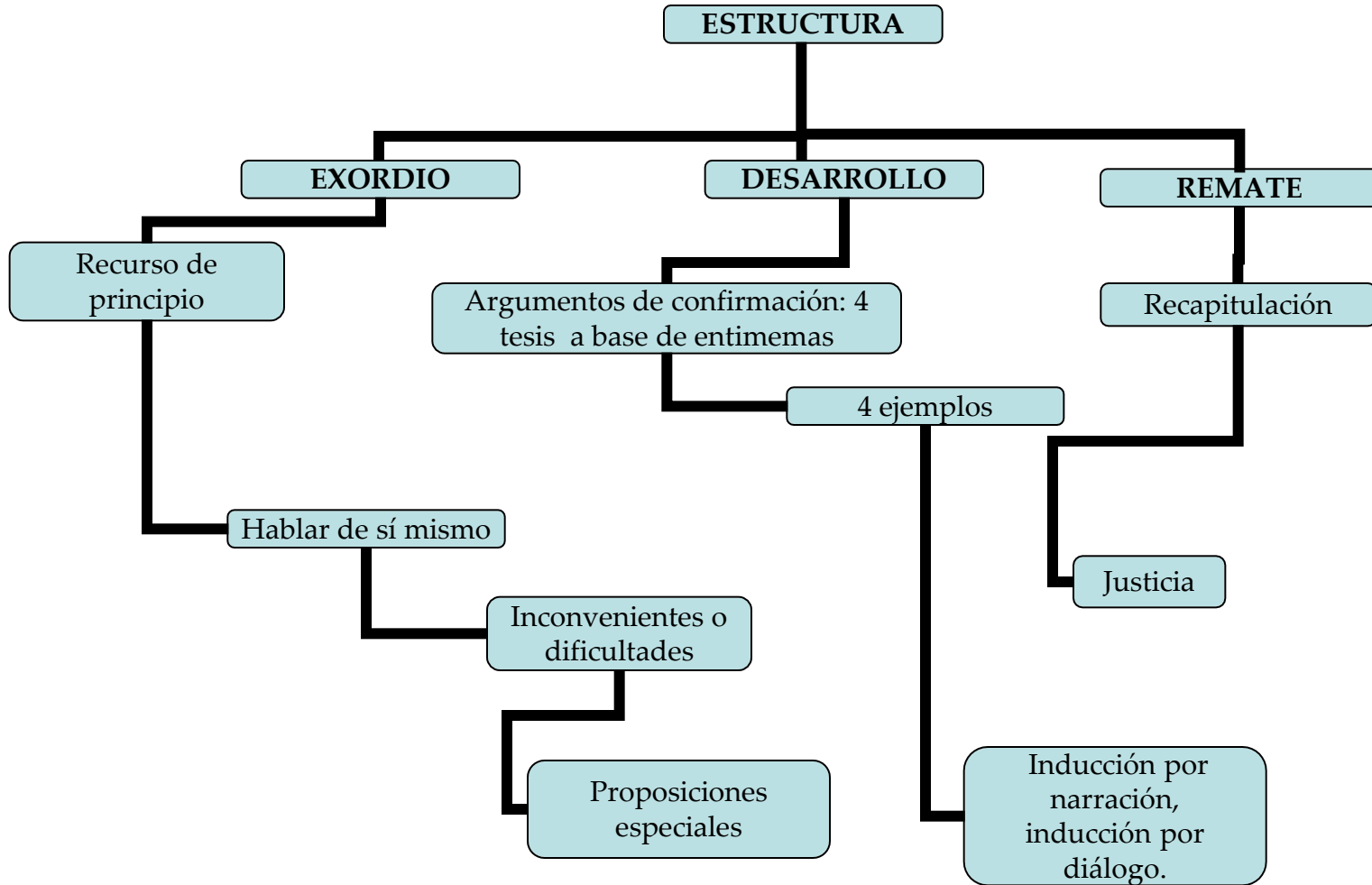
ANEXO 3.
ESTRUCTURA ARGUMENTATIVA
CONFERENCIA



ANEXO 4.
ESTRUCTURA ARGUMENTATIVA
CARTA



ANEXO 6.
RECURSOS DE LA ARGUMENTACIÓN ORAL
PRÓLOGO



ANEXO 7

TABLA CRONOLÓGICA DE LA PROSA JUANRAMONIANA¹

Francisco Javier Blasco

Se establece aquí una lista de los escritos de Juan Ramón Jiménez, que se refieren a crítica y a teoría poética, ordenándolos según su cronología. Para ello Francisco Javier Blasco tiene en cuenta y parte de lo propuesto por Antonio Campoamor González [“Bibliografía fundamental de JRJ” en *La Torre*, núms. 62, 63, 64, 65 y 66 (1968-1969)], cuando se trata de materiales que ya han sido publicados. En caso contrario, sugiere una fecha aproximada de datación.

Normas:

- a) La ordenación se hace por años. El año se refiere normalmente a la fecha de publicación que, si no coincide con la de redacción, se hará constar siempre que sea posible.
- b) Sólo considera los trabajos de reflexión y, marginalmente, las obras poéticas que contienen en sí mismas elementos de reflexión poética.
- c) Una (P), entre paréntesis, precediendo al título del trabajo, indica que éste fue publicado tras la muerte del poeta.
- d) Entre paréntesis se señala, si es posible, el lugar donde apareció el texto por primera vez.
- e) Los escritos recogidos en volumen llevan, al final, las siguientes indicaciones:
- f) En los casos en que falta el primer paréntesis tras el título del trabajo, es que el texto permanecía inédito hasta el momento de ser recogido en el libro que se cite.
- g) Si falta el segundo paréntesis (r.), no se conoce reimpresión del texto. Si faltan los dos paréntesis de referencia bibliográfica, el texto es inédito, lo cual lo hago constar con una (I).

¹ Blasco, Francisco Javier. *Poética de Juan Ramón*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982 pp. 22-32

Esta tabla puede todavía ser ampliada, en algunos puntos, con datos procedentes de la *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez* de Antonio Campoamor recientemente publicado (2004)

| | |
|----------|---|
| (r. LPr) | Recogido en (P) <i>Libros de prosa.</i> |
| (r. TG) | Recogido en (P) <i>El trabajo gustoso.</i> |
| (r. CI) | Recogido en (P) <i>La corriente infinita.</i> |
| (r.EEE) | Recogido en (P) <i>Estética y ética estética.</i> |
| (r. AO) | Recogido en (P) <i>El andarín de su órbita.</i> |
| (r. CP) | Recogido en (P) <i>Critica Paralela.</i> |
| (r. C) | Recogido en (P) <i>Cartas.</i> |
| (r. SC) | Recogido en (P) <i>Selección de Cartas.</i> |
| (r. CU) | Recogido en (P) <i>Cuadernos.</i> |
| (r. CL) | Recogido en (P) <i>Cartas literarias.</i> |
| (r. CA) | Recogido en (P) <i>Por el cristal amarillo.</i> |
| (r. PLP) | Recogido en (P) <i>Primeros libros de poesía.</i> |

| | | |
|-----------|---|------------------|
| 1899 | “Triunfos (Crítica a la Copa del Rey de Thule, de Francisco Villaespesa)”, <i>Noche y Día</i> (Málaga: 1899) | (r.CP y LPr). |
| 1900 | ”Prólogo”a <i>Nieblas</i> , de Tomás Domínguez Ortiz (Hueva: A. Moreno, 1900). | (r.LPr). |
| 1902 | “Apuntes (Manuel Palacios Olmedo)”, <i>Madrid Cómico</i> , XII, 24 (14 de junio, 1902), 190. | (r.LPr). |
| 1903 | “Peregrinaciones, por Rubén Darío”, <i>Helios</i> , 1 (Madrid: abril, 1903), 116; | (r. CP, LPr). |
| 1903 | “Corte de amor, florilegio de honestas y nobles damas ; lo compuso: don Ramón del Valle Inclán”, <i>Helios</i> , 2 (Madrid: mayo, 1903), 246-247; | (r. LPr). |
| 1903 | “Odios, por Ramón Sánchez Díaz”, <i>Helios</i> , 2 (Madrid: mayo, 1903), 250-251; | (r.LPr): |
| 1903 | “Canciones de la tarde, por J. Sánchez Rodríguez”, <i>Helios</i> , 3 (Madrid: junio,1903), 380-382; | (r. LPr). |
| 1903 | “Antonio Azorín, J. Martínez Ruiz”, <i>Helios</i> , 4 (Madrid: julio, 1903), 497-498; | (r. LPr). |
| 1903 | “Jardín Umbrío, por don Ramón del Valle Inclán”, <i>Helios</i> , 5 (Madrid: agosto, 1903), 118; | (r.LPr) |
| 1903 | “Pablo Verlaine y su novia la luna”, <i>Helios</i> , 7 (Madrid: agosto, 1903), 118; | (r.LPr). |
| 1903 | “Letras de América. Un libro de Amado Nervo”, <i>Helios</i> , 7 (Madrid: octubre,1903), 364-369; | (r.CP, LPr). |
| 1903 | “Valle de lágrimas. Su autor: Rafael Leyda”, <i>Helios</i> , 8 (Madrid: noviembre, 1903), 501-503 | (r.LPr). |
| 1903 | “Soledades, poesías por Antonio Machado”, <i>El País</i> (Madrid: 1903); | (r. CP,CI, LPr). |
| 1903 | “Prólogo a la II sección de Arias tristes”, en <i>Arias tristes</i> (Madrid: Fernando Fe, 1903) | (r.CP). |
| 1903-1904 | “Glosario”, <i>Helios</i> (1903-1904) | (r. LPr). |
| 1904 | “Sol de la tarde. Pensando en el último cuadro de Joaquín Sorolla”, <i>Alma Española</i> , II, 18 (13 de marzo, 1904). ² | (r. LPr). |
| 1904 | “Sobre unos apuntes de Emilio Sala” <i>Blanco y Negro</i> , 14 p. 683 (Madrid: 4 de junio, | (r. LPr) |

² Este texto que luego no ha sido recogido en las antologías juanramonianas, fue reimpresso en *Atracción* (Valencia: agosto de 1947), 2

| | | |
|------|--|---------------|
| | 1904). | |
| 1904 | “Prólogo a Jardines Lejanos”, en <i>Jardines Lejanos</i> (Madrid: Fernando Fe, 1904 | (r. LPr). |
| 1905 | (P) “Elejía accidental por D. Manuel Reina” | (r. CL, LPr). |
| 1906 | (P) “Alma y Capricho, de Manuel Machado”; | (r. CL, LPr). |
| 1906 | (P) “Ideas líricas”; | (r. LPr) |
| 1906 | “Pensamientos”, (I). ³ | (r. CL, LPr). |
| 1907 | “Sobre la obra de Rubén Darío”, <i>Renacimiento</i> , III (Madrid: junio, 1907), 506 | (r. LPr). |
| 1907 | “Habla el poeta”, <i>Renacimiento</i> , VII (Madrid: octubre, 1907), 422-425 | (r. LPr). |
| 1907 | “Autocrítica”, <i>Renacimiento</i> , VII (Madrid: octubre, 1907), 426. ⁴ | (r. LPr). |
| 1907 | La casa de la Primavera, de G. Martínez Sierra”, <i>Renacimiento</i> , X (Madrid: diciembre, 1907) 747-748 | (r. LPr). |
| 1907 | “Prólogo” a <i>Baladas de Primavera</i> | (r. LPr). |
| 1907 | (P) “Gémenes” | (r. LPr). |
| 1907 | (P) “Joaquín Sorolla y sus retratos”; | (r. LPr). |
| 1908 | (P) “Ideas líricas”; | (r. LPr). |
| 1908 | (P) “La alameda verde”; | (r. LPr). |
| 1910 | “Esquisses”; | (r. LPr). |
| 1910 | “A Ramón Gómez de la Serna (por el Libro Mudo)”, <i>Prometeo</i> , III, 23 (Madrid : 1910), 918-921; | (r.C). |
| 1911 | “Carta prólogo a los Martínez Sierra por Pastorales”; | (r. LPr, CP). |
| 1911 | “Rosas de cada día”(Prólogo a la Sección III de <i>La soledad sonora</i>); | (r. CP). |
| 1911 | “Perfume y nostalgia”(Prólogo a la Sección VI de <i>Poemas mágicos y dolientes</i>); | (r. CP). |
| 1913 | “Voz de Seda” (Prólogo a <i>Laberinto</i>); | (r. CP). |
| 1915 | Elejía Pura (a don Francisco Giner de los Ríos)”, <i>España</i> , I, 5 (Madrid: 26 de febrero, 1915); ⁵ | (r. AO, CU) |

³ Conjunto de aforismos de Juan Ramón Jiménez, corregidos por su autor en 1953 sobre el original de 1906.

⁴ Pertenece este texto, aunque Juan Ramón lo hace suyo y se sirve de él para concretar en 1907 las líneas generales de su poética, a Ramón María del Valle-Inclán. Cfr. *La ilustración española y americana* (22 de febrero de 1902).

| | | |
|------|--|-------------|
| 1915 | “A Azorín en los jardines de Aranjuez”, en <i>Fiesta de Aranjuez en honor de Azorín</i> (Madrid: Residencia de Estudiantes, 1915). | (r. AO, CU) |
| 1916 | “Diarios”; | (I). |
| 1917 | “Prólogo” (a <i>Diario de un poeta recién casado</i>); | (r. CP) |
| 1917 | (P) “Notas (1907-1917)”; | (r. LPr). |
| 1920 | “Carta a D. José de Ciria y Escalante”; | (r. C). |
| 1920 | “Hombres, letras, arte, ideas. ¿Qué es el arte? Respuesta de Juan Ramón Jiménez”, <i>La Internacional</i> (10 de septiembre 1920). | |
| 1920 | “Crítica paralela”; | (I). |
| 1920 | “Carta a Gerardo Diego”; | (r. SC). |
| 1920 | “Estética y ética estética (1914-1920). Varios libros inéditos”, <i>España</i> , VI, 290 (Madrid:20 de noviembre, 1920). | |
| 1920 | “ <i>Divinas Palabras</i> ”; | (r. CU). |
| 1921 | “Cartas a Rivas Panedas”; | (r. SC) |
| 1921 | “Disciplina y Oasis. Anticipaciones a su obra”, <i>Indice</i> , 1 (1921), 9-11; 2 (1921), 33-36; 3 (1921), 59-61; 5 (1921), 19-21 | (r. LPr). |
| 1921 | “Ideas para un prólogo (Urgente)”, en <i>Catálogo de la exposición de Daniel Vázquez Díaz</i> (Madrid: 1921). ⁶ | |
| 1922 | Carta a D. Manuel Gómez Morente (Prólogo y nota a la <i>Segunda Antología Poética</i>); | (r.CP). |
| 1922 | “Crítica”; | (I) |
| 1923 | “La cultura literaria española”; | (I) |

⁵ La edición de *Cuadernos*, hecha sobre el texto de *Presente* (no. 18, 1933), recoge este texto corregido y ampliado; el de *El andarín de su órbita*, es mucho menos completo que el de *Cuadernos*, y presenta variantes de interés respecto a la versión original de la “Elejía Pura”, aparecida en España.

⁶ A pesar de la amplia difusión que este texto tuvo en el momento de su aparición (en junio del mismo año lo reproducía la revista costarricense, *Repertorio Americano*, 24, 4 1921), no ha sido recogido luego en ninguna de las antologías de la prosa del poeta. En mi opinión, “Ideas para un prólogo” es un texto de enorme relieve para documentar la pervivencia, todavía en estas fechas, de muchos postulados impresionistas en la estética de Juan Ramón.

| | | |
|------|--|---------------------------|
| 1923 | “Poesía pura y crítica menos pura”; | (I) |
| 1923 | “El silencio por Mallarmé (Respuesta)”, <i>Revista de Occidente</i> , II, 5 (1923), 243-244 | (r. CU). |
| 1923 | “Del libro inédito <i>Colina Del alto chopo</i> (1915-1920). Soledades madrileñas y aforismo”, <i>Revista de Occidente</i> , I, 2 (1923), 137-160. | |
| 1923 | “Contra y pro Rubén Darío”, <i>España</i> , IX, 394 (Madrid: 3 de noviembre, 1923), 2 | |
| 1923 | “Rescate de Rubén Darío”, <i>España</i> , IX, 398 (Madrid: diciembre, 1923), 7. | |
| 1923 | (“Sobre el monumento de Rubén Darío). Con el único Rubén Darío”, <i>España</i> , IX, 410 (Madrid: 22 de diciembre, 1923), 11 | |
| 1925 | “Carta a Pedro Salinas”, en <i>Unidad</i> , 1 (1925); | (r. CU). |
| 1925 | “Carta a Ernest Robert Curtius”, en <i>Unidad</i> , 1 (1925); | (r. CU). |
| 1925 | “Estética y ética estética” en <i>Unidad</i> , 3 (1925); | (r. CU). |
| 1925 | “Marinero en tierra (Carta a Rafael Alberti)”, en <i>Unidad</i> , 4 (1925); | (r. CU). |
| 1925 | “Gusto (Belleza consciente)”, en <i>Unidad</i> , 8 (1925); | (r. CU). |
| 1927 | “Juicio sobre Gabriel Miró”, <i>Heraldo de Madrid</i> (3 de enero, 1927), 4; | (r.AO). |
| 1927 | “Carta A Ricardo Baeza”; | |
| 1927 | “Una puñalada aleve”; | (r. C). |
| 1927 | “Diario vital estético”; | (r.EEE,LPr) |
| 1927 | “Carta a E. Giménez Caballero. Ilímite y perejil”, <i>La Gaceta Literaria</i> , I, 7 (Madrid: 1.º de abril, 1927), 2; | (r. SC) |
| 1927 | “Estética y ética estética”, en <i>Obra en marcha</i> (1928); | (r. CU) |
| 1928 | “El andaluz universal”, en <i>Obra en marcha</i> (1928); | (r. CU, EEE,CP) |
| 1928 | “Historia de España, Planos, Grabados, Niveles”, en <i>Obra en marcha</i> (1928); | (r. CU, EEE,CP) |
| 1928 | “Notas de la portadilla”, en <i>Obra en marcha</i> (1928); ⁷ | (r. CU, EEE,CP) |
| 1930 | “Evolución superinocente”; | (r. EEE, pero censurado). |
| 1931 | “Satanismo inverso” | (r. LPr, AO). |

⁷ Estos tres últimos trabajos van numerados en *Obras en marcha* con el mismo orden que yo les doy. Sitúa Juan Ramón as fechas de su redacción en 1923, para el primero, y 1927, para los dos últimos. Siguiendo un criterio, que pretende ser uniforme, los he situado en 1928, por ser esta la fecha de su publicación. Francisco Garfias los recoge en su edición de los *Cuadernos* y, más tarde, en *Estética y ética estética*, aquí ---no sé con qué criterio pues con ello sólo consigue despistar al lector---con el título “Con la inmensa minoría”.

| | | |
|------|---|----------------------|
| 1931 | “Un andaluz de fuego” <i>El Sol</i> (Madrid: 16 de septiembre, 1931), 2; | (r. LPr, AO) |
| 1931 | “I, otro y Ddooss, I” | (I). |
| 1932 | “Poesía viva. Juicio. Juicio sobre Goethe”, <i>Heraldo de Madrid</i> (24 de marzo, 1932), 2. | |
| 1932 | “Estética y ética estética”, en <i>Sucesión</i> , 1, 3, 6, 8 (1932); | (r. CU) |
| 1932 | “Héroes españoles”, en <i>Sucesión</i> , 4 (1932); | (r. CU, EEE). |
| 1932 | “Síntesis ideal”, en la antología <i>Poesía española (1915-1932)</i> ; | (r. CP). |
| 1933 | “Estado poético español (Poesía y Poetría); | (I). |
| 1933 | “Con la inmensa minoría “; | (I). |
| 1933 | “El caso de J. B.”; | (I). |
| 1933 | “El Colorista español”, <i>El Sol</i> (9 de abril, 1933); | (r. CI, CU). |
| 1933 | “Unidad libre”, <i>El Sol</i> (14 de abril, 1933). | |
| 1933 | “Complemento estético”, <i>El Sol</i> (39 de abril, 26 de marzo y 28 de mayo, 1933). | |
| 1934 | “Prólogo” a <i>Bosques sin salida</i> , de María Luisa Muñoz, (Huelva: Viuda de J. Muñoz, 1934). | |
| 1934 | “Respuestas”; | (I). |
| 1935 | “Con la inmensa minoría (crítica)”, <i>El Sol</i> (17 de noviembre y 29 de diciembre, 1935); ⁸ | (r. EEE). |
| 1935 | “Crítica”, en <i>Hojas</i> , 10 y 17; | (r. CU). |
| 1935 | “Respuesta concisa”, en <i>Hojas</i> , 13; | (r. CU). |
| 1935 | “A Prole”; | (r. C). |
| 1935 | “El color del mundo”, en <i>Hojas</i> , 17; | (r. CU). |
| 1936 | “Ramón del Valle-Inclán (Castillo de Quema)”, <i>El Sol</i> (26 de enero, 1936); | (r. CL, CP, AO, PE). |
| 1936 | “Crítica”, <i>Floresta de prosa y verso, I</i> (Madrid: enero, 1936). | (r. AO, CI). |
| 1936 | “Sonrisas de Fernando Villallón, con soplillo distinto”, <i>El Sol</i> (8 de marzo, 1936); | (r. AO, CI, CP, PE). |
| 1936 | “Recuerdo al primer Vilaespesa (1899-1901)”, <i>El Sol</i> (10 de mayo, 1936); | (r. EEE, CP) |

⁸ “Con la inmensa minoría” es el título bajo el que Juan Ramón publica en *El Sol* (1935-1936) varias críticas a libros como *Cántico*, de Jorge Guillén; *Salón sin muros*, de Moreno Villa; *Poesías completas*, de Juan José Domenchina; *Poesías completas*, de Antonio Machado; *La realidad y el deseo*, de Luis Cernuda.

| | | |
|------|--|-----------------------|
| | | parcialmente): |
| 1936 | “Con la inmensa minoría (crítica)”, <i>El Sol</i> (23 de febrero, 12 de abril y 26 de abril, 1936); | (r. TG) |
| 1936 | “Política poética” (Conferencia, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública, 1936); | (r. TG) |
| 1936 | “En los transmuros del mundo”; | (I) |
| 1937 | “A El diario de la Marina”; | (r. SC). |
| 1937 | “De mi Diario poético 1936-37 (Fragmentos)”, <i>Revista Cubana</i> , VII, 19-21 (enero-marzo, 1937), 55-57. | |
| 1937 | “Festival de la poesía cubana: explicación inicial”, <i>Ultra</i> , (marzo, 1937). | |
| 1937 | “Estado poético cubano”, en <i>La poesía cubana en 1936</i> (La Habana: IMC, 1937) ⁹ | (r. EEE). |
| 1937 | “El único estilo de Eugenio Florit”, <i>Revista Cubana</i> (abril-junio, 1937); ¹⁰ | (r. CI). |
| 1937 | “Límite del progreso”, <i>Verbum</i> , 2 (La Habana: julio-agosto, 1937); ¹¹ | (r. AO, sin datar) |
| 1937 | “El hombre inmune”, <i>Repertorio Americano</i> , 821 (octubre, 1937); | (r. CI). |
| 1937 | “Ciego ante Ciegos”, <i>Revista Cubana</i> , X, 28-30 (octubre-diciembre, 1937), 35-51. | |
| 1937 | “Prólogo” a Eugenio Florit, <i>Doble Acento. Poema (1930-1936)</i> (La Habana: Ucacia, 1937). | |
| 1937 | “De mi <i>Diario poético 1936-37</i> (Fragmentos)”, Universidad de La Habana, V, 15 (noviembre-diciembre, 1937). | |
| 1938 | “Prólogo”, a <i>Poesía Puertorriqueña</i> (La Habana: Inst. Hispanocubano de Cultura, 1938). | |
| 1938 | “La belleza”, <i>Presencia</i> (La Habana: enero, 1938); | (r. EEE). |
| 1940 | Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea”, <i>Nosotros</i> , 48-49 (Buenos Aires: marzo-abril, 1940), 165-182); ¹² | (r. EEE, sin datar) |

⁹ Francisco Garfías, que recoge (EEE) la “Introducción” de Juan Ramón Jiménez a esta antología de poesía cubana, no se cuida de sumar a dicha “Introducción” las notas finales que, a modo de epílogo, escribe para la misma nuestro autor. De estas notas no conozco reimpresión posterior a 1937.

¹⁰ Existen dos redacciones para este texto, una de ellas inédita y con variantes importantes respecto a la recogida por Garfías en *La corriente infinita*.

¹¹ La primera lectura de esta conferencia tuvo lugar en La Habana, en agosto de 1937. La edición de Garfías no recoge el “Saludo” que el poeta redactó en 1948 para ir al frente de la misma.

| | | |
|------|--|-----------|
| 1940 | “Aclaración a Crisis del espíritu...”; | (I). |
| 1940 | “Prólogo” (a su <i>Curso sobre poesía española</i> en el “The American Hispanic Instituto”, de la Universidad de Miami), | (I). |
| 1940 | “Prólogo” <i>La Rama Viva</i> de Francisco Giner de los Ríos (México: Tezonte, 1940). | |
| 1941 | ”Prólogo” a <i>Españoles de tres mundos</i> , <i>Repertorio Americano</i> , 909 (15 de marzo, 1941); | (r. ETM). |
| 1941 | “De <i>mi Diario poético 1937-39</i> (Fragmentos)”, Universidad de La Habana (mayo-agosto, 1941), 7-24. | |
| 1941 | “Aristocracia y Democracia”, en <i>Hispanic-American Studies</i> (Miami: University of Miami, 1941), 75 y ss.; | (r. TG). |
| 1941 | “Saludo a Aristocracia y Democracia”; | (I) |
| 1941 | “Poesía y Literatura”, en <i>Hispanic-American Studies</i> (Miami: University of Miami, 1941); | (r. TG). |
| 1941 | “Autobiografía”; | (I) |
| 1942 | “Prólogo” a José Bergamín, <i>Caballito del diablo</i> (Buenos Aires: Losada, 1942). | |
| 1942 | “La palabra”; | (I) |
| 1942 | “Crítica. Prólogo general”; | (I) |
| 1942 | (P) “Calidad poética moderna de los Estados Unidos”; | (r.CP). |
| 1942 | (P) “Procedentes de la poesía moderna de los Estados Unidos” | (r.CP). |
| 1942 | (P) “Alerta Prólogo segundo”; | (r.CP). |
| 1942 | “Carta a Pablo Neruda”, <i>Repertorio Americano</i> (17 de enero, 1942); | (r.CP). |
| 1942 | (P) “La vocación en maestros y discípulos”; | (r. AO). |
| 1942 | (P) “Lo popular”; | (r.CP). |
| 1942 | (P) “La ilusión “; | (r.CP). |
| 1942 | (P) “T. S. Eliot”; | (r.CP). |
| 1942 | “Alerta (Prólogo jeneral)”; | (I) |
| 1942 | “Alerta (Notas lectura 2°)” | (I) |
| 1942 | “José Moreno Villa. Jorge Guillén y Pedro Salinas”; | (I) |
| 1942 | “La lírica explosiva de Walt Whitman”; | (I) |
| 1942 | “La profundidad política. Profundidades poéticas”; | (I) |

¹² La redacción de este texto, no obstante, debe retrotraerse hasta 1936. Cfr., JRVV, 460.

| | | |
|------|--|--------------|
| 1942 | “Religiosidad de Unamuno”; | (I) |
| 1942 | “Eliot, monstruo poético y social”; | (I) |
| 1942 | “Cultura. Contra la civilización de Eliot”; | (I) |
| 1942 | “El problema poético”; | (I) |
| 1942 | “Poesía”; | (I) |
| 1943 | (P) “El siglo modernista es auténticamente español”; | (r. CP). |
| 1943 | (P) “Prólogo general (el modernismo)”; | (r. CP). |
| 1943 | (P) “San Juan de la Cruz y Bécquer”; | (r. CP). |
| 1943 | (P) “Miguel de Unamuno”; | (r. CP). |
| 1943 | “El español perdido”, <i>Rueca</i> , II, 7 (México: verano, 1943), 5-10; | (r. AO). |
| 1943 | “¿América sombría?”, <i>Repertorio Americano</i> (14 de agosto de 1943), 209-210; | (r. CL). |
| 1943 | “A Luis Cernuda”, <i>El Hijo Pródigo</i> , 6 (México: septiembre, 1943), 227-340; | (r. CP, CL). |
| 1943 | “Diario Poético, 1936-1937 (Fragmentos)”, en <i>Poética</i> , I, 1 (La Plata: 1943): | |
| 1943 | (P) “Lado de Miguel de Unamuno”; | (r. CP). |
| 1943 | “Los poetas contemporáneos. Robert Frost”; | (I) |
| 1943 | “Antología de F. Hs.”; | (I) |
| 1943 | “Vida. Notas sobre E (mily) D (ickinson) y los versos”; | (I) |
| 1943 | “Conferencia y ensayo” | (I) |
| 1944 | “Ramón Gómez de la Serna. Notas para una respuesta”; | (I) |
| 1944 | “Jorge Guillén (Carta inédita)”; | (I) |
| 1944 | “José Moreno Villa”; | (I) |
| 1944 | “Vida en turbio”; | (I) |
| 1944 | “Examen”; | (I) |
| 1944 | “Crítica. Mundo escrito” | (I) |
| 1944 | “En la última pared de Enrique Díez-Canedo”, <i>Litoral</i> (México: agosto, 1944), 25; | (r. EEE) |
| 1944 | “Un enredador enredado. Respuesta concisa en letra de archivo” (de Diario de vida y muerte), <i>Cuadernos Americanos</i> (Buenos Aires: julio-agosto, 1944); | (r. CI). |
| 1944 | “Historia de España y México. Carta obligada a mí mismo” (de Diario de vida y muerte), <i>Cuadernos Americanos</i> (Buenos Aires: julio-agosto, 1944); | (r. SC). |

| | | |
|------|--|--|
| 1944 | “Sucesos” (de Diario de vida y muerte), <i>Cuadernos Americanos</i> (Buenos Aires: julio-agosto, 1944); | (r. CI, sin datar, ni citar procedencia) |
| 1944 | “A Teresa Wilms Montt” (de Diario de vida y muerte), <i>Cuadernos Americanos</i> (Buenos Aires: julio-agosto, 1944); | (r. CI) |
| 1944 | “Wallace, el mejor” (de Diario de vida y muerte), <i>Cuadernos Americanos</i> Buenos Aires: julio-agosto, 1944); | (r. CI) |
| 1945 | “Alerta (Lectura 1.a)”, <i>Revista de América</i> , 8 (Bogotá: agosto, 1945), 177-188; | (r. AO). |
| 1945 | (P) “James Joyce”; | (r. CP). |
| 1946 | “Alerta (Lectura II)”, <i>Revista de América</i> (Bogotá: abril, 1946), 17-31; | (r. AO). |
| 1946 | “Dos aspectos de Bécquer”, <i>Revista de América</i> (mayo, 1946), 145-153; | (r. CI). |
| 1946 | “Notas a Dos aspectos...”; | (I). |
| 1946 | “El Verbo májico de Salvador Díaz Mirón”; | (I). |
| 1946 | “El modernismo poético en España e Hispanoamérica”, <i>El mundo</i> (La Habana: 1.o de septiembre, 1946); | (r. AO) |
| 1946 | “Notas a El modernismo poético...”; | (I). |
| 1946 | “Encuentros y respuestas”, <i>Orígenes</i> , III, 10 (verano, 1946), 3-6; | (r. EEE, sin datar). |
| 1946 | “Crítica”; | (I) |
| 1946 | “Crítica. Todo y nada”; | (I) |
| 1948 | “Carta a Angla Figuera”; ¹³ | (r.CP). |

¹³ FIJACIÓN, REORDENACIÓN Y DESCRIPCIÓN DEL *HÁBEAS*. Aclara Javier Blasco: “Guillermo de Torre, reflexionando en 1948 sobre la estética de Juan Ramón Jiménez, concluía:... la creación poética de Juan Ramón Jiménez obedece a una estética largamente medida; esto es obvio para quien se haya adentrado en las construcciones tan aparentemente sencillas y complejas en lo hondo, de su lírica. Ahora bien, esta estética permanece dispersa y el autor riguroso de tantos libros en constante reelaboración, no ha cuidado de dárnosla en uno más, reunida y coherente.¹³ Tales palabras eran totalmente exactas en 1948, pero hoy no pueden, en absoluto, servir de excusa a los estudiosos del poeta. Sabemos, con precisión y seguridad total, que los materiales de su crítica y de su estética estaban perfectamente contemplados en los últimos planes editoriales que el poeta, hacia 1953, tenía para su obra. Por sus *Conversaciones con Ricardo Gullón* tenemos noticia fiable de sus intenciones, respecto a la edición de estos materiales: En mi libro *Crítica* (...) –escribe Juan Ramón– incluiré también los materiales que estoy encontrando. Primero irán, como es natural, los ya terminados, pero después daré textos que, por una u otra razón, se quedaron a medio hacer o sin acabar: conferencias, ensayos,

| | | |
|------|--|--------------|
| 1948 | “Carta a Carmen Laforet”, <i>Insula</i> , III, 25 (15 de enero, 1948). | |
| 1948 | (P) “Sobre Animal de Fondo”; | (r.CP). |
| 1948 | “La razón heroica”, <i>Realidad</i> , 4 (Buenos Aires: septiembre-octubre, 1948), 129-149; | (r. TG). |
| 1948 | “Saludo a La razón heroica”; | (I) |
| 1948 | “Despedida”; | (I) |
| 1949 | (P) “Marjen a Saint-John Perse”; | (r.CP). |
| 1949 | “Hombre y poesía”; | (I) |
| 1949 | “Por amor consciente”; | (I) |
| 1949 | “Vivienda y Morienda. Las dos eternidades de cada hombre”, <i>La Nación</i> (Buenos Aires : 30 de octubre, 1949), 1; | (r. CI). |
| 1949 | “El aforismo”; | (I) |
| 1949 | “Mensaje de Juan Ramón al Ateneo Americano”, <i>El Nacional</i> (México: 2 de noviembre, 1949); | (r. TG). |
| 1949 | “Sobre mis lecturas en la Argentina”, <i>La Nación</i> (Buenos Aires: 13 de marzo, 1949); | (r. TG). |
| 1949 | “Carta a José Luis Cano”; | (r.CP). |
| 1949 | “Estética de Lyuva Hendrich”; | (I) |
| 1949 | “Notas sobre la poesía “escondida” de la Argentina y el Uruguay”; | (I) |
| 1949 | “Sofía Azarello”; | (I) |
| 1949 | “Perse, poeta sobrelójico”; | (I) |
| 1950 | “Notas sobre poesía y poetas”, <i>Prole</i> (Santander: primavera-estío, 1950); | (r. CP, EEE) |
| 1950 | “El español perdido”, <i>El Tiempo</i> (Bogotá: 7 de mayo, 1950); | (r. CI). |
| 1950 | “Crítica paralela”, | (I) |

artículos. Creo que este tipo de trabajos pueden tener interés, pues en ellos se hallará muchas veces mi pensamiento sobre ciertos temas que no pudieron ser desarrollados por completo (..) (CcJR, 139-140): Poco a poco, las referencias del propio Juan Ramón, que yo voy a seguir de cerca en la reordenación que propongo, van afirmando y precisando la idea que el poeta tenía para la edición de su “prosa no lírica”, con el nombre de *Crítica* o con otros como *Política o Teología*. Las noticias de este proyecto editorial son también frecuentes en los apuntes inéditos del poeta que se conservan en la “Sala de Zenobia-Juan Ramón” de Puerto Rico.

| | | |
|------|---|----------------------|
| 1951 | (P) “¿Fealdad?”; | (r. AO). |
| 1951 | “Historia y Leyenda”. | (r. AO). |
| 1953 | “Nota a Prosa escogida”; | (r.CP). |
| 1953 | (P) “Prólogo”; | (r.CP). |
| 1953 | (P) “Prólogo a mi libro <i>Yo Pecador</i> ” | (r.CP). |
| 1953 | “A Antonio Vilanova”; | (r. SC). |
| 1953 | “Poesía cerrada y poesía abierta”, <i>La Torre</i> , I, 1 (1953), 21-49; | (r. TG). |
| 1953 | “Carta a Caracola”, 4. (Málaga: febrero, 1953); | (r. C). |
| 1953 | “Isla de la simpatía”, <i>Asomante</i> , IX, 1 (1953), 5-15. | |
| 1953 | “Notas jenerales”, <i>Universidad</i> (Puerto Rico: 25 de febrero y 30 de marzo, 1953); | (r. EEE, sin datar). |
| 1953 | “En casas de Poe” <i>Buenos Aires literario</i> (abril, 1953); | (r. CI). |
| 1953 | “Prólogo a “Ideología”, para <i>Metamorfosis</i> ” (sic) | (I) |
| 1953 | “Un ojo no visto del mundo”, <i>Caracola</i> , 8 (junio, 1953); | (r.EEE). |
| 1953 | “Recuerdo a José Ortega y Gasset”, <i>Clavileño</i> , IV, 24 (nov-dic, 1953), 44-49; | (r. AO, EEE). |
| 1953 | “Crítica paralela”, <i>Orígenes</i> , X, 34 (La Habana: 1953), 3-14; ¹⁴ | (r.EEE). |
| 1953 | “Respuesta a una entrevista”, <i>La Prensa</i> (febrero, 1953); | (r. CI). |
| 1953 | “El siglo XX, siglo modernista”; | (r.Mod, CI). |
| 1953 | “Aforismo”, <i>l Nacional</i> (3 de agosto, 1953). | |
| 1953 | “Carta (comentada por J. R.) de J. Benavente”; | (I) |
| 1953 | “Puntos”; | (I) |
| 1953 | “Prólogo a <i>Críticos de mi ser</i> “; | (I) |
| 1954 | “Aforística”, <i>Mairena</i> , 2 (Buenos Aires: 1953-1954). | |
| 1954 | “Sobre el teatro para niños”; | (I) |
| 1954 | (P) “El modernismo, segundo renacimiento”; | (r.CP). |
| 1954 | “Márgenes propias y ajenas”, <i>Asomante</i> (enero-marzo, 1954), 5-11; | (r. CI, sin datar) |
| 1954 | (P) “Crisis jeneral y total “; | (r. AO). |
| 1954 | “Ideología lírica”, <i>La Torre</i> , I, 5 (enero-marzo, 1954), 555-562; | (r. CI). |

¹⁴ En la edición de Francisco Garfias, este texto aparece –sin que medie advertencia alguna al lector—censurado y abreviado

| | | |
|------|---|---------------|
| 1954 | “Respuesta anticipada de Juan Ramón”, <i>Índice</i> , 9, 72 (Madrid: 28 de febrero, 1954); | (r.EEE). |
| 1954 | “Baile y Ballet”, <i>Universidad</i> (Puerto Rico: 15 de abril, 1954); | (r.EEE). |
| 1954 | “Autocrítica”, <i>Insula</i> , 100-101 (30 de abril, 1954); | (r.EEE). |
| 1954 | “Ideología”, <i>Cuadernos Hispanoamericanos</i> , 54 (abril, 1954), 3-8, | (r. AO). |
| 1954 | “A Caracola”, <i>Caracola</i> , 19 (mayo, 1954). 3-8, 8 | r. AO9. |
| 1954 | “Muerte es beldad. Un hermoso poema de Macedonio Fernández”, <i>Índice</i> , 9, 74-75 (abril –mayo, 1954), 3; | (r. CI). |
| 1954 | “Crónica Americana, II, Indigenismo”, <i>El Tiempo</i> (Bogotá: 20 de julio, 1954); | (r. AO, TG). |
| 1954 | “Respuesta a Caracola”, <i>Caracola</i> , 20 (junio, 1954); | (r. CI). |
| 1954 | “Autocríticas”; | (I) |
| 1954 | (P) “Un libro escogido” | (r. SC). |
| 1954 | (P) “Vida y época” | (r. CA, LPr). |
| 1954 | “Márjenes”; | (I) |
| 1954 | “Con los locos”; | (I) |
| 1954 | (P) “Prólogos inéditos”; | (r.CP). |
| 1954 | “Padre de conciencia”; | (I) |
| 1954 | (P) “Fiesta por la poesía y el niño de Puerto Rico”; | (r. TG). |
| 1954 | (P) “Proceso Del verso mío vivido desde 1985”; | (r.CP). |
| 1954 | “Rubén Darío, español”; | (I) |
| 1955 | “Crónica Americana”, <i>Universidad de Antioquia</i> , XXXI, 123 (1955), 1. | |
| 1956 | “Límite del progreso o la debida proporción”, <i>El Nacional</i> (México, 3 de junio, 1956); | (r. AO). |
| 1956 | “Saludo a “límite del progreso”; | (I) |
| 1956 | “Invención (Memoria y olvido)” <i>Monteagudo</i> , 14 (Murcia: 1956), 4-5. | |
| 1956 | “Quemarnos del todo”, <i>Centro</i> (Buenos Aires: julio, 1956); | (r. AO, TG). |
| 1956 | “Arte poética (aforismos)”, <i>Ágora</i> , 1-2 (noviembre, 1956), 32-33; | (r.CcJR). |
| 1959 | (P) “Patria y Matria. España ¿dónde te oigo? 1937-1953”, <i>Índice</i> , XII, 124-125 (abril-mayo, 1959), 11; | (r. AO). |
| 1959 | (P) “Epílogo de 1948. El milagro español”, <i>Índice</i> XII, 128 (Agosto, 1959), 3; | (r. AO). |
| 1959 | (P) “El romance, río de la lengua española”, <i>Índice</i> , XII, 128 (agosto, 1959); | (r. TG). |
| 1961 | (P) “Estética y ética estética”, <i>Poesía española</i> , 100 (1961),1. | |

| | | |
|------|---|-----------|
| 1967 | (P) “Mis ideas ortográficas”, <i>Estafeta literaria</i> , 360- 361 (enero, 1967); | (r.CP). |
| 1967 | (P) “Con Rubén Darío hoy en Savannah”, <i>Poesía española</i> , 178 (octubre, 1967), 1-2; | (r. EEE). |
| 1974 | (P) “Mi lengua española”, <i>Revista de Letras</i> , VI, 23-24 (1974), 287-288. | |
| 1979 | (P) “Aforismos inéditos”, <i>Nueva Estafeta</i> , 12 (1979), 4 y ss. | |
| 1979 | (P) “Aforismos inéditos”, <i>Nueva Estafeta</i> , 13 (1979). | |

TRABAJOS DE DIFÍCIL DATACIÓN:

| | | |
|--|----------------------------------|--|
| | “Las manos (cultivo y cultura)”; | (r. AO). |
| | “Walt Whitman. Lo popular”; | (r. AO: datable por interés próximo a “T. S. Elliot”). |
| | “El defecto gracioso”; | (r. AO: datable por mismo tema que <i>El español perdido</i>) |
| | “Otro lado de Rubén Darío”; | (r.AO: datable por proximidad a “R. Darío hoy en Savannah”). |
| | “Mis Rubén Darío”; | ”(r.CI: datable |

| | | |
|--|-----------------------------------|--------------------------------------|
| | | por proximidad a “R.Darío, español). |
| | “De acuerdo con su destino”; | (r. CI). |
| | “Relaciones de día y lugar”; | (r. CI). |
| | “Educación, no legislación”; | (I) |
| | “La pintura”; | (I) |
| | “Mi comunismo individualista”; | (I) |
| | “El cisne negro”; | (I) |
| | “Falange literaria”; | (I) |
| | “El asunto Marinello”; | (I) |
| | “Gracias a Constanca de la Mora”; | (I) |

“Todos estos textos juanramonianos he pretendido estudiarlos como un *corpus* que se caracteriza por su fragmentariedad. Aparecieron muchos de ellos en diarios y revistas, y lo hicieron como unidades gráficas autónomas. Se debe a ello la gran variedad de contenido, de forma y de extensión que presentan: prólogos, conferencias, artículos, críticas, aforismos... Otros son todavía inéditos. Es preciso, por tanto, averiguar si estos *dissecta membra* pueden ser estudiados conjuntamente. Pienso realmente que todos ellos constituyen una unidad superior que los engloba, en tanto en cuanto todos son teoría y teoría lírica juanramoniana. Y, sobre todo, pienso que, sólo estudiados en conjunto, adquieren una importancia y significación que suelen olvidar quienes de alguna forma se han acercado a esta producción. Una lectura de los títulos basta para entender que toda la crítica y la poética juanramonianas, desde el primer texto al último, se centra en una etapa limitada

de la poesía española – de Bécquer a las últimas formulaciones del poeta--; y, dentro de esta etapa, se concentra, desde la primera crítica a la última, en un tema: la integración de la moderna poesía española en las corrientes estéticas universales.”¹⁵

¹⁵ *Ibid*, p, 33

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

OBRAS DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Alerta. Introd y notas de Francisco Javier Blasco Pascual. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983.

Antología Jeneral en Prosa (1898-1954). Sel, organización y pról. Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1982.

Autobiografía y Autocrítica. Edición de Arturo del Villar. Madrid: Los libros de Fausto, 1985. Col. Anaquel de poesía, 13.

Cartas. (Primera selección). Sel, ordenación y pról. Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1962. Col. Literaria.

Cartas literarias (1937-1954). Introd. Francisco Garfias. Barcelona: Bruguera, 1977. Col. Libro amigo, 383.

Cartas. Antología. Edición y pról. Francisco Garfias. Madrid: Espasa-Calpe, 1992. Col. Austral, 251.

Crítica paralela. Estudio, notas y comentarios de texto Arturo del Villar. Madrid: Narcea, 1975. Col. Bitácora, 45.

Dios deseado y deseante (Animal de Fondo). introd., notas e interpretación de los poemas, Antonio Sánchez Barbudo. Madrid: Aguilar, 1964. Col. Literaria.

El andarín de su órbita. Edición e introducción Francisco Garfias. Madrid: Magisterio español, 1974. Col. Novelas y cuentos, 141.

El modernismo. Notas de un curso (1953). Ed, pról y notas Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez. México: Aguilar, 1963. Col. Ensayistas Hispánicos.

El trabajo gustoso. (Conferencias). Sel y pról. Francisco Garfias. México: Aguilar, 1961. Col. Ensayistas Hispánicos.

Españoles de tres mundos. Viejo Mundo. Nuevo Mundo. Otro Mundo. Caricaturas líricas (1914-1940). Edición y estudio preliminar Ricardo Gullón. Madrid: Alianza, 1987.

Estética y ética estética. Crítica y complemento. Sel, ordenación y pról. Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1962.

Guerra en España (1936-1953). 2ª ed; introd., organización y notas de Ángel Crespo. Barcelona: Seix-Barral, 1985. Col. Biblioteca breve, 662.

Ideología (1897-1957) (Metamorfosis –sic- IV) Antología de la obra aforística de Juan Ramón Jiménez. Reconstrucción, estudio y notas: Antonio Sánchez Romeralo. Barcelona: Anthropos, 1992.

Ideología II. Justificación, glosas y sugerencias: Emilio Ríos. Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez, 1998. Col. La corona de perejil.

La corriente infinita (Crítica y evocación). Antología de prosa juanramonianana. Sel y pról. Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1961. Col. Ensayistas Hispánicos.

La realidad invisible (1917-1920, 1924). Edición crítica y facsímil, con lecturas interpretativas de Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Selecciones Gráficas, 1983.

Leyenda. Pról. Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Cupsa Editorial, 1978.

Libros de Prosa, 1. I. Primeras prosas. II Platero y yo. III. La Colina de los Chopos. IV Por el cristal amarillo. Ordenación y pról. Francisco Garfias. Madrid: Aguilar, 1969. Col. Biblioteca Premios Nóbel.

Lírica de una Atlántida. En el otro costado. Una colina meridiana. Dios deseado y deseante. Dos ríos que se van (1936-1954). Edición notas Alfonso Alegre Heitzmann. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999.

Mi Rubén Darío. (1900-1956). Reconstrucción, estudio y notas: Antonio Sánchez Romeralo. Huelva: Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990.

Ochenta nuevos aforismos (1921-1926). Edición y pról. Arturo del Villar. Cádiz: Delegación de Cultura del Ayuntamiento de San Roque, 1995. Col. Aula de Literatura José Cadalso.

Olvidos de Granada. Preliminar y notas de Francisco Giner de los Ríos. Madrid: Caballo griego para la poesía, 1979. Col. "Héroe", vol. 1.

Poesía y prosa. Sel de Francisco López Estrada y Ma. Teresa López García-Berdoy. Barcelona: RBA Editores, 1995.

Política Poética. Pról Germán Bleiberg. Madrid: Alianza, 1982. Col. Alianza Tres, 99.

Por el cristal amarillo. Sel, ordenación y pról. Francisco Garfias. Antología de prosa juanramonianana. Madrid: Aguilar, 1961. Col. Literaria.

Primeras prosas. Recopilación, sel, ordenación y pról. Francisco Garfias. México: Aguilar, 1962. Col. Literaria.

Prosas críticas. Sel, pról y nota biográfica Pilar Gómez Bedate. Madrid: Taurus, 1981. Col. Edición del Centenario, 20.

Qué hermosa carga. (*Aforismos y notas, 1940-1949*). Toledo: Instituto La Sísila, 1994. Col. Fulgores.

Selección de cartas. (1899-1958). Pról. Francisco Garfias. Barcelona: Ediciones Picazo, 1973. Col. La Esquina, 5.

Selección de prosa lírica. Edición de Francisco Javier Blasco Pascual. Madrid: Espasa-Calpe, 1990. Col Austral, 158.

Un andaluz de fuego. (Sobre Francisco Giner de los Ríos). Sel, ordenación y pról. María Jesús Domínguez Sío. Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez, 1998. Col. La corona de perejil.

Y para recordar por qué he venido. Antología de prosa juanramoniana. Sel, edición e introd. Francisco Javier Blasco Pascual. Valencia: Pre-Textos, 1990. Col. Letras Hispánicas, 123.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

ALBORNOZ, Aurora de, ed y comp. *Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1985. Col. El escritor y la crítica, 127.

ALCOBA, Santiago, coord. *La oralización*. Barcelona: Ariel, 2000.

ALEGRE HEITZMANN, Alfonso, ed y notas a *Lírica de una Atlántida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999

ALFONSO SEGURA, Ma. Carmen. *De poética en verso: Juan Ramón Jiménez*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996. Serie Literatura, 16.

ÁLVAREZ MACÍAS, Francisco. "Juan Ramón Jiménez y *Animal de fondo*". Sevilla: Universidad de Sevilla, 1962. Col. Cuadernos del Aula de Cultura.

ARENAS CRUZ, María Elena. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 1997.

ASÍN PALACIOS, Miguel. "Un precursor hispanomusulmán de San Juan de la Cruz" en *Obras escogidas*. Madrid: CSIC, 1948, 3 vols.

AULLÓN DE HARO, Pedro. "Teoría del ensayo en el marco de un sistema global de géneros" en *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*. Madrid: Verbum, 1992.

AYUSO DE VICENTE, Ma. Victoria. Consuelo García Gallarín, Sagrario Solano. *Diccionario de términos literarios*. 2ª ed. Madrid: Akal, 1997.

AZAM, Gilbert. *La obra de Juan Ramón Jiménez*. Continuidad y renovación de la poesía lírica española. Trad. Soledad Azor. Madrid: Editora Nacional, 1983. Col. Cultura y Sociedad.

_____. *Concepto y praxis de la política en Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Cuadernos Hispanoamericanos, 1986.

BARIHUEGA, J., ed. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España*. Madrid: Cátedra, 1990.

BARTHES, Roland. "La Rochefoucauld: reflexiones, sentencias y máximas" en *El grado cero de la escritura*. 6ª ed. México: Siglo XXI, 1983.

BENSMAIA, Réda. *The Barthes effect. The essay as reflective text*. Trans. Pat Fedkiew. Foreword Michéle Richman. Minnesota: University of Minnesota Press, 1987. *Theory & History of Literatura*, 54.

BERGSON, Henri. *Obras escogidas. Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia. Materia y memoria. La evolución creadora. La energía espiritual. Pensamiento y movimiento*. Trad y pról. José Antonio Miguez. Madrid: Aguilar, 1960.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed. México: Porrúa, 1997.

BEUCHOT, Mauricio. *La retórica como hermenéutica y pragmática*. Barcelona: Anthropos, 1998.

_____. *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México: Herder, 2004.

BLASCO PASCUAL, Francisco Javier. *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*. Pról. Víctor García de la Concha. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981. (Reimpreso en edición facsímil en 1997)

_____. Introd y notas a *Alerta. Conferencias y participaciones en programas radiofónicos de Juan Ramón Jiménez*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983.

_____. Sel, edición e introd. a *Y para recordar por qué he venido*. Antología de prosa juanramoniana. Valencia: Pre-Textos, 1990. Col. Letras Hispánicas, 123.

_____, ed. *Selección de prosa lírica*. Madrid: Espasa-Calpe, 1990. Col Austral, 158.

_____ y Teresa Gómez Trueba. *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta*. (Catálogo y descripción de la prosa lírica juanramoniana). Valladolid: Grammalea, 1994.

_____. *Juan Ramón Jiménez, prosista*. Volumen que recoge las ponencias presentadas en el I Congreso Internacional: *Juan Ramón Jiménez, prosista*. Valladolid: Fundación Juan Ramón Jiménez, 2001.

BLEIBERG, Germán. Presentación, prólogo y compilación a *Política poética de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Alianza, 1982.

BRAVO, Luis. "Antonio Machado, vínculos con la literatura uruguaya". Montevideo: Universidad Ort del Uruguay, 2000.

CABALLERO, Agustín. "Juan Ramón desde dentro". Pról a la edición de *Libros de poesía*. Madrid: Aguilar, 1957. Col. Biblioteca Premios Nóbel.

CAMPOAMOR GONZÁLEZ, Antonio. *Bibliografía de Juan Ramón Jiménez*. Huelva: Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1999.

_____. *Juan Ramón Jiménez, nueva biografía*. Sevilla: Edición especial de homenaje al Premio Nóbel. Diputación de Sevilla, 2001.

CAMPRUBÍ, Zenobia. *Vivir con Juan Ramón*. Madrid: Los libros de Fausto, 1986. Col. Anaquel de poesía, 2.

CARDWELL, Richard A. "La genealogía del modernismo juanramoniano" en *Juan Ramón Jiménez: poesía total y obra en marcha*. Coord. Cristóbal Cuevas. Barcelona: Anthropos, 1991.

CARRERAS PASCUAL, M. *Pintura y estética de Juan Ramón Jiménez*. Huelva: Caja provincial de ahorros de Huelva, 1989.

CHAMPOURCÍN, Ernestina de. *La ardilla y la rosa. (Juan Ramón en mi memoria)*. Madrid: Los libros de Fausto, 1981. Col. Anaquel de recuerdos, vol. 1

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1970.

CÓZAR CASTAÑAR, Juan. *Modernismo teológico y modernismo literario. Cinco ejemplos españoles*. Madrid: BAC, 2002. Col. Estudios y ensayos, 35.

CRESCO, Ángel. *Juan Ramón Jiménez y la pintura*. San Juan: Editorial Universitaria de Puerto Rico, 1974. Col. Uprex, 26.

_____ Pról a *Juan Ramón Jiménez: Animal de fondo*. Madrid: Taurus, 1981.

_____ y Pilar Gómez Bedate. Sel, organización y pról. *Juan Ramón Jiménez. Antología jeneral en prosa. 1898-1954*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1982.

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal, ed. *Juan Ramón Jiménez, poesía total y obra en marcha*. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea dedicado a Juan Ramón Jiménez, en noviembre de 1990. Barcelona: Anthropos, 1991. Col. Ámbitos literarios, 40.

DEL RÍO, Ángel. "Notas sobre crítica y poesía". Estudio sobre la gestación y evolución de las opiniones de JR sobre ambos temas, en *Estudios sobre literatura contemporánea española*. Madrid: Gredos, 1966.

DEL VILLAR, Arturo. Edición, prólogo y notas a *Crítica paralela*. Antología de prosa juanramoniana. Madrid: Narcea, 1975. Col. Bitácora, 45.

_____. Edición, prólogo y notas a *Autobiografía y Autocrítica*. Madrid: Los libros de Fausto, 1985. Col. Anaquel de poesía, 13.

DETIENNE, Marcel. *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Madrid: Taurus, 1981. Col. Ensayistas, 197.

DÍAZ PLAJA, Guillermo. *Modernismo frente a noventa y ocho*. Pról. Gregorio Marañón. Madrid: Espasa-Calpe, 1979. Col. Selecciones Ustral, 65.

DIEZ CANEDO, Enrique. *Juan Ramón Jiménez en su obra*. México: El Colegio de México, 1994.

DIJK, Teun A. van "Macroestructuras semánticas" en *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción disciplinaria a la Lingüística del texto y a los estudios del discurso*. México: Siglo XXI, 1991.

_____. *El discurso como estructura y como proceso*. Barcelona: Gedisa, 2002.

DOMÍNGUEZ SÍO, J. *La pasión heroica (Don Francisco Giner de los Ríos y Juan Ramón Jiménez: dos vidas cumplidas)*. Madrid: Los libros de Fausto, 1962.

FERRERES, Rafael. *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos, 1975.

FERREIRO, Cristina. *La obra poética de Rubén Darío*. México: Diana, 1991.

GARCÍA BERRIO, A. *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1994.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1967.

GARCÍA, Miguel Ángel. *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*. Granada: Diputación de Granada, 2002. Col. Maillot Amarillo, 44.

GARFIAS, Francisco. *Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1958.

_____ pról a *El trabajo gustoso*. (Conferencias). México: Aguilar, 1961. Col. Ensayistas Hispánicos.

_____. *Cuadernos de Juan Ramón*. Madrid: Taurus, 1960. Col. Temas de España.

_____ Recopilación, sel y pról a *La corriente infinita*. Antología de prosa juanramoniana. Madrid: Aguilar, 1961.

_____ Selección, ordenación y pról a *Por el cristal amarillo*. Antología de prosa juanramoniana Madrid: Aguilar, 1961. Col. Literaria.

_____ Recopilación, sel, ordenación y pról a *Primeras prosas*. México: Aguilar, 1962. Col. Literaria.

_____ Selección, ordenación y pról a *Cartas*. (Primera selección). Madrid: Aguilar, 1962. Col. Literaria.

_____ Selección, ordenación y pról a *Estética y ética estética. Crítica y complemento*. Madrid: Aguilar, 1962.

_____ Ordenación y pról a *Libros de Prosa, 1. I. Primeras prosas. II Platero y yo. III. La Colina de los Chopos. IV Por el cristal amarillo.* Madrid: Aguilar, 1969. Col. Biblioteca Premios Nóbel.

_____ Pról. *Selección de cartas. (1899-1958).* Barcelona: Ediciones Picazo, 1973. Col. La Esquina, 5.

_____ Edición e introducción a *El andarín de su órbita.* Madrid: Magisterio español, 1974. Col. Novelas y cuentos, 141.

_____ introd a *Cartas literarias (1937-1954)* Barcelona: Bruguera, 1977. Col. Libro amigo, 383.

_____ Edición y pról a *Cartas. Antología.* Madrid: Espasa-Calpe, 1992. Col. Austral, 251.

_____. "Juan Ramón Jiménez, escritor epistolar" en Aurora de Albornoz, comp. *Juan Ramón Jiménez.* Madrid: Taurus, 1985.

GICOVATE, Bernardo. *La poesía de Juan Ramón Jiménez. Obra en marcha.* Barcelona: Ariel, 1973.

GINER DE LOS RÍOS, Francisco. "El arte de las artes" en *Ensayos.* Edición de López Morillas. Madrid: Alianza, 1969.

GLAUDES, Pierre. *L'Essai: métamorphoses d'un genre.* Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002.

GÓMEZ BEDATE, Pilar. Sel, pról y nota biográfica. *Juan Ramón Jiménez: Prosas críticas.* Madrid: Taurus, 1981. Col. Edición del Centenario, 20.

GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis. *Teoría del ensayo.* México: Cuadernos Americanos, 1992. Col. Cuadernos de cuadernos, 2.

GÓMEZ REDONDO, Fernando. *Juan Ramón Jiménez, teoría de una poética*. Alcalá: Universidad de Alcalá de Henares, 1996. Col. Ensayos y Documentos, 21.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa y Javier Blasco. *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta*. Valladolid: Grammalea, 1994.

GÓMEZ TRUEBA, María Teresa. *Estampas líricas en la prosa de Juan Ramón Jiménez*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1996.

GRUPO μ . *Retórica general*. Buenos Aires: Paidós, 1982. Col. Comunicación, 27.

GUERRERO, Gustavo. *Teorías de la lírica*. México: FCE, 1998. Col. Lengua y estudios literarios.

GUERRERO RUIZ, Juan. *Juan Ramón de viva voz*. Pról. Ricardo Gullón. Madrid: Ínsula, 1961 2 vols.

GULLÓN, Ricardo. *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1958.

_____ Edición y estudio preliminar a *Espanoles de tres mundos. Viejo Mundo. Nuevo Mundo. Otro Mundo. Caricaturas líricas (1914-1940)*. Madrid: Alianza, 1987.

_____ *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*. Buenos Aires: Losada, 1960.

_____ y Eugenio Fernández Méndez. Ed, pról y notas a *El modernismo. Notas de un curso (1953)*. México: Aguilar, 1963. Col. Ensayistas Hispánicos.

HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. México: FCE, 1982. Col. Lengua y Estudios Literarios.

HEATON John y Judy Groves. *Wittengstein para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 2002.

HERNÁNDEZ PACHECO, Javier. *La conciencia romántica*. Madrid: Tecnos, 1995.

JIMÉNEZ GARCÍA, Antonio. *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*. Pról. José Luis Abellán. Madrid : Cincel, 1992. Col. Historia de la filosofía, 24.

KLINKENBERG, J.M. “Rhétorique de l’argumentation et réthorique des figures » en M. Meyer y A. Lempereur, *Figures et conflits rhétoriques*. Bruxelles : Éditions de l’Université de Bruxelles, 1990.

LAGUNA MARISCAL, Gabriel. “La poesía de José María Gabriel y Galán” en *Estudios de la literatura española*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2000.

LANDA, Josu. *Poética*. México: FCE, 2002. Col. Lengua y estudios literarios.

LARREA LÓPEZ, Juan Félix. *Modernismo y teosofía: Viriato Díaz-Pérez*. Madrid: Libertarias Prodhufi, 1993. Col. Tres de cuatro soles.

LAUSBERG, H. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, 1983.

LÁZARO CARRETER, Fernando. “Lengua literaria frente a lengua común” en *Estudios de lingüística*. Barcelona: Crítica, 1981.

LIRA, Osvaldo. *Poesía y mística en Juan Ramón Jiménez*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1969. (Col. Centro de Investigaciones Estéticas).

“LONGINO”. *Sobre lo sublime*. Madrid: Gredos, 1979, I-4.

LÓPEZ ESTRADA Francisco y Ma. Teresa López García-Berdoy , sel y pról. *Poesía y prosa de Juan Ramón Jiménez*. Barcelona: RBA Editores, 1995.

LUKÁCS, G. “Sobre la esencia y forma del ensayo” en *El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo, 1975.

MARICHAL, Juan. *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico*. Madrid: Revista de Occidente, 1971. Col. Selecta, 39.

MORENO HERNÁNDEZ, Carlos. *Literatura y cursilería*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995.

MOUNIN, George. *La literatura y sus tecnocracias*. Trad. José Aguilar Mora. México: FCE, 1983. Col. Lengua y estudios literarios.

NICOL, E. “Ensayo sobre el ensayo”. *El problema de la filosofía hispánica*. Madrid: Tecnos, 1961.

NEGRÍN, Edith, sel y pról. *Nocturno en que todo se oye: José Revueltas ante la crítica*. México: ERA/UNAM, 1999.

O.REBOUL, « La figure et l’argument » en M. Meyer (ed). *De la métaphysique a la rhétorique*. Bruxelles : Éditions de L’Université de Bruxelles, 1986.

PALAU DE NEMES, Graciela. *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Gredos, 1957 2 vols.

_____ "Juan Ramón Jiménez en sus 'espacios' de exilio". *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: ¿adónde fue la canción?* José María Naharro (coord). Barcelona: Anthropos, 1991. (Col. Memoria rota, 22)

PARAÍSO DE LEAL, Isabel coord. *Retóricas y poéticas españolas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000. Col. Literatura, 56.

_____ *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona: Planeta, 1996.

PAREDES, Alberto. *El arte de la queja. La prosa literaria de Ramón López Velarde*. México: Aldus, 1995.

PAZ, OCTAVIO. *El arco y la lira*. México: FCE, 1980.

PENALVA, Gonzalo. *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*. Madrid: Turner, 1985.

PÉREZ ROMERO, Juana. "Juan Ramón Jiménez: a la ética por la estética" en Blasco, Javier (comp). *Juan Ramón Jiménez, prosista*. Huelva: Fundación Juan Ramón Jiménez, 2000.

PLATAS TASENDE, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa, 2000.

PRADOS, Gloria. *Creación, recepción y afecto: una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. México: Diana, 1992.

PREDMORE, Michael P. *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez*. Murcia: Universidad de Murcia, 1966.

_____ *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*. 2ª ed., ampliada. Madrid: Gredos, 1975. Col Estudios y ensayos, 91.

QUINN, Edward. *A Dictionary of literary and thematic terms*. New York: Checkmark Books, 2001.

RAMÍREZ TREJO, Arturo. Estudio crítico preliminar. *Retórica de Aristóteles*. México: UNAM, 2002.

RECIO MIR, Ana. *Símbolos e imaginario último de Juan Ramón Jiménez. Aproximación a Dios deseado y deseante*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 2004. Col. Enebro, 84.

REVUELTAS, José. "Un juicio de Juan Ramón Jiménez. América sombría" en *Obras completas*. Vol. XVI. México: Era, 1989.

REYES CORIA, Bulmaro. *Arte de convencer. Lecciones ciceronianas de oratoria*. México: UNAM, 2004. Col. Manuales didácticos, 7.

RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. Buenos Aires: Ediciones Megalópolis, 1977.

_____. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI/UIA, 1976.

RIVAS SAINZ, Arturo. *Fenomenología de lo poético, notas de asedio*. México: Tezontle, 1950.

ROSA LOJO, María. *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*. México: UNAM/ CCyDEL, 1997.

SAID, Edward W. *The world, the text and de critic*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio. Prólogo a *Leyenda*. Madrid: Cupsa Editorial, 1978.

_____ Edición crítica y notas a *La realidad invisible* (1917-1920, 1924). Madrid: Selecciones Gráficas, 1983.

_____ Reconstrucción, estudio y notas a *Ideología* (1897-1957) (*Metamorfosis –sic- IV*) *Antología de la obra aforística de Juan Ramón Jiménez*. . Barcelona: Anthropos, 1992. 2 vols.

_____ Reconstrucción, estudio y notas a *Mi Rubén Darío*. (1900-1956) Huelva: Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio. “Noticia de una investigación sobre *Animal de fondo*” en *Juan Ramón Jiménez, obra en marcha*. Barcelona: Anthropos, 1991.

SANZ MANZANO, Ma. Ángeles. *La prosa autobiográfica de Juan Ramón Jiménez. Estudios de sus autobiografías, retratos y diarios*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 2003.

SEGOVIA, Tomás. “Juan Ramón uno y trino”. *Ensayos I (Actitudes y contracorrientes)*. México: UAM, 1998. (Col. Cultura Universitaria, 44)

TERRASSE, Jean. *Rhétorique de L’Essai littéraire*. Montreal : Les Presses de L’Université du Québec, 1977.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. « El influjo modernista en España : la base teórica simbolista en Juan Ramón Jiménez”. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999. (Col. Lingüística, 12)

W.A. Theodor. *Notas de literatura*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ariel, 1962. Col. Textos, estudios y ensayos.

WEINBERG, Liliana. *Ensayo, entre el paraíso y el infierno*. México: UNAM/FCE, 2001.

_____ *Umbrales del ensayo*. México: UNAM/CCyDEL, 2004

XIRAU, Ramón. *Dos poetas y lo sagrado: Juan Ramón Jiménez y César Vallejo*. México: Joaquín Mortiz, 1980. Col. Cuadernos de Joaquín Mortiz.

ZAMBRANO, María. *Poesía y filosofía*. Alcalá de Henares: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____ *Pensamiento y poesía en la vida española*. México: El Colegio de México, 1991.

HEMEROGRAFÍA

AGUDO, Marta. "El aforismo: dos siglos de pensamientos estrangulados" en *Quimera*, núm 26, ene-feb 2006.

AMIGO FERNÁNDEZ de Arroyabe, Ma. Luisa. "Juan Ramón Jiménez ante la guerra civil española". *Letras de Deusto*, vol. 16, núm. 5, may-ago 1986.

ANDERSON, A. Andrew. "Decadentes y jóvenes nuevos 'interpolados': Ramón Gómez de la Serna y sus criterios de selección para *Prometeo*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. XX, núm. 2, 1996.

APARICIO, Francisco. "Nota de lector al último libro de Juan Ramón Jiménez" en *Razón y fe.*, núm. 143, jul 1951.

CARDWELL, Richard A. "Para Juan Ramón Jiménez", 1902 en *Peñalabra*, núm. 20, 1976.

CERNUDA, Luis. "Juan Ramón Jiménez" en *El hijo pródigo*. Año 1, núm. 3. México, 15 jun 1943.

FLORIT, Eugenio. "Juan Ramón Jiménez: Animal de fondo" en *Revista Hispánica Moderna*. Vol 1-4, núm. 15, 1949.

GICOVATE, Bernardo. "Preámbulo a *Dios deseado y deseante*" en *ALM*, IX, 1971.

GULLÓN, Ricardo. "Un canto para la poesía, el dios poético de Juan Ramón" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 14, mayo 1954.

VIVANCO, Luis Felipe. "La plenitud de lo real en la poesía de Juan Ramón". *Ínsula*. núm. 122. 1957.

ZARDOYA, Concha. "El dios deseado y deseante de *Animal de fondo*" *Ínsula*, núm. 128-129, 1957.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

José María Serna Sánchez. "Gustavo Adolfo Bécquer: teoría poética y conexiones con la modernidad". Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad de Sevilla. <http://www.auladeletras.net/material/becquer>

Ramírez, Adolfo. "El aforismo: idea y obra" en *Catoblepas*. Núm. 118. y en <http://www.adolforamirez.com/page5>

http://es.wikipedia.org/wiki/Angelus_Silesius.